

WALNICE VILALVA
ORGANIZADORA

CARTOGRAFIAS LITERÁRIAS

E O DOMÍNIO ARQUITEXTUAL DA NARRATIVA

CARTOGRAFIAS LITERÁRIAS
E O DOMÍNIO ARQUITEXTUAL DA NARRATIVA

© copyright 2020 by autores

UNEMAT

Universidade do Estado de Mato Grosso
Carlos Alberto Reyes Maldonado

Reitor: Rodrigo Bruno Zanin

Vice-reitora: Nilce Maria da Silva



CONSELHO EDITORIAL:

Presidente: Maria José Landivar de Figueiredo Barbosa
Judite de Azevedo do Carmo
Ana Maria Lima
Maria Aparecida Pereira Pierangeli
Célia R. Araújo Soares Lopes
Milena Borges de Moraes
Ivete Cevallos
Jussara de Araújo Gonçalves
Denise da Costa Boamorte Cortela
Teldo Anderson da Silva Pereira
Carla Monteiro de Souza
Wagner Martins Santana Sampaio
Fabiano Rodrigues de Melo

DIAGRAMAÇÃO, ARTE CAPA E MIOLO: Edson Santos

REVISÃO (PORTUGUÊS): Walnice A. M. Vilalva

CORRESPONDÊNCIA: UNEMAT – Núcleo de Pesquisa Wladimir Dias-Pino.
Rodovia MT - 358, Km 07, Jardim Aeroporto Tangará
da Serra / MT - CEP: 78.300-000.

É proibida a reprodução de partes ou do todo desta obra sem autorização dos autores.

C328

Cartografias literárias e o domínio arquitextual da narrativa / Walnice Vilalva
(Org.). – Tangará da Serra: UNEMAT, 2020.

ISBN: 978-65-86866-08-7

1. Literatura brasileira – Crítica e interpretação. 2. Estudos literários. 3. Crítica literária. I. Título. II. Autor.

CDU 82.09



Avenida Tancredo Neves, 195
– Carvalhada - Cáceres - MT
CEP: 78200-000

Sumário

APRESENTAÇÃO	09
A MEMÓRIA COMO REFÚGIO EM PELO FUNDO DA AGULHA - <i>Cláudio Márcio da Silva</i>	11
O GARIMPEIRO E O BIÓGRAFO: A FIGURA DA ABSOLVIÇÃO EM MIL ROSAS ROUBADAS, DE SILVIANO SANTIAGO - <i>Samuel Lima da Silva</i>	29
A CAVERNA, DE JOSÉ SARAMAGO: UM NOVO CONFRONTO COM AS POTENCIALIDADES DA ALEGORIA PLATÔNICA - <i>Cláudia Carla Martins</i>	71
CONSIDERAÇÕES SOBRE DESDE QUE O SAMBA É SAMBA, DE PAULO LINS - <i>José Carlos Patrício</i>	85
REFLEXÕES ACERCA DA TRAVESSIA DE UM GRANDE SERTÃO VEREDAS - <i>Francieli Santos Rossi</i>	101
A TESSITURA DA VOZ DO ÓRFÃO NA CIDADE ENCANTADA - <i>Maria Madalena da Silva Dias</i>	125
A CONFIGURAÇÃO DA MEMÓRIA EM LEITE DERRAMADO: UM PANDEMÔNIO DE NOSTALGIA E MOVÊNCIA - <i>Sandra Jorge</i>	141
A VOZ DA ANCESTRALIDADE EM PEDRA CANGA, DE TEREZA ALBUES - <i>Patrícia Casagrande</i>	171
O DELÍRIO DA LINGUAGEM: SOBRE O VAMPIRO DE CURITIBA, DE DALTON TREVISAN - <i>Zelma Nascimento Silva Laurini</i>	187

“LICENCIOSO, INDIGNO, A QUE CHAMAM DESEJO”: PORNOGRAFIA E PÓS-MODERNIDADE EM HILDA HILST - <i>Natália Marques da Silva</i> ..	205
O ROMANCE: UM GÊNERO INDÓCIL - <i>Eliane Cristina Chieregatto</i>	221
DO ROMANCE MODERNO AO DIÁRIO DA QUEDA - <i>Saulo Scariot</i>	241
A IDENTIDADE NA CONTEMPORANEIDADE: UMA PERSPECTIVA SOBRE A TRANSITORIEDADE SEXUAL DA PERSONAGEM JOÃO IMACULADO E A REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE EM ACENOS E AFA-GOS, DE JOÃO GILBERTO NOLL - <i>Fábio Júnio Vieira da Silva</i>	265
NAS VEREDAS DA CRONÍSTICA CONTEMPORÂNEA: MILTON HAT-TOUM E O FIO CONDUTOR DA MEMÓRIA - <i>Luan Paredes Almeida Alves</i>	285
O ORÁCULO VIOLADO E A CONSCIÊNCIA CONQUISTADA: A CLA-RIVIDÊNCIA HUMANIZADA NO MICRORROMANCE DE RODRIGO MELONI - <i>Eduardo Mahon</i>	301

APRESENTAÇÃO

Este livro é resultado de pesquisas produzidas pelo Núcleo Wladimir Dias-Pino. São, no conjunto, 15 autores, entre doutores, doutorandos e mestres formados pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários- PPGEL/UNEMAT, ao longo de dez anos. **Cartografias literárias e o domínio arquitextual da narrativa** encerra, para além da reflexão sobre a Literatura Brasileira nas suas múltiplas e complexas expressões, um ciclo de debate sobre a urgência da arte, sua inquietante posição frente às formas de identidades, cultura e memória. Isso tudo diante da convicção de que vivemos uma crise profunda em uma sociedade brasileira que “se desconhece” ou vira as costas ao seu passado.

Aos interessados, boa leitura!!

A MEMÓRIA COMO REFÚGIO EM PELO FUNDO DA AGULHA

Cláudio Márcio da Silva

Pelo fundo da agulha (2006) é o último romance da trilogia. Ao contrário dos dois outros, em que Totonhim assume a narrativa, conformando a história da família; neste terceiro romance, a composição conclama o narrador em terceira pessoa, nas formas do discurso indireto livre, centrado nas memórias e delírios do protagonista, conferindo uma ideia de distanciamento do passado. Eis que a protagonização de Totonhim, ao refazer toda a sua trajetória, recusa uma primeira pessoa, como se forjasse a impossibilidade de dizer de si. O “eu” que cessa a voz narrativa, nasce apenas como personagem protagonista, alinhavado por um narrador outro. O título, *Pelo fundo da agulha*, metaforicamente, re-compõe o trabalho artesanal da costureira ao passar o fio pelo fundo da agulha, assim também se procede o trabalho da memória diante do vivido, a seleção irrevogável da experiência, costura das partes, da experiência, como artefato de confecção da narrativa.

Este romance inicia-se com Totonhim dez anos após a visita ao pai (narrada em *O cachorro e o lobo*), aposentado do banco, abandonado por esposa e filhos, entrega-se à solidão da memória deitado em sua cama. O fio da memória faz surgir a imagem de tempos distantes, orquestrado pelo desejo da lembrança, desde a infância em Junco até seu abandono em São Paulo.

O romance inicia-se com a epígrafe *O Transeunte*, Carson McCullers, dizendo da “fronteira crepuscular entre o sono e a vigília,” e o estar outra vez nesta ou naquela cidade. Não poderia ser mais inquietante essa epígrafe, antecipando um narrador que, entre sono e vigília, sonha estar em outra cidade, em outro país. O mundo que habita o sonho faz-se num alargamento de fronteiras... “Era outra a cidade”. Assim o narrador principia a narrativa de Totonhim: “[...] homem que não sabia se ainda tinha sonhos próprios”. Este outro dele mesmo, muito diferente daquele que migrou do sertão:

Era outra cidade, e outros o país, o continente, o mundo deste outro personagem, um homem que já não sabia se ainda tinha sonhos próprios. Cá está ele: na cama. Não o imagine um guerreiro que depois de todas as batalhas finalmente encontrou repouso, abraçado a uma deusa consoladora dos cansados da guerra. Seria exatamente inscrevê-lo na lenda heroica. Esta é a história de um mortal comum, sobrevivente de seus próprios embates cotidianos, aqui e ali bafejado por lufadas da sorte, mais a merecer uma menção honrosa pelo seu esforço na corrida contra o tempo do que um troféu de vencedor. (PFA, 2006, p. 7-8).

O projeto narrativo, conformando o narrador em terceira pessoa é coerente com essa condição do narrador outro, distante não apenas no tempo e no espaço, impossibilitado, por isso mesmo, de reconhecimento. O projeto estético do romance formula a poética da solidão do “eu”. Tal qual o poema “Retrato”, de Cecília Meireles. A face que busca pelo (re) encontro consigo mesma. Narrar é mais que lembrar. Faz-se necessário certa coragem para dizer (de si), por tornar audível aquilo que é, irrestritamente, íntimo: a lembrança. Narrar a lembrança é um desafio dolorido e de profunda solidão.

Longe de ser a história de vencedor, calibrada por um ego exacerbado, é a narrativa que não adorna a solidão; tal qual “Vapor barato”, “com minhas calças vermelhas, casaco de general, cheio de anéis” (PFA, 2006, p. 12). Agora a narrativa sobre Totonhim faz-se pelo seu silêncio, predominante, cedendo a voz para esse outro narrador que desenha os contornos do homem e de tempos de outrora, em discurso indireto livre. Faz sentido essa proposição formal, ao trazer a voz do personagem já envelhecido, cansado como um “sobrevivente de seus próprios embates cotidianos”.

Trata-se de um personagem envelhecido, aposentado, possuidor de certa lucidez. Assim como em Dom Casmurro, detendo a posição do “eu” enunciador, revive suas reminiscências ao narrá-las; paradoxalmente, afirmando que se trata de lembranças das emoções de um outro, o Bentinho, a imagem de Totonhim resulta de processo formulativo da narrativa em que se nega a primeira pessoa, assumida por narradores como Dom Casmurro, Riobaldo, Paulo Honório ou Maria Moura, por exemplo; Totonhim assume uma voz impossível,

a voz abatida, impotente. A voz que não pode ser proferida, fazendo nascer a maior questão desse romance: “Como posso falar de mim?”

Essa consciência desempenhará um papel preponderante, uma vez que levará o protagonista a mergulhar no passado sem urgência da razão. A configuração da duração, da percepção da experiência vivida, está impregnada de uma emoção que absolve uma elasticidade. Os tempos convergem, fundem-se em presente e passado. Estar deitado na cama do seu quarto e habitar a sua casa no Junco, uma casa povoada por mãe, pai e filhos: a casa da infância se desenha na narrativa como o labirinto da solidão:

[...] músicas dos bons tempos, que tocava nos serviços de alto-falantes e nas rádios do interior. Teriam sido tão bons assim, aqueles tempos? Pelo menos eram mais simples, quando ainda se sonhava com um mundo a ser inventado, não exatamente este que está aí, do qual fugiria, se pudesse, para a Lua, onde, quem sabe, devia haver um porto seguro e gente feliz, por não ter espelhos. Lua, oh Lua! (PFA, 2006, p. 45).

Os primeiros dois capítulos do romance, quando o narrador inicia a busca pela reconstrução, apresentando as condições em que se encontra a personagem, deixam claro que Totonhim enfrenta os primeiros dias da aposentadoria, sem deixar sequer um amigo no trabalho. “Era a primeira de suas noites em que diria adeus ao despertador, como já havia dito ao vínculo empregatício, aos sorrisos interessados, lealdades utilitárias, sinuosas insídias.” (PFA, 2006, p. 19). A condição de aposentado contraria a imagem de felicidade, de uma vida tranquila, descansada e livre:

[...] sem festas. Sem flores, cintilações etílicas, beijos, abraços, apertos de mão, tapiinhas nas costas, promessas de encontros fortuitos ao cair da tarde, ou um almoço um dia destes, uma noitada de arromba, um carreado, nem mesmo um vago “a gente se vê por aí”, “manda um e-mail”, ou “telefona”, ou “vem jantar lá em casa”. Nada. Nada além de uma silenciosa batida em retirada do campo de batalhas, o trepidante, poderoso, vivo fluido jogo dos negócios, do

qual se vira descartado por idade e tempo de serviço, como se entrasse em férias forçadas. E permanentes. (PFA, 2006, p. 19).

A decepção distante da família, sem amigos, conforma a imagem do protagonista solitário e abandonado: “Nunca dantes sentira tanto a ausência de passos, algazarra, risadas, bate-bocas, resmungos, ralhações. Falas a jogar a esmo os conflitos que o coração humano não consegue segurar, injetando na corrente sanguínea toda a grandeza e pequenez da convivência doméstica” (PFA, 2006, p. 8). Em *Experiência e Pobreza*, Walter Benjamin (2012) discorre sobre a experiência que esvaiza-se de significado, empobrece enquanto princípio comunitário, pois não há mais a experiência dignificante que possa ser compartilhada com o outro. O narrador, portanto, expressa no monólogo as formas absolutas dessa solidão abrigada pelo romance, como condição estética. Em *Pelo fundo da agulha a irrevogável solidão despoja o ser*, irremediavelmente:

[...] sabe dar conselhos: não para alguns casos, como no provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria existência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador infunde a sua substância mais íntima também naquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. (BENJAMIN, 2012, p. 240).

A narrativa, portanto, faz-se pela dignidade do narrador, atribuída pela experiência. Essa condição entra em crise no romance moderno. A palavra dignificante, exemplar e de necessária troca e experiência, abala-se profundamente. Intercambiar experiências que pareciam inalienáveis ao ser humano é saturado pela crise do ser. Totonhim expressa consciência por uma vida de erros e fracassos. Não é, deveras, o protagonista altivo e a quem se deve ouvir. Aliás, “quem aqui quer ser ouvido?”.

O discurso indireto livre forja essa capacidade de alteridade do “eu”, rompendo e delimitando sua força de expressão. Aniquilamento e solidão se tornam marcas de consciência do sujeito Totonhim. “Perdeu-se a faculdade de escutar, dispersou-se o grupo de escutado-

res” (BOSI, 1994, p. 88). Valoriza-se tudo o que é feito com celeridade, o vagar e o prolongado são abandonados. Aquele espaço caloroso de pessoas próximas, indivíduos com ouvidos e olhos sintonizados no narrador se dissipa completamente.

E sem ter quem lhe ouça, Totonhim se lembra de diversas fases da sua vida “O recanto da memória. Da sua memória. Se Deus ainda existe, que evitasse a perda do único patrimônio que verdadeiramente lhe importava. Pois agora sua vida seria só isso: memória. E exílio. Num apartamento. Num quarto. Na cama.” (PFA, 2006, p. 47).

Ecléa Bosi, apoiada nos estudos de Maurice Halbwachs, menciona que o

[...] que regue, em última instância, a atividade mnêmica é a função social exercida aqui e agora pelo sujeito que lembra. Há um momento em que o homem maduro deixa de ser um membro ativo da sociedade, deixa de ser um propulsor da vida presente de seu grupo: neste momento de velhice social resta-lhe, no entanto, uma função própria: a de lembrar. [...] O que se poderia, no entanto, verificar, na sociedade em que vivemos, é a hipótese mais geral de que o homem ativo (independentemente da sua idade) se ocupa menos em lembrar, exerce menos frequentemente a atividade da memória ao passo que o homem já afastado dos afazeres mais prementes do quotidiano se dá mais habitualmente à refacção do seu passado (BOSI, 1994, p. 63).

No mundo produtivo de uma sociedade capitalista não há mais espaço para a palavra do velho, conforme observa Bosi (1994). O presente é o mais importante. O ritmo acelerado do trabalho urbano, aliado à facilidade e rapidez dos meios tecnológicos de comunicação, levam o sujeito a um desprezo pela memorização, e por aquele que não é mais economicamente produtivo.

A memória de velho, para Bergson, ao se desinteressar pela vida presente, que gira mais em torno de ações práticas, o passado ocultado e inibido por essas ações encontra força para cruzar o limite imposto pela consciência; e o sujeito se liberta de dificuldades e imposições da sociedade, da família; enfim, a sua existência ativa no mundo o torna capaz de retornar ao passado e de revivê-lo.

Enquanto que no adulto ativo essas lembranças são apenas distrações entre as atividades profissionais, que muitas vezes fecham o acesso da evocação, em Totonhim, agora aposentado, isso se torna uma ocupação, “Não porque as sensações se enfraquecem, mas porque o interesse se desloca, as reflexões seguem outra linha e se do-
bram sobre a quinta essência do vivido”. (BOSI, 1994, p. 81). Claro que se tomarmos algumas comunidades orais, indígenas e de tribos africanas, por exemplo, esse papel de ancião fora de mundo de trabalho possui uma importância bem mais efetiva do que simplesmente evocar recordações. São guardiões da tradição porque as receberam antes de outros, mas também porque foram eleitos para cultivá-las. Todavia, certamente esse não é o caso de Totonhim.

Nenhuma carta no meio da papelada catada no chão, assim que abriu a porta e pôs os pés dentro de casa. Em vez disso, extratos bancários, contas a pagar, um relatório do condomínio, propaganda, empresas e pessoas se promovendo, numa invasão de domicílio abominável. [...] A luzinha vermelha da secretaria não piscava. Ninguém havia telefonado. Só os telemarqueteiros, certamente. Mas estes (ou estas, principalmente estas) não deixam recado. Querem pegar você de viva voz, para massacrar-lhe o ouvido com suas dicções de Robô, sob o comando de um computador. (PFA, 2006, p. 15).

Ao alcançar esse novo estágio de sua vida, a amargura e o pesar o tomam e o levam à ilusão de que escapar por meio da memória e da imaginação de uma realidade que nada mais pode lhe oferecer. O presente marca o tempo da ausência, da falta, do lugar de enunciação; por outro lado, o passado transforma-se no tempo pleno de emoção e presenças, de conflitos e de afetos. O templo sagrado da experiência concilia sua materialidade no passado. A lembrança é o refúgio para Totonhim.

Totonhim, assim como os grandes filósofos gregos, localiza a idade de ouro de sua existência não no fim, mas no início de sua vida, com especial destaque para a juventude. São essas as lembranças que mais sofrem a interferência da imaginação como ato integrado. Lembrar e imaginar pressupostos da capacidade criadora do narrador, a ficcionalização da experiência. Lembrar e imaginar a fronteira indis-

sociável da memória, que nos impede de uma procura pela “memória pura”, pelo ato em si. A irrevogável capacidade criadora do ser.

Do isolamento, da solidão recria um mundo que torne possível o mundo. O exercício de Totonhim não é fuga. Jamais a fuga. É, antes de mais nada, um ato de amor à vida. Da tristeza do presente, a vida de “hoje” o leva a enaltecer o passado. É nele que se procura a melhor parte de si: o reconhecimento. “É porque, e sob reserva de algumas exceções, podemos dizer que a grande maioria dos homens é sensível, em momentos mais ou menos frequentes, ao que se poderia chamar de nostalgia do passado”. (HALBWACHS, 2008, p. 642).

Essa nostalgia, em Totonhim, reaparece ora como angústia ora como arrependimento. Bergson discute que as lembranças do passado reaparecem quando podem guiar alguma ação no presente. E tudo o que Totonhim queria era “um fofo apoio para a memória de noites mais felizes. Como aquelas em que um menino, sempre que ele estava assim deitado, a ler um livro, ou já pegando no sono, vinha estirar-se ao seu lado, pedindo: - Pai, conta uma história” (PFA, 2006, p. 17).

A partir desse desencanto com o presente, mesmo que a frustração do mundo laboral o tome de início e o leve a recorrer à memória para refletir sobre sua vida, durante essa reconstrução, há uma forte imagem que Totonhim elege para guiar essas lembranças: a mãe, que mesmo velha ainda tinha a capacidade para passar uma linha pelo fundo de uma agulha sem a necessidade de óculos. Neste momento de sua vida, Totonhim já atravessou vários grupos sociais, entre trabalho e amigos; todavia, é para família que ele mais uma vez retorna, agora para acertar as contas com a vida.

Em seguida, deu uma olhada nos envelopes empurrados por debaixo da porta. Bom mesmo seria receber uma carta de sua mãe – “O fim destas mal traçadas linhas é dar as minhas notícias e ao mesmo tempo receber as suas...” – desde que não fosse para contar coisas ruins. Queixas. Cobranças. Doença. Morte. O pai... Ou sobre um ente querido que acabara de pôr fim à própria vida. (PFA, 2006, p. 11).

É interessante notar que a estrutura da carta, assim como o conteúdo que esperava encontrar, assemelha-se muito à carta que a mãe havia escrito ao falecido filho em Essa terra. E a memória chega por

meio das palavras de mãe. Enternecedora, as palavras ditam a frase “receber notícias suas”... assim, o relato das lembranças de Totonhim inserem-se no primeiro quadro social de memória que ele, assim como todos os indivíduos, pertence e interage: a família.

Para reconstruir suas memórias Totonhim apela para um vínculo importante na vida social e seus afetos: o vínculo materno. Antes, envolto no automatismo imposto pela cidade grande, seu passado era praticamente anulado e a personagem não sentia necessidade de revisitá-lo. Dentro do mundo ativo e conturbado do trabalho, a memória seria uma fuga desnecessária, um lazer para o qual não possuía tempo. Mesmo porque o mundo capitalista o aliena, subjugando a memória reflexiva aos atos da memória hábito.

Ao resgatar esse passado, distribuído em diferentes momentos da vida, é verdade às vezes se apresentam lembranças saudosas e até curiosas. Porém, quando se trata da mãe, a maioria das lembranças se mostra traumática e significativa, ao impor consciência do personagem frente a momentos únicos e singulares da relação com a mãe. A pujança do afeto, a dor e a saudade dão contorno ao passado. O vínculo familiar se prende a sua memória de forma irreversível e, ao lembrar, a mãe se torna a força motriz, o princípio de vida.

A força da mãe assume uma importância singular, culminando no estado em que a personagem se encontra no presente: é pelo conselho da mãe que Nelo decide ir para São Paulo; e, é também por ela, com sua inegável e explícita preferência por esse filho mais velho, que Totonhim decidirá pelo mesmo destino. A mulher simples, mulher rude e infeliz, que carrega a esperança no filho. É Totonhim quem traz, pela primeira vez, a mãe como lembrança. A mãe que foi para Nelo se faz diferente da mãe que foi para Totonhim. “Também me lembrei da mamãe: - Tomara que eu tivesse mais um filho igual a ele. Bastava mais um. Nelo, Nelo, Nelo. (PFA, 2013, p. 21)”. No capítulo 6 de *Essa terra*, composto apenas da pequena enunciação da mãe: “- Foi feitiço - disse mamãe.” (PFA, 2013, p. 35).

Já em *Essa terra*, é possível depreender que antes de enlouquecer, devido ao suicídio do primogênito, a mãe de Totonhim era uma mulher forte e de iniciativa. É dela a ideia de sair do sítio, do sertão inóspito para tentar dar uma vida melhor aos filhos na cidade: “- Tudo por culpa dela - continuou pensando. - Por causa dessa mania de cidade e de botar os meninos no ginásio. Como se escola enchesse barriga.” (PFA, 2013, p. 57).

Educava os 12 filhos com muita severidade, quando “batia nos filhos até esfolar o couro” (PFA, 2013, p. 61), mas também com muito zelo: “Era ela quem cortava meus cabelos, as unhas das mãos e dos pés, me lavava os pés. Catava os meus piolhos. Era ela quem me dava banho de cuia, na bacia.” (PFA, 2013, p. 89). Condutas como essas da mãe trazem a lição da necessidade de exemplo de força individual, de ser mais do que simplesmente sobreviver naquele sertão tão feroz. A rudeza torna-se o meio pelo qual a mãe ensina os filhos a vencerem as dificuldades.

Porém, após o suicídio, a força dá lugar à loucura, ao desespero, à desolação da mãe pela perda do filho mais velho. “Veja, Nelo, meu filho se é vida que se apresente uma mulher viver apanhando do marido venha me buscar” (PFA, 2013, p. 107). Em sua loucura, escreve uma carta ao filho morto.

Nelo meu filho o fim destas mal traçadas linhas é dar-te as minhas notícias e ao mesmo tempo saber das tuas Como tens passado? Bem não é? Aqui todos em paz graças a Deus Seu pai bebeu veneno Nelo meu filho essa é que foi a maior tristeza da minha vida. Tenha dó da sua mãe Eu nunca lhe pedi isso é a primeira vez venha me buscar Você é a única pessoa neste mundo Faça isso por sua velha e pobre mãe Eu lhe peço. (PFA, 2013, p. 109).

O suicídio de Nelo é a experiência da dor compartilhada em família. E, a partir dessa experiência, a desintegração da mesma família. Os afetos desnudados, colocados à prova.

Pela primeira vez na vida tive vontade de abraçá-la. Só não o fiz porque não pude. Ela estava apertando meu pescoço com toda a força que ainda restava em suas duas calejadas e ásperas mãos – mãos que passaram a vida lavando pratos e panelas, varrendo casas e terreiros, cortando cabelos de meninos, cortando e remendando os panos que vestiam os filhos, esfregando roupas sujas. O amor de Deus não chegou a tempo para recompensá-la. Talvez agora ela pense que esse amor nunca mais chegará. (PFA, 2013, p. 88).

Voltando ao Pelo fundo da Agulha, as lembranças da mãe são as primeiras a aparecerem na narrativa. Assim, temos uma memória que se faz, que se constrói a partir do elo mais profundo de afetividade. Uma imagem evocada por cheiros, aromas e temperos. Já idoso, Totonhim se vê no papel de homem de memória. Há uma irreversível reconciliação não com o passado, mas com as formas de afetos que foram esquecidas, deixadas também para trás. As memórias de Totonhim vão aos poucos construindo a figura do deslocado, entre fronteiras.

Como o coentro e o alecrim. Os cheiros que o faziam lembra-se da sua mãe, que sempre chorava, ao cortar cebola. Na última vez que a viu – e isto fazia muito tempo – ela se ocupava em enfiar uma linha pelo fundo de uma agulha, sem óculos. Era devota de Santa Luzia, disse, recomendando-lhe que também rezasse para a “protetora dos nossos olhos”. E também para Nossa Senhora do Amparo. “E não esqueça de e benzer antes das refeições, agradecendo a Deus por não faltar comida em sua mesa. (PFA, 2006, p. 16).

Ao se voltar para o passado, o personagem o faz principalmente retomando os espaços partilhados em família. Sua memória traz, para o presente, as imagens dolorosas e os destinos trágicos. Quicá, a narrativa expresse, de forma muito particular, a conformação da culpa do filho ausente: “Quanto à ausência da mãe, devia-se a uma razão maior: uma camisa-de-força. No hospício de uma cidade que se chamava Alagoinhas. Vontade de descer lá, para ver de que jeito ela estava. Algum progresso, mesmo estado, ou regresso?” (PFA, 2006, p. 97). O que o personagem lembra e o que define suas memórias são em parte trechos e recordações da memória de seu grupo familiar, ou seja, uma memória coletiva (Halbwachs). A menor alteração do ambiente atinge a qualidade íntima da memória. Veja, esta outra lembrança que Totonhim traz de sua mãe, que é recorrente na narrativa:

Do que não conseguia se lembrar: do seu sorriso. Será que nunca tinha visto a sua mãe sorrir, pelo menos uma vezinha na vida? Também, com tanta consumição... Uma gravidez atrás da outra. Filhos e mais

filhos. Cueiros para trocar. Panos para lavar. Pratos, panelas e máquinas de costura. Não teria sido feliz com o homem com quem se casara, o senhor meu pai? Nem com a condição de mulher parideira, a exigir-lhe duros sacrifícios? Com o que ela sonhava, enquanto enfiava a linha pelo fundo de uma agulha? Como teria visto o mundo, olhando-o unicamente através de um minúsculo buraco? (PFA, 2006, p. 16).

A imagem da ausência do sorriso na velha mãe acomoda-se na metáfora da linha pelo fundo da agulha, a maneira reduzida para perceber o mundo, a experiência da mãe ganha exclusividade para apreender uma forma de viver: ser só mãe. No buraco estreito da agulha ressoa o fio da memória, permitindo o acesso ao vivido.

Se, ato contínuo, aquela reclamante senhora lhe sorrisse, ao enfiar a linha no fundo da agulha sem a ajuda de óculos, ele iria achar que tinha ganhado a viagem. Por mais que puxasse pela memória, não conseguia se lembrar de tê-la visto sorrir, uma única vez. (PFA, 2006, p. 202).

As lembranças da vida de Totonhim emergem de maneira a estilizar qualquer possibilidade de tempo cronológico. A duração da lembrança, sonhos, devaneios e imaginações, eleva a vida, comprime absolutamente o presente, esgarça a duração da experiência passada.

É a memória, e não a dor, que o fará recordar-se da sua mãe de chibata na mão, a castigá-lo por tudo e por nada, oh, impaciente, nervosa, estressada mater dolorosa, que viveu só de valores espirituais. Na velhice do filho eterno, e este em minúscula, a cobrirá de perfumes, compensando-a pelo suor que derramou enquanto o surrava, por havê-la irritado até a desesperação. (TORRES, 2006, p. 191).

A noite cessa em sono para Totonhim que só desperta no dia seguinte.

Amanhã voltaria ao mundo dos vivos. Sim, amanhã teria que encontrar com os filhos, para almoçar ou jantar. E, depois, marcaria um outro encontro com a mãe deles junto, quando voltasse de Nova York. Se Don'Ana aparecesse, lhe diria: ai lovi iú. Esperava que ela desse uma boa risada. E assim, com o coração mais leve, se sentirá um camelo capaz de passar pelo fundo da agulha. Adormece. E, finalmente, entra na região sem tempo dos sonhos. (PFA, 2006, p. 218).

Por trás dos impasses de Totonhim, estão os impasses de cada um, de mais de uma geração “jovens, adultos e velhos, numa encruzilhada do tempo, em busca de uma saída para o futuro”. Esse deslocamento também suscita lembranças sobre o espaço do sertão. Neste último romance da trilogia, o protagonista alcança uma fuga da realidade presente (o estar na cidade de São Paulo), ainda que completamente adaptado à vida citadina em São Paulo. Todavia, quer se o retorno à cidade da infância, mesmo marcado por algumas lembranças felizes, materializadas na figura do pai, era a mãe a imagem mais forte.

Todavia, a memória traz outras cidades, nem Junco, tampouco São Paulo, resumem as formas da distância, o emergir da forma citadina de viver, absorvendo todos os requintes e comodidades da civilização, distanciando-se muito daquele jovem que trinta anos atrás deixava o sertão.

Sim, sim, era uma vez Paris. A cidade das tumbas com inscrições indeléveis, mensagens de um tempo perdido a um outro a ser reencontrado na espuma dos dias que escorre entre os dedos de nossas mãos [...]. Na manhã daquele dia, havia sido assaltado no metrô, entre Barbesses – uma baixada árabe no calcanhar da colina de Montmartre. [...] No meio do sufoco viu-se cercado por quatro cavaleiros elegantes que o espremiavam com pedidos de desculpas: Pardon, pardon. (PFA, 2006, p. 21).

É Paris, cidade dos sonhos. O símbolo da modernidade e da elegância. “Era outra a cidade, e outros o país, o continente, o mundo deste outro personagem, um homem que não sabia se ainda tinha

sonhos próprios” (PFA, 2006, p. 7). Segundo Bachelard, “A memória e o devaneio nos põem fora do mundo, nos põem noutra mundo”. Essa necessidade em se imaginar em outro espaço, a cidade do desejo. A memória vem à tona resultado de seleção e percepção, e é com ela também que se inicia a configuração do devaneio, até se tornar indiscernível o que é sonho e o que é realidade. O tempo presente e o quarto de Totonhim apagam-se como percepção do agora. Deixam de existir. Nascem as cidades invisíveis (tanto quanto as cidades de Ítalo Calvino), feitas de pedra, água, encanto e desencanto.

O autor explica que, no que concerne à memória, a mesma aborda a “[...] realidade das coisas já passadas, não construídas ou reconstruídas, mas tocadas, penetradas, vividas” (BACHELARD, 1989, p. 49). Sendo assim, a memória individual, indissociável, total e absolutamente da memória social, seria uma forma de abstração quase ausente de sentido, já que, como complementa Connerton: “[...] a narrativa de uma vida faz parte de um conjunto de narrativas que se interligam, está incrustada nas histórias dos grupos a partir dos quais os indivíduos adquirem sua identidade” (1993, p. 45). Caso [...] a produção de história [seja] uma característica de toda a memória social e se essa memória social for vinculada por meio de histórias de vida, quando o sujeito narra de forma individual, encontra aí uma forma para transmitir a memória coletiva. Pollack (1992) explica que ao caracterizar essa relação entre a memória e a identidade, a memória é vista como um fenômeno que se constitui de forma consciente ou não, como uma consequência do trabalho de organização individual ou social.

Dessa forma, como um elemento formador do sentimento de identidade individual ou coletiva, a memória é um aspecto profundamente relevante no sentimento de continuidade e coerência de um indivíduo (ou grupo de indivíduos) em seu processo de reconstrução de si. A identidade será a imagem que o sujeito assume ao longo de sua vida, imagem que constrói de si e apresenta tanto aos outros quanto a si, para que possa então acreditar ser. A formação da identidade é um fenômeno produzido para se referir aos critérios de aceitabilidade, admissibilidade e credibilidade, o que ocorre por meio da negociação direta com os outros. Memória e identidade são valores em disputa nos conflitos sociais (intergrupais e inter-raciais).

A memória na afloração do passado e, em consequência, de um processo corporal que forma a percepção, é a mescla de dados mediados como lembranças, pois possibilita a relação do corpo presente

com o passado e, paralelamente, influi no processo presente de representações. Já que cada memória individual é uma perspectiva sobre a memória coletiva, mutante conforme o lugar que ocupa e as relações que faz com outros meios.

Considerando os fundamentos da teoria bergsoniana, a memória se constitui no presente, partindo de demandas oferecidas por ele e, não necessariamente, pelo próprio passado, podendo ser pensada como um elemento crucial para a concepção de pertencimentos sociais, nos mais diversos níveis de associação. De alguma forma, existe aí a busca pelo controle da memória, o que imputa uma identidade para o indivíduo social que se encontra envolvido nela, a fim de gerar um lugar no interior de uma rede específica de pertencimento e afetos.

Pelo fundo da agulha aceita o desafio em busca pelo reconhecimento de uma identidade complexa, em profunda mutabilidade. Totonhim representa a crise, uma vez mais, do homem moderno que coloca em cheque os processos identitários, a capacidade de autoreconhecimento. Quiçá, por isso, não narrar em primeira pessoa. Quiçá, por isso mesmo, a Dulcinéia uma vez mais assume-se como miragem e devaneio: a solidão em si.

Torres faz da arte romanesca a conformação do discurso memorialístico, contrastando centros urbanos desenvolvidos ao sertão do país - um local deixado à própria sorte, tornando-se um território explorado e pauperizado, retirando dessa terra até mesmo as pessoas e, com elas, as esperanças, sonhos.

Na obra de Torres, a memória é construída, partindo de uma ancestralidade, a conformação da identidade nordestina, na sua força de expressão e sentimento, (representada pelo pai) sofre um processo de dilaceramento e perda, num complexo histórico (cultural e econômico) cuja imagem do migrante torna-se o elemento problematizador, não apenas da memória como também da própria identidade.

Benjamim (1994) comenta que o conceito de história se define enquanto filosofia da memória, ao passo que sujeitos excluídos do processo de construção histórica, possuem outra versão de fatos a narrar. Logo, a memória permite a construção de conhecimento tanto crítico quanto contestatório. O discurso memorialístico de Totonhim expressa fortemente a crise de identidade. E em Pelo fundo da agulha essa crise norteia não apenas a tensão do discurso memorialístico, a incapacidade de compreensão do indivíduo, na sua incapacidade de

reconhecimento. O cordão umbilical foi cortado e jogado ao lixo. O indivíduo, sem elo, nem deus espia a sua culpa.

Nesse contexto, o indivíduo se encontra em constante conflito, pois deve se adaptar a cada instante no bojo de uma sociedade que é instável e flutuante, cujas identidades se (des) constroem. Totonhim, de alguma forma, narra o desencanto e a tentativa de um re-encontro consigo mesmo; uma forma de fazer (re) viver as formas de afeto perdidas. Não apenas o protagonista, mas todas as personagens (da trilogia) se envolvem em situações que não são capazes mais de criar vínculos afetivos. Torres cria uma personagem profundamente angustiada que manifesta “um querer sem querer”, o ausente de coragem, aquele que poderia estar em qualquer lugar, implacável e residente diante da trajetória humana.

Bibliografia

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo, EDUNESP, 1993.

BENJAMIN, W. **A imagem de Proust**. In: Obras escolhidas 1: Magia e técnica, arte epolítica. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. Experiência e pobreza. In: Obras escolhidas 1: magia, técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. Sobre o conceito de história. In: Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Trad. J. C. M. Barbosa; H. A. Baptista. São Paulo: Brasiliense.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins e Fontes, 1990.

BOSI, Ecleia. **Memória e sociedade**. São Paulo: EdUSP, 1987.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

TORRES, Antônio. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa16832/antonio-torres>>. Acesso em: Jul. 2017.

TORRES, Antonio. *Essa terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

_____. **O cachorro e o lobo**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. **Pelo fundo da agulha**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. **Um cão uivando para a lua**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. **Os homens dos pés redondos**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. **Carta ao bispo**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. **Adeus, velho**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. **Balada da infância perdida**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. **Um táxi para Viena d'Áustria**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. **Meu querido canibal**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

_____. **O nobre seqüestrador**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. **Meninos, eu conto**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. **Sobre pessoas**. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2007.

WATTI, Iam. *A Ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

O GARIMPEIRO E O BIÓGRAFO: A FIGURA DA ABSOLVIÇÃO EM *MIL ROSAS ROUBADAS*, DE SILVIANO SANTIAGO

Samuel Lima da Silva

“Perco meu Biógrafo” – Santiago e seu labirinto

Mil rosas roubadas (2014) apresenta a história de uma amizade apaixonada entre dois adolescentes, ocorrida na Belo Horizonte dos anos 1950. Após o encontro e vivência por certo período, ambos se separam, tornando-se Zeca, um dos protagonistas, um profícuo jornalista da área cultural, enquanto o outro, narrador (inominado) do romance, forma-se em História, seguindo carreira como professor universitário. No presente, em 2010, já idoso, Zeca padece, em decorrência de um câncer, em um hospital na cidade do Rio de Janeiro, tornando-se o enredo (a partir desse introyto) construído sob uma costura memorialística, em que o narrador, em função de sua profissão de historiador, tenta recolher momentos, experiências e recordações acerca de Zeca, na tentativa de escrever a biografia do amigo. É exatamente por meio desse ato de retorno ao passado, empreendido pelo narrador em uma busca por fatos, provas e detalhes da vida de Zeca, que ambos os personagens pairam sob a luz de uma mesma unificação, com a existência de um sendo iluminada pela do outro.

Neste primeiro tópico, será averiguado o tema da *morte* enquanto fator configurativo do enredo de *MRR*, tendo em vista que esse fato foi o que incitou o narrador a decidir escrever a biografia do amigo, em uma espécie de tentativa de perdão pela separação ocorrida no passado. A morte, portanto, constitui o primeiro dos elementos que estruturam o que compreendemos por *estética da absolvição* no respectivo romance, merecendo total destaque na conjuntura estética do enredo. Contudo, antes de prosseguirmos rumo à análise, é importante percebermos *MRR* como uma obra que retoma algumas proposições e obsessões do autor. A paixão de Santiago pelo ambiente hospitalar e suas idiossincrasias, bem como por suas especificidades técnicas, descritas com profundo conhecimento, retornam nesse livro, desta feita, com maior tessitura melancólica e sentimental. Há, em *MRR*,

uma urgência do narrador em precisar recompor a trajetória de vida do amigo, tornando tal reconstituição uma tentativa de redenção, mais necessariamente, de reaproximação com o amado perdido.

O tema da morte na literatura universal é quase sempre apresentado com uma associação íntima à tragédia – ou ao trágico, conforme se queira a distinção. Na literatura brasileira, por exemplo, a morte e suas ligações são descritas desde o barroco, passando pelas escolas literárias, sempre apresentando uma tonalidade específica do espírito de época ao qual se encontra circunscrita. Em *MRR*, a morte é apresentada já no início do texto, com forte conotação amorosa, fazendo passado e presente se mesclarem na memória do narrador. No trecho a seguir, podemos notar a morte como manifestação primeira do enredo:

Perco meu biógrafo. Ninguém me conheceu melhor que ele [...] Tomado pelos muitos e longos anos de vida e pelo recente tumor cerebral, apelidado carinhosamente por ele de “Toninho”, e pelas sequelas decorrentes no sistema nervoso, o corpo respira pelo recurso artificial. Está sendo martirizado pela parafernália de aparelhos computadorizados e luminosos, de onde saem mangueiras sifonadas cinza e azuis e sondas transparentes, energizadas por fios de eletricidade negros. (SANTIAGO, 2014, p. 07-08, grifo nosso, aspas do autor).

Durante os primeiros momentos do livro, a desolação acomete o narrador frente ao fato de não poder ajudar o amigo moribundo, companheiro de confidências há décadas, desde 1952. O processo de morte de Zeca é descrito em tons assépticos, com o ritual mecânico do narrador em descrever o ambiente clínico e profundamente branco que recobre o quarto de hospital em que o enfermo habita. As duas primeiras orações – “Perco meu biógrafo. Ninguém jamais me conheceu melhor que ele” –, além de abrirem o romance em tom enfático, evidenciando a perda afetiva do narrador, também colocam o leitor frente à certeza de um discurso amoroso que o levará aos domínios de um passado longínquo, de uma amizade apaixonada que foi separada pelo tempo, mas que sempre esteve conectada por meio de correspondências. A questão da morte não está apenas relaciona-

da com o fim da existência corpórea, mas, também, com a reflexão acerca da ideia de fim, não especificamente do fim da vida, mas do término de algo. É um termo que, em si, dá margem a diversas interpretações.

Em recente estudo sobre a morte em quatro narrativas brasileiras do século XX, a pesquisadora Isabel Ferreira argumenta que “ao se abordar a morte, a literatura dá-nos conta das suas distintas modalidades, da diversidade de pontos de vista sobre ela e das mudanças que afetam a sua visão ou recepção, uma vez que as concepções da morte e os seus rituais conhecem diferenças ao longo dos tempos” (2006, p. 160). É essa apoderação da morte e de suas *distintas modalidades* que é possível notarmos na diegese de *MRR*, pois o romance coloca a morte de Zeca como ponto de partida – que dá base e alicerça a estrutura narrativa. No trecho a seguir, estando frente ao estado irreversível de coma de Zeca, o narrador divaga sobre a personalidade do amigo:

Diante sofrimento confidenciado pela agonia silenciosa, pergunto-me se a lentidão que retarda o último dos batimentos cardíacos não é uma forma de pirraça sentimental do corpo. A lentidão na agonia não estaria substituindo os antigos rompantes de birra amorosa que ele, nos inevitáveis conflitos do dia a dia, expressava por palavras raivosas e trocadilhos infames? (SANTIAGO, 2014, p. 10-11).

É curiosa a forma como o narrador, mesmo em face do coma do outro, ainda consegue extrair dali uma ironia e um sentimento nostálgico acerca das atitudes do companheiro. Aqui, há a percepção de se estar diante da dor dos outros, da incontornável certeza da morte e de seu poder de manipulação sobre aqueles que a ela estão sujeitos, seja em vias de falecimento, seja a enxergando destruir a pessoa amada. Por entre esse enredo, cuja morte é entrevista ainda em fase de indução, a angústia e o desejo do narrador por respostas aumentam. É importante ressaltar que ambos não se viam há décadas, estando eles conectados apenas pelo envio de cartas ou ocorrências do gênero.

A desolação que toma conta do narrador é perceptível desde o começo, mostrando-se peça indissociável para o resgate de seu passado com Zeca, e, também, para uma libertação de algo que o consome

desde sempre. A assolação do narrador também se equilibra na imagem do amigo em coma, bem como na de si mesmo pela vidraça da experiência humana. Vidraça essa estilhaçada pelo atual câncer do companheiro, deixando os cacos espalhados pelo chão da memória, aguardando que o *chiffonnier* os recolham.

A aspiração inicial era a de que Zeca escrevesse a biografia do amigo por meio das informações que este lhe daria com o passar dos anos; no entanto, dadas as circunstâncias de saúde de Zeca, agora seria o narrador o responsável por escrever sobre a vida dele. Tal vontade era potencializada pelo desejo de respostas do moribundo, mas, agora, era impossível obtê-las, o que reforça no narrador a euforia em recolher os pequenos indícios de vida deixados pelo eterno companheiro, na tentativa de suturar a culpa por sua perda. O discurso amoroso de *MRR* é moldado pela morte em quase toda a conformação do enredo; a iminência e a certeza acerca da extinção colocam o romance no limiar entre o discurso amoroso e a presença obscura da morte.

Na obra de Santiago, o homoerotismo é entrevisto na relação de amizade e de companheirismo entre os protagonistas, não havendo um apelo do corpo ou de outra manifestação que o valha. Tudo é construído sob a plataforma da morte e do desejo de reconstruir a biografia/vida do amigo como uma forma de consolação diante da tragédia sofrida pelo companheiro: “somos cúmplices desde os dezesseis anos de idade. Fomos amigos e comparsas no cotidiano e sempre espectador um do outro, até nos últimos meses” (SANTIAGO, 2014, p. 08). Zeca é, para o narrador, muito mais que o amigo e companheiro emocional de longas décadas, é o amor deixado no passado e distanciado de si pelos rumos não coesos da vida.

A morte coloca a narrativa em um tom mais sério, fato este geralmente ocorrido tanto em prosas, quanto poemas que possuem a tessitura da morte enquanto problemática. No entanto, na narrativa de Santiago, essa preocupação se restringe a momentos em que o narrador relembra a época em que era coroinha da igreja, ou então, aos momentos de confissão, em que expunha fervorosamente seus pecados ao padre. Diante de Zeca, impassível, inerte, respirando clinicamente por aparelhos, o narrador sente a indigência de escrever-lhe a biografia. Não que a necessidade seja causada apenas pela presença da perda, mas, principalmente, por querer uma reaproximação – mesmo que por meio da escrita – de Zeca. Observemos como a ideia de biografia é tencionada pelo narrador:

Durante quase seis décadas, de 1952 a 2010, para ser preciso, fomos cúmplices e comparas no cotidiano, sempre espectador um do outro. No silêncio exigido pelo hospital e no ambiente asséptico albergado pelas paredes brancas, constato que o Zeca já não me vê e não me escuta mais. **Tinha delegado a ele a palavra biográfica sobre o nosso legado comum** porque ele me dizia que se esperassem dele todas as maldades, menos a traição à vida. A grande traição. Nunca trairia a euforia em favor da saúde. Competia à medicina tornar as drogas menos ofensivas. (SANTIAGO, 2014, p. 11, grifo nosso).

Durante o enredo, o narrador deixa nítido que a ideia de biografia sempre fora incumbida a Zeca, não sendo trabalho seu. O protagonista passara décadas da vida não apenas enviando correspondências ao amigo, de maneira que este dispusesse de material para elaboração do texto, mas, também, dedicara-se emocionalmente a esse encargo. No presente (embora o narrador perceba nessas atitudes uma parcela considerável de egoísmo e narcisismo), a ideia não é abandonada, no entanto, ao perder seu amado biógrafo, agora cabe a si próprio escrever a vida do outro, tão vinculada à sua. O silêncio exigido pelo hospital e os instantes estilhaçados pela dor em razão do coma de Zeca parecem alterar a percepção emocional do narrador, e a essa alteração de estado emotivo somam-se a nostalgia, o arrependimento em relação à ausência e, sobretudo, aos muros criados entre ambos no decorrer das seis décadas de cumplicidade. A primeira parte de *MRR* apresenta em demasia um poder imagético, maior do que o dos outros dez capítulos, principalmente por trazer os protagonistas em um embate entre morte e vida, amor e perda, sendo tais dialéticas provindas da visão do narrador para o corpo do outro, atravessando o plano da vida para a esfera opaca da morte.

Quando se trata da visualização e da imagetização do corpo do outro (sujeito amoroso), Barthes afirma que essas questões se vinculam a “todo pensamento, toda emoção, todo o interesse suscitado no sujeito apaixonado pelo corpo amado” (BARTHES, 2013, p. 75). Na obra de Santiago, o corpo não é território de prazer, muito menos de descoberta da sexualidade, mas a representação dolorosa e cruel da morte, da desilusão e do esquecimento. Ao lermos sobre todo o

pensamento, emoção e interesse que o corpo do amado suscita no Outro, trazemos o universo diegético do romance, principalmente a figura do narrador, que aceita a troca automática de ser ele o biógrafo:

Vejo-o pela intermediação de outras e semelhantes imagens que minha imaginação folheia como à revista semanal em sala de espera de médico. Vejo-o como contemplo uma paisagem de Cézanne. O banhista ereto e nu – entre outros banhistas eretos e nus – é corpo entre outros corpos embora não o seja mais. (SANTIAGO, 2014, p. 19).

A morte implica, no narrador, uma conscientização da visão do corpo do companheiro à sua frente. A reflexão que o protagonista elabora sobre a mortalidade do corpo do outro é metaforizada no contexto das artes plásticas, contrapondo ao que o personagem considera irrelevante, à medida que também aprecia como verdadeiro. Cézanne, a seu ver, “representa o corpo humano como um esbelto e puro croqui em contorno de tinta negra” (SANTIAGO, 2014, p. 19), ou seja, a figura humana é muito mais que o ato de viver; nesse ensejo, o corpo de Zeca, análogo à pintura de Cézanne, “é um retângulo em branco – papel Canson ou lençol – onde o corpo que parece respirar e é humano é só o rastro mineral da vida” (SANTIAGO, 2014, p. 19-20).

A ruptura com a ideia de que, dentre os protagonistas, o biógrafo passaria a ser o narrador, e não mais Zeca (que, desde o princípio, recebera tal incumbência), coloca-nos diante de um processo inversivo na diegese em questão. *Inversão* no sentido temático-estrutural do texto, iluminado pela teoria de Lefebve, que enumera algumas das figuras que permeiam o discurso da narrativa. No que tange ao presente estudo, quando o autor argumenta sobre a inversão em determinadas narrativas, podemos compreender inteiramente essa *quebra* que ocorre na panorâmica do enredo. Para o teórico, “consoante ao leitor (ou espectador) está a corrente da substituição, do equívoco, ou, ao contrário, o ignora, assim produz efeitos que vão do cômico mais franco ao trágico mais puro” (LEFEBVE, 1975, p. 235). Portanto, a permuta ou inversão consiste em uma troca, mais especificamente, em uma *quebra* que se dá no enredo, dilapidando a ordem dos fatos. Já na primeira oração do romance, quando o narrador relata ter perdido seu biógrafo, para,

nas páginas seguintes, lermos “se ele já não pode mais ser meu biógrafo, proponho ser eu o biógrafo dele” (SANTIAGO, 2014, p. 21), percebemos, nesse momento, o modo como o corte e o desregramento são evidenciados. Nesse contexto inversivo, a morte apresenta-se, pois é na representação do estado de morrer que o ato de se constituir como biógrafo deixa de ser aquilo pré-estabelecido, invertendo a camada dos fatos. Assim, o narrador acaba por perder o biógrafo e, também, uma parte de si, um pouco daquilo que ainda desejava ser e, não menos importante, daquilo que ainda *necessitava* ser.

Da mesma forma como ocorre em relação à morte, entender a biografia também enquanto elemento estrutural do enredo exige-nos a apreensão do motivo dessa estrutura de biografia como ritual antecessor de libertação do narrador. Em *MRR*, o narrador, após o falecimento do amigo, visualiza-se frente à tela do computador, redigindo e apresentando ao leitor a vida do amado, concomitantemente vinculada à sua. Nesse enquadramento, a biografia serve tanto para reaproximar como para reaver a história entre ambos, fazendo com que o romance aponte para alguns outros gêneros, tais como o ensaio e a própria biografia – ou autobiografia, não deixando, no entanto, de ser uma obra ficcional, representando diegeticamente a relação de uma amizade apaixonada entre dois rapazes.

No tópico seguinte, abordaremos a forma como o arrependimento articula-se mediante o retorno memorialístico do narrador, em *flashbacks*, ao passado vivido com Zeca, concomitantemente às reflexões sobre História e demais relações que faz sobre aquilo que o cerca e produz sentidos em suas experiências. Os efeitos corrosivos do arrependimento do narrador, atrelados à memória afetiva, ajudam na esquematização do homoerotismo no romance, intensificando o discurso amoroso que a desolação e melancolia do protagonista desvelam. O próximo tópico servirá de prelúdio para a análise que perceberá o narrador de *MRR* como o *chiffonnier* benjaminiano, recolhendo os cacos e os destroços de si mesmo e do Outro, no labirinto da memória.

Do arrependimento e da memória montada

Na configuração estilística de *MRR*, o tema da memória possibilita uma chave de leitura que compreende muito acerca da percepção ho-

moerótica que o romance traduz. Primeiramente, há que se perceber a relação de amizade entre os protagonistas, cambiada pela estreita afinidade entre memória afetiva e discurso homoerótico; posteriormente, é preciso distinguir a construção narratológica entre ambos os personagens, pois é exatamente nessa compleição que o segundo elemento constitutivo da absolvição no romance (após a morte, vista anteriormente) é elencado, qual seja, a noção de arrependimento.

A relação afetiva entre os personagens está planada na maneira como o narrador destrincha o passado, trazendo, em perspectiva, a relação entre ambos: aqui, a amizade é elemento indutor do homoerotismo no romance. Todavia, a problemática mais contundente do contexto homoerótico de *MRR* reside justamente na relação entre os personagens. O romance escrito por Santiago não presentifica o efetivo contato amoroso – mais necessariamente, carnal – entre os protagonistas. O homoerotismo é estruturado na maneira como a amizade é configurada na diegese, sobretudo no que tange ao discurso amoroso que a permeia.

O enredo que dá corpo ao romance é essencialmente pautado na sugestão, na ambiguidade erótica com que o narrador descreve todas as experiências vividas ao lado do amigo. Em certa medida, o romance extrapola os muros do discurso homoerótico, mormente quando descreve o contexto histórico em que os personagens estão envoltos. Justamente pela pungência de um enredo cujo erotismo é apresentando sob as cortinas da amizade é que a investigação acerca dos elementos configurantes da absolvição é mais difícil de ser empreendida. Por meio da tristeza e da paixão do narrador, é necessário que garimpemos as estratégias criadas pelo discurso em voga, a fim de que o homoerotismo possa ser entrevisto. Iniciemos percebendo o modo como a memória registra as noções de arrependimento e solidão percebidas na trama.

Nessa parte, centraremos nossas reflexões na perspectiva teórica apresentada por Henri Bergson, que oferece um painel argumentativo sobre memória, corpo e lembrança, sendo caro ao que elucubramos neste tópico. Na ótica de Bergson, a memória representa um universo contraditório e repleto de encruzilhadas, tentando definir e bifurcar as diversas proposições do efeito das imagens por ela geradas. De seu estudo sobre a relação entre corpo, imagem, matéria e espírito, interessa-nos principalmente o que concerne ao conceito de *memória pura*. Nas palavras do autor:

No que concerne à percepção pura, ao fazer do estado cerebral o começo de uma ação e não a condição de uma percepção, lançávamos as imagens percebidas das coisas fora da imagem de nosso corpo; recolocávamos, portanto, a percepção nas próprias coisas. Mas com isso, nossa percepção fazendo parte das coisas, as coisas participam da natureza de nossa percepção. (BERGSON, 1999, p. 212).

As asseverações de Bergson tratam da percepção enquanto fenômeno que corrobora a ideia de memória pura (que se contrapõe à concepção de memória *hábito*). A percepção pura de que trata o autor é representada na concretização única do passado, tendo-o como algo já em total determinação. A percepção *pura* é aquela percebida como extrato real do passado, mais especificamente, como *lembrança-imagem*, figurando estritamente na ordem do contemplativo; sua noção de memória pura, quando percebida à luz de MRR, é capaz de evidenciar muito sobre todo o processo que envolve a rememoração do narrador. Sobre esse raciocínio, atentemo-nos ao trecho a seguir:

Páginas atrás decidi deixar o buraco no relato, optei pelo vazio. A partir de agora, adoto a opção contrária. Quero reconstituir toda a conversa, na sua integridade física, ainda que postiça. Integridade tão postiça e autêntica quanto bigode ou barba em cara de ator imberbe. Preencho o duplo vazio, da memória e esquecimento, com palavras que não são as legítimas dele, mas que talvez pudessem ter sido as dele, tal a artificialidade das frases que, em pleno central da capital mineira, iam compondo a digressão sobre a caça às borboletas azuis. No fundo, os dois somos artificiais. **Ele, no passado. Eu, no presente.** (SANTIAGO, 2014, p. 77, grifo nosso).

A memória do biógrafo passa, então, a registrar maior profundidade quando começa efetivamente a narrar o primeiro encontro entre ambos. Da mesma forma como em todo o romance, o relacionamento é cercado pela história do Estado de Minas Gerais, principalmente da capital, Belo Horizonte. Na mesma proporção em que rememora

suas experiências, juntando-as para construir a biografia, o narrador não esconde sua paixão por essa cidade, elencando descrições tanto históricas quanto pessoais acerca de pontos turísticos que a compõem. Conforme visto anteriormente, há um esforço do narrador no que concerne à reconstituição exata do passado, querendo que exista total veracidade no que está sendo apresentado.

Entretanto, o narrador tem a ciência de que sua memória não registra com precisão o ocorrido há décadas, fazendo com que o discurso que preenche as lacunas memorialísticas seja o do conhecimento do Outro. Aqui, há um esforço em buscar, no passado, aquilo de que se precisa para sustentar o texto sobre o amigo. Como Bergson esclarece, tal fato “implica, ao contrário, uma tensão mais ou menos alta da consciência, que vai buscar na memória pura as lembranças puras, para materializá-las progressivamente em contato com a percepção presente” (BERGSON, 1999, p. 277). O narrador busca, portanto, os resquícios, suas lembranças, de modo que sejam presentificadas com exatidão.

A demarcação entre passado e presente é muito bem balizada no discurso em primeira pessoa do narrador. Quando lemos “Ele, no passado. Eu, no presente”, notamos que uma das estratégias discursivas utilizadas pelo narrador, para amenizar esse arrependimento, reside no total distanciamento entre o passado amoroso e o presente desolador. Aqui, compreendemos arrependimento como um sentimento que acomete o narrador no ato do embate entre ele e Zeca, no leito de morte. A marca principal que dá o tom de compunção no protagonista é precisamente o fato de sua autoincumbência em escrever a biografia, arrependendo-se da ideia sempre trazida consigo de ser Zeca o seu biógrafo. O arrependimento nesse romance é – da mesma forma como a tessitura do amor homoerótico – percebido na rápida troca de posição entre biógrafo e biografado e, especialmente, no carinho e desejo de fidelidade em reescrever o passado do amigo, iluminando, dessa forma, sua própria experiência.

A memória assinala o passado, aliviando um arrependimento agudo, fino, sinuoso em suas camadas, que descambam para a solidão e melancolia do narrador. Portanto, arrependimento e memória montada – ou seja, aquela memória posta em formato biográfico, linear, preenchida pelo possível discurso do biografado – caminham aliados ao processo de redenção pessoal pelo qual passa o protagonista. A narração do primeiro encontro ocorre no segundo capítulo, já com o biógrafo escrevendo a prosa semi-ficcional do amigo:

Por estranha coincidência, dias depois daquele sábado, os dois jovens cineclubistas, de pé, na rua dos Carijós com a praça Sete, esperavam o próximo bonde Calafate. Não me lembro se conversávamos encostados na parede lateral, ou próximo à parede do Banco Hipotecário e Agrícola do Estado de Minas Gerais. Ou será que a responsabilidade pelo nosso primeiro encontro teria sido da estranha coincidência? Será que o Zeca me teria visto de longe e se aproximado sem que eu percebesse? **Na multidão, teria sido escolhido e designado pelo dedo do desejo?** (SANTIAGO, 2014, p. 62-63, grifo nosso).

Embora os protagonistas já tivessem se entrevistado anteriormente, em um clube de cinema de Belo Horizonte, a narração do primeiro encontro reforça a ideia de que a relação entre os dois começa, de fato, quando estes travam um diálogo entre si. É curioso perceber o excessivo pano de fundo histórico que percorre todo o romance, mostrando a amizade apaixonada entre os adolescentes evoluir na mesma progressão com que o Estado de Minas Gerais avança. O espaço descrito é uma estação de trem onde dois adolescentes se encontram e iniciam, pela primeira vez, uma conversa. As incertezas sobre a casualidade do encontro ainda habitam o imaginário do narrador, mas não o afetam de maneira a corroê-lo. A paixão do biógrafo por Zeca é indicada, principalmente (além do discurso amoroso em sua totalidade apreensiva), pela última oração do trecho supracitado, exatamente quando faz menção ao dedo do desejo. Dedo este que deixou cravado, na pele de ambos, um amor irrompível, que atravessou décadas, mas que, agora, fora vencido pelo câncer, mas que seria imortalizado por meio da biografia.

O encontro prossegue com Zeca indo em direção ao estranho, intuindo um possível início de conversa; o diálogo se dá de modo rápido e incisivo, não deixando de surtir um efeito cômico e apaixonado no narrador. Todavia, o interessante não é o primeiro diálogo em si, mas a reflexão sobre esse fato, realizada logo em seguida:

Se o Zeca ainda estivesse vivo, poderia consultá-lo e me aprofundar na lembrança do nosso primeiro encontro. Poderia sair em

busca de esclarecimento sobre nossa primeira e pequena dúvida que se enrosca na memória, agora que quero narrar o início do nosso relacionamento. Nosso primeiro diálogo. Se ainda estivesse no leito do hospital, poderia ter-lhe perguntado se ele, ao se aproximar de mim no ponto final do bonde Calafate e me abordar, se ele sabia que eu, desde o momento em que o vi sentado a assistir ao filme no Clube de Cinema, já sabia que eu queria ser amigo dele. (SANTIAGO, 2014, p. 64).

As incertezas da memória não diminuem a potência do discurso amoroso que é presentificado em toda a obra: a memória afetiva confunde-se com o câncer no presente, deixando opaca a visão do narrador. É preciso lembrar que todo o empenho na escrita e no célere ato de biografar o amigo é feito após a morte de Zeca, com as imagens assépticas do ambiente hospitalar ainda em circuito na mente do narrador, principalmente as do corpo do amado paralisado. Nada é passível de respostas, conforme lemos “se o Zeca ainda estivesse vivo”, isto é, o ato de escrever (ou *escrever-se*) é um exercício de redenção, configurando um profundo e doloroso estado de solidão. Se tal ato já constitui uma condição de reclusão do escritor, redigir em vias de desolação torna-se ainda mais dilacerante. Entretanto, em *MRR*, a absolvição vem justamente por esse caminho.

A configuração de Zeca é fruto total da memória do narrador, cuja verdade narrativa deve ser tomada pelo leitor, embora o narrador, algumas vezes, dialogue diretamente com o leitor. Esse é um jogo que, nesse ponto analítico, merece atenção, pois parece haver uma ironia com a qual é construída a estrutura do romance. O ato de escrever a biografia do amigo coloca o narrador também em posição de escritor, tornando-se, dessa forma, um protagonista que, partindo de si mesmo, escreve sobre o Outro. Em determinado momento, por exemplo, lemos o seguinte trecho: “não tenho o direito de esconder do leitor passagens esclarecedoras do nosso relacionamento, em particular as que tocam em diferenças sensíveis de temperamento, de conhecimento artístico e de mundo” (SANTIAGO, 2014, p. 69). Justamente nesses momentos de voz narrativa incerta é que é dificultada a precisão necessária para que o leitor perceba qual camada discursiva está em voga na ocasião: seria a voz do narrador de *MRR*, ou seria parte da biografia romanceada que está em fase de elaboração?

Sentado frente ao computador, a voz do personagem, às vezes, confunde-se com o discurso pelo qual anseia ser corporificado na biografia, deixando a enunciação do romance sempre dividida entre o narrador de *MRR* e a enunciação que se deseja imprimir no texto escrito no computador do biógrafo: “volto atrás e me corrijo. Só assim me absolvo do deslize cometido e espero ganhar o perdão do leitor” (SANTIAGO, 2014, p. 69). Não acreditamos que se trate aqui da tipologia de um narrador intruso, mas sim, que o principal artífice narrativo do romance seja, efetivamente, essa manobra, quase um passeio, inteligente e arguto, por entre os caminhos de uma narrativa em primeira pessoa, que se mescla ao texto que o protagonista redige.

MRR, com efeito, sob a perspectiva desse personagem que tenta escrever a história do outro, faz-nos retomar o estudo de Lefebvre, principalmente no que tange à sua teoria sobre a *elipse*. Tal figura representa uma lacuna, quase uma omissão no enredo, devendo ser obrigação do leitor preencher os vazios do texto. Conforme o autor esclarece, “a diegese nunca reproduz senão uma parte dos fatos, devendo os outros ser supridos pelo leitor ou pelo espectador” (1975, p. 223). A *elipse* estará em profundidade em diversos momentos do enredo, no entanto, é sempre vista nas falhas memorialísticas do narrador, como, por exemplo, quando o biógrafo afirma, em diversos momentos, não poder concluir determinado tópico acerca do amigo, em função do passado distante, embora tente, ao máximo, recompor de maneira sincera a vivência entre ambos.

Essa questão da *elipse* pode ser averiguada mais detidamente quando voltamos a atenção para o que, há pouco, conjecturamos sobre o excesso de história, não apenas de Minas Gerais, mas também de todo o painel cultural que desenha o enredo da obra. O narrador é um historiador renomado em sua área de concentração de estudos, tendo construído carreira no âmbito universitário; na contramão, Zeca firmou-se como um crítico cultural, profissional tão conceituado quanto o amigo. Essa dualidade entre as profissões de ambos parece ser justamente o material do qual o narrador se utiliza para recobrir as várias lacunas da vida do amigo. A memória não seria capaz de agrupar ordenadamente toda a vivência dos adolescentes, desde o seu primeiro encontro no início dos anos 1950. Portanto, o narrador parte de toda a sua paixão pela História, principalmente de Belo Horizonte, a fim de reconstruir as passagens que envolvem os personagens; dessa profusão histórica, também realiza (embora em

menor grau) um curioso mapeamento sobre temas que versam sobre cinema, música, livros, inclusive biologia, para somar ao enredo de mais pontos que se entrecruzem na vida de Zeca.

O arrependimento e a memória são plasmados na narrativa como elementos que condensam o discurso amoroso do narrador. Arrependimento esse que é traduzido pelo regresso e pela presentificação imagética das memórias montadas do narrador. A sua memória pura, ou seja, as verdadeiras, tidas sem resquícios imaginativos e percebidas, em sua integridade, como passadas, canalizam-se e revelam a tristeza do narrador em reconstituir parcelas tão dolorosas e simbólicas de sua experiência.

No tópico seguinte, o espaço analítico é destinado à percepção acerca do narrador do romance como o *chiffonnier*, uma figura a que Walter Benjamin faz menção em seu texto sobre a Paris do Segundo Império, que, conforme veremos, responsabiliza-se por recolher as memórias, vasculhar o passado, guardar e reagrupar aquilo que usualmente não é mais utilizado. Avancemos.

Do *Chiffonnier* que recolhe os cacos

A percepção e materialidade do narrador-protagonista como um *chiffonnier* parece assertiva, principalmente, quando focalizamos o olhar no percurso cujo protagonista percorre em sua busca por qualquer lembrança que valha ser posta no papel, servindo-lhe de material para a biografia de Zeca. Dessa forma, percorreremos alguns meandros do romance que moldam o protagonista, de maneira a percebê-lo como um catador de destroços, conforme veremos significação mais à frente. De início, e sob uma perspectiva elucidativa, compreendemos a teoria de Walter Benjamin (1991) como aparato total para a iluminação do narrador de *MRR*; teoria essa relacionada à figura do *chiffonnier*, que, em muito, explica e materializa algumas questões que conduzem o enredo de Santiago à estética da absolvição.

O autor faz referência ao *chiffonnier* quando analisa a obra do poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867), argumentando sobre o processo industrial nocivo que corrói a população urbana. Na visão de Benjamin, essa figura, também descrita como *trapeiro*, é aquela que recolhe os restos, o lixo, aquilo deixado pela cidade, abandonado pela população. Nesse limiar, volvendo para a narrativa contemporânea de Santiago, o narrador autodiegético de seu romance encarna essa

figura, contudo, dando-lhe nova tessitura, tendo em vista o conflituoso e labiríntico terreno amoroso em que o personagem está imerso.

Na obra de Santiago, seu protagonista é o *chiffonnier* que recolhe os cacos de sua própria história, na tentativa de escrever a biografia de seu grande amor, Zeca. Em seu texto, Benjamin o descreve como:

Os catadores de trapo apareceram em maior número nas cidades depois que, através de novos processos industriais, passou-se a dar um certo valor ao lixo. Eles trabalhavam para intermediários e representavam uma espécie de indústria caseira sediada na rua. **A figura do trapeiro fascinou a sua época.** (1991, p. 51, grifo nosso).

Benjamin analisa a obra de Baudelaire, compreendendo-o como um poeta que, de fato, encarna a modernidade em sua verdadeira imagem, fazendo alusão à imagem da figura do catador de lixo, de pequenos detritos deixados à margem nas cidades, em decorrência do processo intensamente nocivo de industrialização. O autor preocupasse com a questão da modernidade, entendendo-a partindo do ponto de vista da população e da crítica ao consumo, também perceptível, em certa medida, como crítica cultural. Os “catadores de lixo” seriam os indivíduos que recolhiam e guardavam para outros fins os restos de inúmeros objetos ou de qualquer coisa sem necessidade que era destinada ao lixo. Benjamin continua ao esclarecer que “o trapeiro não está só em seu sonho. Acompanham-no camaradas; em torno dele também o cheiro de barris e também ele fica grisalho batalhando. A sua barba pende como uma bandeira velha” (BENJAMIN, 1991, p. 52). Neste horizonte, o *chiffonnier* é um catador de lixo, de destroços, à mercê de uma sociedade que vive uma evolução contínua e que desperdiça o que é, em sua visão, excessiva. Jeanne Marie Gagnebin afirma ainda que:

O narrador também seria a figura do trapeiro, do *Lumpensammler* ou do *chiffonnier*, do catador de sucata e de lixo, esta personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder [...] Esse narrador sucateiro [...] não tem por alvo re-

colher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer. (2006, p. 53-54).

Gagnebin elucida que esse trapeiro se presentifica como um personagem da modernidade, movido e embebedo pelo desejo de que nada seja perdido, isto é, acarreta e valora aquilo que é deixado pelo caminho. Não é aquilo que possui importância que lhe interessa, mas o encontrado nas esquinas, perdido ou esquecido em meio à transitoriedade da população. O trapeiro encontra, averigua, garimpa (conforme conferiremos a imagem do garimpeiro em *MRR*) e recolhe para si o que foi relegado ao limbo. Sob o prisma de Benjamin, entrevemos o enredo de *MRR* percebendo o protagonista-memorialista (também um historiador) como um narrador *chiffonnier*, ou seja, a representação ativa do que Benjamin aponta como trapeiro.

Contudo, é necessário que façamos alguns esclarecimentos em relação à perspectiva benjaminiana representada na prosa romanesca de Santiago. Quando pensamos o protagonista do romance como um narrador trapeiro, tal constatação se dá mediante o ato de o personagem, em seu retorno ao passado, por meio da memória, recolher os cacos de sua própria experiência junto à de Zeca. O narrador inominado de *MRR* corporifica-se como um narrador *chiffonnier* em razão de seu garimpo do passado, mais especificamente, pela maneira como vasculha a memória (seu território de ação) em uma busca por quaisquer lembranças que possam ser agregadas à biografia que escreve no presente: estilisticamente, um trapeiro das memórias.

No quarto capítulo do romance, o narrador utiliza a metáfora do garimpo, provavelmente, como um espelho de si mesmo, e, da mesma forma como, em diversos momentos, interrompe furtivamente o fluxo narrativo da história para divagar sobre algum ponto histórico e/ou cultural, aqui ele também o faz. Percebamos as particularidades de um trecho em específico:

O garimpeiro espicha definitivamente os olhos esbugalhados e deixa que a maré de pessoas coletadas e indesejadas deságue novamente pelas avenidas e ruas e se escoem pelos oito raios do círculo. Pega de novo na

bateia, faz movimentos sucessivos e fortes de redemoinho, sacoleja o indivíduo que não desliza mais pelo oco e está parado à espera. Só para o movimento de redemoinho quando o diamante ou a pepita de ouro assenta no fundo, fica bem no fundo, ganha peso e soltura. Fica solitário. Basta apanhar a pepita de ouro com os dedos em pinça, depois de ter sido apanhada pelo olhar cobiçoso do garimpeiro muzambê. **Revejam os dois rapazes até então desconhecidos à espera do bonde Calafate.** (SANTIAGO, 2014, p. 105, grifo nosso).

O narrador divaga ainda sobre o primeiro encontro, no entanto, por meio da metáfora do garimpeiro, faz uma alusão que pode ser compreendida como um símbolo do desfiar memorialístico. A descrição do garimpeiro e de sua bateia é paralela ao processo casual de seu encontro com Zeca. Na multidão que preenchia a plataforma, duas pessoas se encontram, sendo Zeca o garimpeiro do passado, semelhantemente a um trabalhador que mergulha, escoa e procura por uma pedra preciosa, desse mesmo modo, os olhos do garimpeiro Zeca destacam-se entre as inúmeras borboletas azuis que sobrevoam o local.

Em *MRR*, em função de a plataforma narrativa miscigenar a história atual do narrador junto à história que este escreve, também é possível perceber uma bifurcação estrutural de composição de personagem que engendra o *chiffonnier* concebido por Santiago. Quando lemos “revejam os dois rapazes até então desconhecidos à espera do bonde Calafate”, essa *falsa onisciência*, mais especificamente, uma onisciência *planejada* ou *forjada*, é perceptível no discurso romanesco. No exame do passado, o *chiffonnier* potencializa o homoerotismo, principalmente quando descreve, em tons contemplativos, a ação sobre a imagetização do Outro em si mesmo. Mesmo em face das falhas da memória, o narrador relata, com paixão, o amigo realizar o mais simplório ato cotidiano. No trecho a seguir, o homoerotismo é exprimido em minúcia, na quase pletora da ação alheia, mesclando-se desejo, admiração e, especialmente, saudade:

Desde nosso primeiro encontro, eu me senti avistado, perscrutado, lido, distinguido, separado e eleito por ele. Eu nadava livremente na felicidade que minha única presença lhe proporcionava [...]. Caí nos seus olhos como cisco impelido por vento soprado do Oeste Mineiro. Levei tombo na surpresa. Confesso. Levantei, dei a volta por cima e escorri como mel pelos seus nervos óticos. Só reganhei figura humana quando bati finalmente à porta do coração. (SANTIAGO, 2014, p. 103).

As inferências relacionadas à nostalgia e às demais questões concernentes ao exame do passado como condutor para o atual estado de desolação que acomete o narrador são mais frequentes da segunda metade do romance em diante. O primeiro encontro servirá como eixo movente para nortear as lembranças do *chiffonnier*. No trecho supracitado, o narrador não apenas examina o passado, como também impele reflexões acerca dos momentos vivenciados: a relação afetiva com o passado ao lado de Zeca deixa notar o homoerotismo na solidão e na descrição poética e, extremamente apaixonada, acerca da percepção do amigo sobre si próprio. No passado, o narrador fora encontrado pelos olhos de Zeca, causando imediata afinidade e paixão entre ambos.

A relação entre memória e homoerotismo se torna, portanto, mais pungente, pois, com a figura do *chiffonnier* já delineada, é possível distinguirmos – e, tal como o garimpeiro, selecionarmos – alguns momentos em que esse narrador-trapeiro demonstra com mais severidade essa recolha de cacos empreendida por entre as ruínas labirínticas do passado. Leiamos a própria narração do protagonista acerca do garimpo memorialístico que executa:

O correr das décadas e a chegada da velhice corrompem meus neurônios, os varrem, não sei para onde, e desconectam sinapses. Estou sendo obrigado a redobrar o esforço para lembrar. Cavo fundo na memória e alargo, relendo os poucos escritos dele que tenho em mãos. Cato as poucas referências seguras que me dão garantia de que não exagerei nem desvirtuei seu propósito maior na vida. (SANTIAGO, 2014, p. 152).

Atentemo-nos à forma como a voz do narrador articula as noções de domínio entre memória, velhice, sentimento e solidão, demonstrando que a sua destreza sobre o passado é parca, mas que, ainda assim, da forma mais fiel possível, tenta recolher as lembranças, os momentos e as referências. É, novamente, uma representação do *chiffonnier* calcada na insustentabilidade da memória frente à condição de se perceber envelhecendo, fazendo nosso trapeiro *cavar fundo a memória*, no intuito de não omitir ou fantasiar qualquer fato que considere importante para a construção da biografia do amado amigo. O protagonista passa, então, a lidar com diversas vicissitudes que circundam o leito de morte de Zeca, não podendo o leitor esquecer-se de notar que o nosso *chiffonnier* trabalha recolhendo os fragmentos de memória ante o imediatismo da perda, da incomunicabilidade com o biografado.

Susan Sontag assevera que “a memória é, de forma dolorosa, a única relação que podemos ter com os mortos” (2003, p. 96); tal afirmação coloca-nos perante a prosa de Santiago e a encruzilhada narrativa que este faz ao imbricar um homoerotismo sugerido durante todo o romance, estando os personagens envoltos na morte e em suas precariações. A união possível de se estabelecer com Zeca é apenas aquela resgatada do passado, manuseada em tom apaixonado e solitário pelo narrador.

Ainda sobre Gagnebin, a autora esclarece que a “rememoração também significa uma alternância precisa ao *presente*, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente” (2006, p. 55). Na atualidade, a ação que o narrador catalisa é aquela que anseia por redenção, por algo que o consome por dentro, tornando a escrita da biografia uma ação do presente, que advém intimamente do passado, extraíndo deste a afetividade e a aproximação impossíveis, dadas as circunstâncias ocasionadas pelo câncer, isto é, tal como a própria Gagnebin argumenta: “a lealdade ao passado, não sendo um fim em si, visa uma modificação do presente” (2006, p. 55). Desta forma, partindo desse ponto, centraremos nosso olhar em duas passagens específicas que melhor aglutinam o ponto de vista memorialístico e homoerótico que o *chiffonnier* desempenha. Trata-se de dois momentos em que o narrador relata parte do passado, havendo a incidência de uma possível culpa e de questões confusas, ainda não resolvidas.

Primeiramente, há que se voltar à cena do hospital, em território inicial da trama, momento do falecimento de Zeca, para, posteriormente, avaliarmos um fragmento do pensamento do narrador em relação ao ato de verbalizar a existência do amigo. Percebamos, dessa forma, o instante efetivo da morte de Zeca e como o espaço, as descrições e a maneira como tal situação é narrada, são evidenciadas ao leitor:

Ao descer a longa rampa que me conduz da porta de saída do hospital até o estacionamento, distraio-me ao ver um mico que salta de galho em galho pelas árvores frondosas que ainda crescem nos fundos do bairro da Gávea. Ao dirigir o carro até a rua Marquês de São Vicente, sua morte iminente desperta tal força na minha imaginação que a pressinto mais robusta e tensa que qualquer imagem despertada por toda a nossa vida em comum. [...] abro a porta do apartamento onde moro. Como o monitor cardíaco, a secretária eletrônica piscapiscando no console da sala de visitas. Zeca ainda vive. Fecho a porta, acendo a luz e dou alguns passos. Aperto a tecla *play*. Escuto: — Logo depois que o senhor saiu, seu amigo faleceu. Meus sinceros pêsames. A enfermeira chefe tinha meu número de telefone fixo. Detesto celulares. Em caso de emergência, poderia telefonar-me. Aperto ou não aperto a tecla *delete*? O dedo escorrega e volta a apertar a tecla *play*. Várias e repetidas vezes. Ininterruptamente. (SANTAGO, 2014, p. 35).

A constatação da morte de Zeca não é realizada com excessiva descrição, tampouco com apelo sentimental. O *chiffonnier* a descreve com contenção, mais precisamente, com uma tristeza que, provavelmente, advém do impacto ou da assolação que o instante estilhaçado da perda lhe causa. O polo que matiza e sinaliza o homoerotismo no trecho é notado na imaginação da despedida entre ambos, condensando o discurso não apenas no aspecto amoroso, mas também no melancólico. No momento da saída do hospital, há uma evasão que se dá nas trincheiras pessoais do narrador, quase uma opacidade que

o torna catatônico frente à iminência e ao pressentimento da morte do amigo.

Curiosamente, o narrador opta por descrever com exatidão os locais por onde passa, ao invés de assumir o descontentamento que sente. As orações que antecedem o momento da gravação do áudio, tais quais as últimas, são incisivas, curtas, brutas, como se representassem uma metáfora da respiração entrecortada de Zeca. Quando este aperta repetidas vezes o botão do gravador, de modo a ouvir reiteradamente o registro, existe uma única consolação que desponta face à perda: a escrita da biografia. Com a materialização da morte do companheiro, o texto ficcional, que se inspira no estilo autobiográfico, começa a tomar realmente corpo, exatamente na página seguinte de *MRR*, com o segundo capítulo, intitulado *primeiro encontro*.

Dessa forma, já no primeiro capítulo do romance, a separação entre os personagens é presentificada, demarcando o homoerotismo como válvula motora da culpa do narrador pela perda do amigo e, sobretudo, pela separação que ambos sofreram no decorrer das décadas de amizade à distância. Como afirmado anteriormente, a amizade é íntima precursora do discurso homoerótico, mesclando-se aos demais elementos sobre os quais a análise aqui empreendida se debruça. O segundo e último fragmento a que nos deteremos relaciona-se a uma ponderação feita pelo *chiffonnier* nesse processo incerto de verbalização do companheiro:

Minhas frases o envolvem como calça e camisa esporte, como jeans e T-shirt, como pijama ou toga grega, e é como tal que o exibem. **Vestido. Vestido sempre, nunca nu. Mostram-no pelo que lhe cobre o corpo e a pele.** Esconde-os. Na realidade, tampouco extrai das vísceras o sumo da sua vida. Descrições e detalhes são abundantes e corretos, reconhecimento, mas foram levantados por mim e organizados pelo desejo que se dilatava ao infinito para açambarcar seu estar-no-mundo em palavras concretas e parágrafos sólidos. Ao fim e ao cabo, o leitor apenas o entrevê em meio ao emaranhado subjetivo. (SANTIAGO, 2014, p. 141, grifo nosso).

Neste segundo excerto do texto, presente no capítulo *Cantelas*, esse narrador que ora se desculpa, ora infere e também ironiza o pró-

prio ato da escrita, reflete acerca da fragilidade de seu texto, deixando evidente a posição fraca da memória frente aos anos vividos distanciadamente. Quando ambos, de fato, separam-se (com a partida do narrador, que havia ido morar em Paris), a relação entre eles passa a ser medida quase que inteiramente pelas correspondências enviadas a Zeca, as quais relatavam a vida do protagonista. No tocante à memória, o narrador presentifica Zeca ao construí-lo sob a égide do verbo, da palavra escrita, fazendo com que a narrativa configure um personagem (tão protagonista quanto o próprio *chiffonnier*) partindo não somente da perspectiva do narrador, mas, também, da imaginação do outro, tendo em vista que, muito do que se lê sobre Zeca, é reforçado pelo imaginário e pelo conhecimento do biógrafo.

MRR constrói a representação de um sujeito amoroso partindo de um ponto de vista de total opacidade. O *chiffonnier* de Santiago, em uma parte de seu relato, imagina e cria (com base no amor e no conhecimento que detém) determinadas situações. Precisamente sob essa memória montada, por vezes, imaginada – opondo-se, em certa medida, à *memória pura* aludida anteriormente – é que a ideia do narrador como um catador de destroços memorialísticos é conjecturada. O “nunca nu” a que o narrador se refere pode ser também totalizado na perspectiva do Outro, que, para mim, só é Outro quando o vejo envolto naquilo com que me identifico.

Memória e homoerotismo se encontram no contrapeso feito entre o cuidado, o zelo e o afeto tidos pelo *chiffonnier* em, sobretudo, recobrir a pele do amigo com o seu discurso, tomando – palavra e desejo – uma só condução. Muito do narcisismo do *chiffonnier* é perceptível, mesmo quando abandona a ideia de ser biografado para, então, tornar-se um biógrafo. Enquanto escreve sobre o Outro apaixonado, automaticamente escreve acerca de si mesmo, verbalizando o amigo quase como um espelho de si, embora se utilize de artimanhas narrativas (em face de ser um intelectual da academia) a fim de não demonstrar que, enquanto procura, cata e desfia as memórias e experiências do sujeito amoroso, o narrador, na verdade, fala muito mais de si do que de Zeca. Nesse raciocínio, no tópico seguinte, procederemos a uma análise que objetiva a circunspeção do narrador e o seu dispêndio em escrever sobre Zeca à luz de si mesmo.

A efígie do Outro em mim

A arquitetura do personagem Zeca é esculpida na tradução de uma primeira pessoa construída inteiramente na percepção do protagonista, sendo que os poucos momentos em que o temos em cena, são referentes a seu processo de morte, convalescendo em uma cama de hospital, para, logo em seguida, ao fim do primeiro capítulo, morrer. Portanto, nesse instante, focaremos nossa atenção na maneira como o *chiffonnier* tenta evidenciar o amigo, mas, quase sempre, resvalando na própria identidade. Em *MRR*, a representação do Outro é, primeiramente, de si mesmo, para que, posteriormente, seja percebida em sua alteridade.

Todavia, em algumas passagens, o narrador comenta haver um teor narcisista em seus escritos, elemento que não nos impede de refletirmos sobre a forma como a percepção alheia é totalmente advinda de si próprio. Não que se trate de um duplo, mas há no romance uma estrutura que oscila entre os dois personagens que, por vezes, corrompe a pureza do relato – que se almeja autobiográfico – do amigo. Zeca é entrevistado na fala, na verbalização e na escrita do narrador, que acaba por se configurar como uma efígie do amigo, pois a experiência de um é iluminada pela do outro que ainda vive. De maneira mais nítida, perceber o narrador como uma efígie viva do Outro também é enxergá-lo como parte essencial de Zeca, no entanto, mostrando-se parcialmente ao leitor.

Destarte, nesse processo de quase simulacro, o que desponta do relato do *chiffonnier* não é uma simulação do real vivido junto a Zeca, ou seja, uma dissimulação da experiência vivida. Pelo contrário: a efígie do narrador (altamente irradiada pela memória e pelo homoerotismo) é indutora do relacionamento e das imagens que vão sendo criadas ao longo do enredo. O trecho a seguir exemplifica o que argumentamos:

Arriscado e difícil é também pôr no papel o que ele me afirmava entre as quatro paredes da confidência. Ele dizia as coisas *para mim*. Eu as estou escrevendo *para todos*. Mas o que está sendo divulgado não demonstra quebra de sigilo, já que toda e qualquer pessoa que o tenha frequentado pode comprovar empiricamente minhas palavras. Pela análise das frases apenas expando a sua área de atuação. (SANTIAGO, 2014, p. 216).

As memórias do *chiffonnier* catalisam a experiência vivida por Zeca, sendo disseminadas, pelo narrador, por meio da escrita biográfica. A efígie que se configura em *MRR* é o próprio protagonista, representando a vida do amigo em totalização e em conexão com a sua própria. No trecho supratranscrito, o narrador alude à questão da vida de Zeca ser pública, anulando em si qualquer eventual culpa por divulgar as confidências feitas em total caráter de confiança. O protagonista, em sua condição de escritor, plasma um papel de imagem e semelhança de seu biografado, mais especificamente, como se fosse necessário tornar-se o Outro que amou como ele próprio, de maneira que somente dessa forma um relato verdadeiro e sem omissões seja alcançado.

O narrador, quando afirma escrever “para todos” determinadas passagens da vida do amigo, automaticamente corporifica-se em uma espécie de efígie que vai, por meio da escrita que se quer autobiográfica, tentar a redenção. Em dados momentos, o relato torna-se repetitivo, pois há um excesso na forma como o narrador se desculpa efusivamente acerca dos diversos parênteses que são abertos no decorrer da escrita biográfica. Aqui, focaremos o olhar em um ponto que chama a atenção pelo caráter homoerótico que carrega, principalmente, em virtude dos meios descritivos com os quais narra esse trecho da vida de ambos. No capítulo *Promiscuidade*, passamos a conhecer o personagem Roberto, que será presença constante durante essa parte da história, de modo que, em meio à narração, o *chiffonnier* erija-se, cada vez mais, como uma efígie de Zeca, no entanto, dando mais relevância à sua própria experiência do que à do amigo:

Quero imaginar o que me aconteceu à saída da adolescência e perdurei pela vida. Houve tal grau de desespero na frustração sentimental que ela, ao imobilizar a imaginação em fogo, mobilizou também o coração, transferindo a força dos afetos, acumulada inutilmente no corpo, para sucessivas e infinitas aventuras amorosas. (SANTAGO, 2014, p. 229, grifo nosso).

É possível entrever o desvio de foco já no início do capítulo, quando percebemos que aquilo que será apresentado nessa parte da trama será condicionado, muito mais, à vida do narrador, deixando Zeca, o biografado, em escala secundária. O *chiffonnier* como efígie de

Zeca passa a ser percebido quando notamos, no decorrer do capítulo, o esforço em concentrar comentários e inflexões acerca do companheiro. Embora tal fato seja perceptível desde o princípio do enredo, aqui ocorre uma maior tonalização dessa questão, pois a frustração e a desolação do narrador não o deixam centrar-se totalmente no companheiro. É necessário, portanto, que primeiramente *torne-se* o Outro, para que, em meio a essa metamorfose, *escreva-se* o Outro: a experiência da escrita como conhecimento de si próprio.

Roberto surge na narrativa como um contrapeso na relação difícil entre os protagonistas, de maneira que a principal expressão que tangencia a entrada de Roberto em *MRR* é justamente a do ciúme, ou seja, um elemento até então pouco percebido no enredo. O narrador, desolado em razão do distanciamento e da frieza de Zeca em determinados períodos, narra, em tons culposos e, ainda, de ódio, a relação do amigo com Roberto. Este, já anunciado em capítulo anterior, entra, de fato, em *Promiscuidade*, com a seguinte introdução do narrador:

Roberto entra nesta biografia do Zeca para transformá-lo definitivamente. **Transformá-lo pela fúria descabelada que sua única presença atiza, enquanto eu – em recolhimento sentimental e por vontade própria – me transformo em outro, diferente e desconhecido de mim. E de todos.** Roberto me ajudará a pensar o que significou para o Zeca (e, indiretamente, para mim) o suicídio do coração como caminho para a frustração amorosa poder judiciosamente se expressar em plenitude anárquica, inventando futuro afora diversos e muitos alvos intensos e passageiros. O suicídio dos nossos corações se deu por caminho semelhante e diferente, já que o primeiro alvo eleito pelo Zeca se submeteu inicialmente ao seu desejo, aquiescendo aceitá-lo, ainda que passagieramente, como a caça que recebe o tiro no peito e se salva, alçando voo de novo. (SANTO TIAGO, 2014, p. 235-36, grifo nosso).

Essa parte do passado que o *chiffonnier* recolhe, dispondo-a como instrumento de autoconhecimento, constitui uma das bases que fazem com que possamos compreender de forma mais aprofundada a maneira como a efígie é presentificada na obra. O resgate da relação

entre Roberto e Zeca descamba em descrições poéticas e em um sofrimento visível do narrador ao reviver (memorialisticamente e na escrita) essa parte do passado. No excerto citado, o *transformar-se em outro* funciona como uma operação de limpeza no interior do narrador, pois ainda há uma mágoa que habita o protagonista. Trazer à tona a história de Roberto é também se resolver consigo mesmo no que tange às culpas e aos medos do passado que ainda o assolam, mas que devem ser devidamente expurgados.

O narrador realiza uma série de reflexões que, em muito, são percebidas como ciúmes, mas, quando abre espaço em seu relato para apresentar uma parte do passado que diz respeito muito mais a si mesmo ao invés de Zeca, o narcisismo já assumido do narrador toma a frente novamente. Nesse seguimento, a questão da efigie associa-se intimamente ao enorme espaço e ao egocentrismo do *chiffonnier*. No trecho supradestacado, o narrador afirma que o “alvo” escolhido por Zeca respondeu ao seu desejo, isto é, foi recíproco às suas investidas, e, no texto, é possível entrever o desgosto do narrador frente a essa relação, pois Zeca foi seu primeiro desejo, não tendo conseguido retribuição por parte dele.

O narrador expõe a relação entre Zeca e Roberto com conhecimento de causa, por meio de reflexões bastante precisas e sintomáticas sobre essa questão, afirmando: “notei a força exclusiva da atração pelo Roberto no modo diferente como passou a se distanciar de mim” (SANTIAGO, 2014, p. 237). É, pois, uma separação dolorosa e aflitiva que faz o personagem, ainda após a morte de Zeca, sentir certo ódio e repúdio no que diz respeito ao amigo. De fato, há a configuração de uma separação entre os personagens que entristece o narrador nos dias atuais, tornando a ideia de reviver a figura de Roberto na criação do texto biográfico uma tentativa de expurgá-lo de vez de seu interior.

Sob o contexto amoroso, o psicanalista Igor Caruso realiza um estudo sobre a separação, o qual pode iluminar nossas ponderações sobre esse ponto em específico no romance. É interessante pensar a separação, na obra de Santiago, como uma via de mão dupla, estabelecendo-se, simultaneamente, no passado e no presente. A primeira separação é a que entrevemos agora, com Zeca se relacionando com Roberto, preterindo, dessa maneira, a dedicação que anteriormente dispunha ao narrador; a segunda é a ocorrida literalmente, isto é, com a morte do personagem. Dessa forma, o primeiro estilo de afasta-

mento entre os personagens é sutil, com o narrador não permitindo ser desprezado sentimentalmente. Sobre essa primeira forma de separação, vinculada à indiferença, Caruso esclarece que:

Este mecanismo existe incondicionalmente en la situación de separación, incluso cuando es incompatible con otros estratos de la personalidad, provoca represión y su rechazo de la conciencia. Los factores del “me importa un bledo” ante todo son: disminución del Ideal del Yo, debilitamiento del Yo por la desidentificación e inflación correlativa del narcisismo. (CARUSO, 1997, p. 20).

O autor trata da questão da indiferença em um contexto de separação, enxergando-a como um mecanismo de defesa relativo à personalidade do indivíduo. Caruso utiliza dois termos bastante caros e elucidativos ao contexto diegético de *MRR*, quais sejam: *repressão* e *narcisismo*. Curiosamente, na estruturação do narrador enquanto representação de um sujeito amoroso, podemos notar essas duas características como intrínsecas à sua arquitetura narratológica. Os já aludidos *narcisismo* e *egocentrismo* do narrador são potencializados em decorrência da repressão da amizade apaixonada que sentia pelo seu garimpeiro de borboletas azuis. No tempo presente, enquanto o *chiffonnier* desfia suas memórias, notamos uma indiferença não advinda inteiramente de Zeca, mas, também, atingida pela quebra de expectativa sofrida pelo narrador, quando este não mais recebe o afeto do qual necessita. É, portanto, uma indiferença que atinge o sujeito amoroso de maneira a condicioná-lo ao ciúme e a uma separação parcial entre os personagens. Concernente à separação vinculada à morte, Caruso afirma existir formas de defesa que são geradas automaticamente no indivíduo após a perda da pessoa amada; seja a agressividade, a indiferença ou qualquer outra reação específica. Em *MRR*, essa forma de defesa é transfigurada e elevada ao nível da narração daquilo que é passível de ser contado. Inicialmente, a atitude do narrador ao ouvir a gravação eletrônica informando a morte de Zeca foi a de não crer na realidade: foi necessário que ouvisse reiteradamente a gravação, a fim de que assimilasse o seu conteúdo.

A atitude perante a morte é a da automática escrita da biografia, verbalizando a figura de Zeca para perto de si, como sempre quisera. A aproximação que o amigo teve com Roberto provocou uma pro-

funda tristeza no narrador, notada na maneira infeliz como o discurso amoroso é conduzido: “Zeca significou para mim o que Roberto significa para ele” (SANTIAGO, 2014, p. 241). O homoerotismo, aqui, constitui elemento fundamental na concepção de que o *chiffonnier* representa, também, uma efígie de Zeca, pois essa aproximação com o amigo ocorre de maneira tão verdadeira e tocante, que o amor e o desejo sentidos pelo protagonista em relação a Zeca são percebidos desde o ciúme, o medo, até a aflitiva saudade que o devasta e o faz escrever uma biografia que funciona muito mais como confissão do que como um relato autobiográfico. Roberto, no entanto, não corresponde ao sentimento de Zeca:

Na frustração, e não nas lágrimas, é que nosso amor se recobre e se fortifica [...] Zeca sofre sem que eu seja a causa da dor [...]. Pelo lado de dentro do coração passamos a existir amorosamente um para o outro. **Sem contato íntimo no lado de fora. Eu, fora dele, dentro de mim. Ele, fora de mim, dentro dele. A deriva, navegamos os dois, tendo como bússola o coração.** (SANTIAGO, 2014, p. 243, grifo nosso).

A não concretização da relação entre Zeca e Roberto serve para fortalecer novamente a amizade entre os personagens, fazendo com que cresça a união entre ambos, passando a ser muito mais significativa do que anteriormente. O narrador presencia o sofrimento do amigo, consolando-o, mas sentindo uma dor mais aguda do que a do próprio amigo. Quando comenta que ambos estão um dentro do outro (e exteriormente, ao mesmo tempo), é a sinalização final de que o *chiffonnier* representa muito mais o Outro – em uma efígie total – do que a si próprio.

A absolvição pelo verbo: o garimpeiro e o biógrafo

O desejo de absolvição em *MRR* ocorre na concepção de uma remissão por meio da escrita da biografia do Outro apaixonado. Conforme verificado nas análises realizadas anteriormente, é por meio do *chiffonnier*, ao montar o passado por intermédio de suas memórias, que ocorre a escrita (ou o anseio de escrever) sobre a vida daquele a quem se amou. Neste último tópico, abordaremos a incidência da estética

da absolvição propriamente dita, centrando nossa argumentação nesse ponto em específico. Desta forma, compreender a absolvição em *MRR* é, primeiramente, compreender o estado sentimental em que se encontra o biógrafo, no caso, o narrador. Trata-se de um narrador idoso, que possui grande parte de seu relato fincado na adolescência. Ampla parcela da narrativa memorialística em questão possui seu peso maior na época da adolescência dos personagens. O biógrafo, declaradamente, possui um apego maior em relação a esse período, provavelmente por ter sido essa a época em que o amor floresceu entre ambos, mais precisamente, no primeiro encontro, na estação de trem. Durante toda empreitada memorialística empreendida, sempre no intuito de construção da biografia do amigo, o que prepondera é, com efeito, um verdadeiro desejo de remissão da separação, de anos, de Zeca, sobretudo no que concerne aos seus últimos momentos, enquanto moribundo.

Neste último tópico também faremos uso das figuras barthesianas, de modo a compreender de forma mais profunda o discurso amoroso que está em circuito no romance, pois a obra de Barthes amplia a percepção sobre a redenção almejada pelo narrador. Inicialmente, a figura da **espera** aparenta delimitar alguns pontos específicos na relação entre Zeca e seu biógrafo. Nas asseverações de Barthes, tal figura caracteriza-se como “tumulto de angústia suscitado pela espera do ser amado, ao sabor dos mais ínfimos atrasos (encontros, telefonemas, cartas, retornos)” (2003, p. 163). A *espera*, na narrativa de *MRR*, é aquela compreendida no percurso de toda a vida dos personagens; a vida de ambos toma rumos diferentes, contudo, sem deixar de haver o contato realizado por cartas e demais correspondências. A *espera* de reencontrar o outro ainda em plenitude, não em estado de risco de morte, é aquilo que atravessa toda a experiência de vida dos personagens.

Vejam agora uma parte do romance em que o biógrafo, de maneira singular, demonstra todo o sentimento que sentia por Zeca. É possível notar, por meio de um discurso potencialmente pesaroso e delicado, a ânsia por uma libertação da culpa pela distância sentida pelo *chiffonnier*:

Identificamo-nos um ao outro, sabendo também que na infelicidade do outro não há espaço para mim e que na infelicidade minha

não há espaço para o outro. Zeca sofre sem que eu seja a causa da dor. Ninguém conta para ninguém como substituto ou como remédio nem mesmo como paliativo. Como companhia muito especial é que eu conto para ele, companhia impossível de ser desvencilhada pelas brigas, discussões, rugas ou entreveros causados pela navegação diária em mares nem sempre tranquilos. **Pelo lado de dentro do coração passamos a existir amorosamente um para o outro. Sem contato íntimo no lado de fora. Eu, fora dele, dentro de mim. Ele, fora de mim, dentro dele.** A deriva, navegamos os dois, tendo como bússola o coração. Tampouco há que se posicionar um ao lado do outro para correr atrás como em prova de cem metros com barreiras ou maratona. Não há mais disputa, tampouco há vitória. (SANTIAGO, 2004, p. 243, grifo nosso).

Na maneira como o biógrafo descreve sua relação com Zeca já é possível perceber que o ato de tentativa de escrita de uma biografia é, na verdade, um modo de buscar reparar os anos de separação e ausência em relação àquele que se queria por perto. A *espera* aludida anteriormente nos faz notar que, no romance, a estética da absolvição é engendrada, preferencialmente, por meio do estado de desolação em que se encontra o personagem. Quando lemos “pelo lado de dentro do coração passamos a existir amorosamente um para o outro. Sem contato íntimo no lado de fora. Eu, fora dele, dentro de mim. Ele, fora de mim, dentro dele”, nota-se que o amor sentido pelo biógrafo não diminuiu com o passar do tempo. Há, também, que se ressaltar a tênue linha de passagem entre a amizade iniciada na estação de trem, nos anos 1950, e o amor brotado no coração de ambos. O fragmento supratranscrito parece exemplificar acertadamente essa questão. As passagens do romance que melhor demonstram esse ponto em específico estão sabiamente contidas na parte final da obra, quando a carga de tristeza do sujeito amoroso é elevada ao nível da dor, de uma saudade que não pode ser aplacada. Em outro momento, o narrador afirma que “graças aos alvos que desaparecem e se superpõem no correr das décadas, escapamos os dois das contingências terrenas do amor para nos adentrar nos caminhos e descaminhos da amizade”

(SANTIAGO, 2004, p. 244). A questão da amizade e da relação amorosa entre ambos pode parecer, à primeira vista, como uma dialética que se estabelece na narrativa, mas, quando investigada com maior acuidade, em especial, no tocante ao discurso amoroso e à saudade que o biógrafo converte em desejo de absolvição, evidencia uma relação amorosa marcada pelas intempéries do tempo, da memória e, principalmente, da solidão. Em pesquisa acerca de *MRR*, o pesquisador Túlio César Vieira Alves explica que:

O narrador de *Mil rosas roubadas*, ao contrário, sobrevive à experiência catártica do encontro consigo mesmo. Na realidade, ele obtém uma segunda vida, diversa daquela metódica vida de professor dedicado à carreira docente. O corpo moribundo de Zeca provoca a reescritura da vida do narrador (ALVES, 2016, p. 676).

É interessante pensar o narrador do romance pelo ponto de vista proposto por Alves, que enxerga na narrativa do biógrafo uma reescritura de sua própria vida. Reescrevendo a história do amigo apaixonado, o narrador acaba por se sobressair em meio ao caótico jogo de lembranças que esse *chiffonnier* memorialístico vai resgatando. É nessa *reescritura* de sua relação com Zeca que o narrador conhece a si próprio, tendo a imagem do corpo moribundo como eixo movente. A figura de Zeca – e, principalmente, da falta que sua presença acarreta no narrador – é construída com uma dor profunda, espessa, que só é possível de ser aplacada e absolvida por meio da reconstrução da história de ambos, desde 1952. Renata Coelho Marchezan e Juscelino Pernambuco, também em pesquisa acerca do romance, afirmam:

Sempre por meio da voz desse eu narrador, há o nascimento, as experiências que Zeca e o narrador vivenciaram na adolescência, a família, a escola, a mineiridade, a igreja – instituições nas quais e também contra as quais se constituíram –, a vida adulta, as escolhas culturais, a profissão, o trabalho e a morte do amigo. Fora do relato típico, no entanto, o nascimento desses heróis é o primeiro

encontro: “Nascemos um para o outro aos dezesseis anos de idade, em Belo Horizonte, nos idos de 1952” (p. 7). “Desde nosso primeiro encontro, eu me senti avistado, perscrutado, lido, distinguido, separado e eleito por ele” (p. 103). (2017, p. 125).

Desde o encontro com Zeca, revivenciado na velhice pelo *chiffonnier*, é possível perceber que este narrador produz uma evocação simbólica da trajetória da vida de ambos. As encruzilhadas narrativas dessa empreitada, embora pareçam perigosas e arbitrárias, presentificam um sentimento de absolvição que tonaliza o narrador como um ser melancólico, mais especificamente, como a representação de um indivíduo que se sente culpado por não ter estado ao lado do amigo quando houve a descoberta do câncer. É necessário também percebermos que tais memórias, recolhidas desde a sua adolescência, são afirmadas pela ótica desse narrador, bastante astuto, que coordena, de maneira exemplar, as suas lembranças. Esse artífice narrativo já pôde ser notado em demais livros escritos por Silviano Santiago, como, por exemplo, *O falso mentiroso* (2004), obra cujas memórias discorridas ao longo da prosa parecem ser demasiadamente parciais. No entanto, embora caiba ao leitor tomar o devido cuidado diante das afirmações e dados que o *chiffonnier* vai lançando em toda a narrativa, tal desconfiança não retira a beleza da narrativa de MRR, sempre emoldurada pelo saudosismo da memória e pelo sentimento aflitivo da saudade.

Centraremos agora particular atenção ao último capítulo do romance, intitulado *Armadilhas*, parte do texto em que a ideia de remissão advém com maior pujança. Já em caráter conclusivo de suas memórias, o *chiffonnier* parece, agora, expor os destroços do seu passado com uma instabilidade emocional até então incomum no romance. Como um intelectual das letras, renomado professor de história, o narrador prepara o término da narrativa admitindo ao leitor que dera mais espaço, ao longo de seu relato, a si mesmo do que a Zeca:

De propósito e durante décadas, montei autobiograficamente e às escondidas minha vida à espera de que o Zeca a escrevesse antes ou depois da minha morte. Ninguém me conhecia melhor, isso desde o ano em que me julguei gente. Deveria ter sabido. Só sei agora: armava a própria armadilha e nela fui caindo foga e estrepitosamente até o dia

em que, no Hospital São Vicente, deparei com o corpo querido deitado no leito, já paralisado pela morte iminente. (SANTIAGO, 2014, p. 261).

Conforme pudemos notar em tópico anterior, relativo à questão da morte em *MRR*, neste ponto da análise, é possível enxergar a morte como principal incidência do anseio por absolvição no personagem. Ao passar anos enviando todo tipo de informações de sua vida para Zeca, o narrador agora se vê em uma armadilha cruel, isto é, a de ele próprio escrever a vida do amigo. Enquanto estava frente ao corpo moribundo do paciente, o sentimento de culpa e solidão o aflige, trazendo à tona o desejo de libertação das amarras que a morte do amigo lhe provocaria. Toda essa situação é descrita com uma sutileza ímpar, sendo passível de ser percebida quando avançamos no romance e descobrimos a história de distanciamento entre ambos os personagens: “Olhos meus e sensibilidade minha quiseram então enxergá-lo na sua inteireza vital. Quis que toda a sua vida coubesse numa voz – este relato autobiográfico.” (SANTIAGO, 2014, p. 261). Haja vista que o tema da amizade é uma das molas propulsoras de *MRR*, é importante que percebamos o modo como esse elemento está disposto em toda a narrativa. Em estudo sobre essa questão, Francisco Ortega esclarece que:

A adolescência já tinha sido definida por Rousseau no *Emile* como um momento crítico, pois corresponde precisamente ao momento de formação da identidade sexual. Será precisamente o sexo do colegial, junto ao sexo da mulher, o objeto privilegiado do dispositivo de sexualidade: masturbação, homossexualidade latente, amizades particulares. (2002, p. 142).

A ideia de amizade vinculada à adolescência parece iluminar nossa percepção sobre a realidade dos dois protagonistas do romance. Em *MRR*, o espaço destinado ao período da adolescência obtém destaque em relação às demais épocas, cobrindo grande parte da narrativa. O encontro de ambos na estação de trem parece deflagrar o início de uma relação que, mesmo com as informações parciais dadas pelo

narrador, atinge profundamente a vida desses meninos. Ortega percebe a adolescência como um momento crítico para o surgimento da amizade, apreendendo uma estreita relação entre a amizade e os caminhos amorosos do coração. Vejamos um trecho, ainda do capítulo *Armadilhas*, que define o *páthos* da amizade entre os personagens:

Confessada a queda no alçapão armado pela morte de Zeca, pergunto-me se, às vésperas do meu próprio desaparecimento, ainda encontro forças para me transformar em outro e definitivo ser humano. Ao pôr o ponto final da biografia do amigo, estaria ao meu alcance mudar publicamente de sistema de comportamento, ou seria preferível continuar a ser até o dia da morte como tenho sido? (SANTIAGO, 2014, p. 272).

A morte de Zeca desencadeia uma série de encruzilhadas no coração do narrador. Em razão da morte do amigo, seu grande amor, o protagonista redesenha toda a trajetória de sua vida por meio da escrita da biografia. A amizade está atrelada, aqui, a um jogo de consciência que coloca a própria existência do narrador em uma gangorra, cujos pesos estão calibrados pela vontade de uma remissão em relação ao amigo perdido. Escrever é tentar se redimir, junto a Zeca, de todas os momentos de ausência sentidos até então. O verbo em *MRR* é a potência da remissão, tornando esse narrador em um *chiffonnier* melancólico e desolado, que em meio às suas memórias, acaba se perdendo nas ruínas de um labirinto escuro e assolador. A linha de intersecção entre amizade e relacionamento instituída pelo romance é manuseada, pelo narrador, de maneira dúbia. Os (des)caminhos da relação entre os personagens ganham contornos distintos, dado o distanciamento que ocorreu entre ambos, mas a linha fulcral (o sentimento) que vincula esses dois sujeitos nunca foi destruída.

Sob essa perspectiva, Barthes se vale desse conceito para definir o sujeito amoroso. Consoante o teórico europeu, a figura do *Atopos* é apresentada como: “o ser amado é reconhecido pelo sujeito amoroso como *atopos*[...] quer dizer, inclassificável, de uma originalidade sempre imprevisita.” (2003, p. 31). Nesse horizonte, o narrador de *MRR* enxerga no Outro apaixonado justamente essa atopia à qual Barthes alude. Zeca é colocado no romance como a representação de um sujeito que desperta, na visão do amigo, algo de sublime, incog-

noscível. A carreira artística de Zeca como produtor musical, além do fascínio de sua existência perante o narrador, faz desse antagonista não apenas o que desencadeia a absolvição no protagonista, mas, também, um *atopos* de originalidade e singularidade sem iguais. Essa atopia presente na figura do Outro, daquele a quem o amor é dedicado, engendra uma dificuldade no que tange ao ato de escrever a vida de Zeca. Referimo-nos à problematização de si mesmo frente às memórias postas em primeiro plano. O narrador afirma que: “a camuflagem não inibe mais a nudez, que não é apenas a falta de roupa a cobrir o corpo. Ela é a falta de pudor a recobrir o recesso do coração” (SANTIAGO, 2014, p. 275). Compreender o Outro de maneira singular exige de si próprio a condição de conhecedor profundo da alma desse sujeito. Em posição de narrador-escritor, essa *camuflagem* acaba por ser incapaz de ocorrer literalmente. A escrita de si que está em jogo inunda o jorro memorialístico do romance, descambando em uma narrativa que parte de si para compreender aquele sobre quem, de fato, é necessário escrever.

O homoerotismo, nesse romance, é demarcado não necessariamente na relação conflituosa entre os protagonistas (o garimpeiro e o biógrafo), mas no presente, no ato memorialístico de reerguer o passado e, por conseguinte, relatá-lo. O sentimento do narrador por Zeca, bem como a forma como esse *chiffonnier* se porta diante dessas lembranças, acabam por excluir as diatribes sociais do próprio texto, deixando o discurso amoroso da narrativa sobressair-se. Na passagem a seguir, é possível perceber o fio condutor da absolvição no romance:

Diante da doença dolorosa e fatal, caí na armadilha armada por mim e pelo destino. Num relâmpago de lucidez, os feitos e a vida de Zeca se voltaram contra mim. Enxergava-me de perspectiva diferente e preocupante. Enxerguei-me então tal como fui e sou. Professor aposentado de história do Brasil numa universidade da província brasileira. Um cara sem importância coletiva. Por que mendiguei uma biografia por tantos anos? **Não sabia que os olhos fechados de quase cadáver é a sensibilidade de moribundo seriam tão certos quanto rifle de jagunço em emboscada no sertão mineiro.** (SANTIAGO, 2004, p. 262, grifo nosso).

A ideia de absolvição é, pois, advinda do estado de saúde em que se encontra Zeca, mais precisamente, quando o narrador o encontra no Hospital São Vicente. No trecho “Não sabia que os olhos fechados de quase cadáver e a sensibilidade de moribundo seriam tão certos quanto rifle de jagunço em emboscada no sertão mineiro”, é perceptível o impacto emocional sofrido pelo *chiffonnier* ao ver o amigo no leito de morte. A absolvição, neste romance, está intimamente vinculada ao íntimo do personagem, sobretudo na fenda emocional que se abre no narrador quando descobre a morte do parceiro, por meio de uma ligação telefônica. Quando ouve o recado sobre o falecimento de Zeca, um abismo passa a circundar seu coração. É necessário, dessa forma, haver um ritual de cura para tamanho sofrimento. Por isso, a inversão da biografia parece ser a melhor solução encontrada para expurgar toda a culpa e autocomiseração que são engendradas no personagem.

Embora a narrativa utilize-se de um pano de fundo histórico, o fulcro do texto concentra-se na beleza da relação entre aquele denominado por garimpeiro e o agora seu biógrafo. É necessário ter ciência de que aquilo que está sendo chamado por estética da absolvição, nesse romance, é configurada mediante o resgate do passado e o desejo homoerótico que permeia o romance. É por meio da narrativa memorialística que esse sujeito amoroso consegue narrar sua história envolvendo o Outro apaixonado. Cria-se, por conseguinte, uma prosa que urde pela solidão e necessita urgentemente de uma remissão.

Georges Bataille (2003), em sua discussão acerca da continuidade e descontinuidade humana, argumenta sobre aquilo que ele decide nomear de *erotismo dos corações*. Esse tipo de erotismo implica, tal como o próprio autor define, uma espécie de *desordem e perturbação*, afirmando que “as chances de sofrer são tanto maiores na medida em que somente o sofrimento revela a inteira significação do amado” (2003, p. 43). Essa questão aparenta estar presente na relação existente entre o narrador e Zeca, de maneira operante, podendo ser entrevista na relação entre ambos na época da adolescência. Desde o primeiro momento, quando se conhecem na estação de trem, a camada homoerótica que o romance desenvolve será delicada e, como já afirmado anteriormente, simbólica.

Bataille, na referida citação, revela o domínio da dor do sujeito amoroso e declara que, em se tratando do *erótico dos corações*, o sofrimento do indivíduo tende a ser em maior nível do que, por exemplo, nos dois outros modos de erotismo, quais sejam: o dos *corpos* e o do *sagrado*. Ainda com Bataille, lê-se:

A posse do ser amado não significa a morte, pelo contrário, mas a morte está envolvida nessa busca. Se o amante não pode possuir o ser amado, pensa às vezes em matá-lo: muitas vezes preferia matá-lo a perdê-lo. O que está em jogo nessa fúria é o sentimento de uma continuidade possível percebida no ser amado. (2003, p. 43).

Em *MRR*, compreendemos a descontinuidade batailleana não como a questão biológica em que sua teoria parece se engajar, mas no anseio, por parte do narrador, de que Zeca permaneça vivo na biografia que o primeiro se propõe a escrever. A *fúria* vista no excerto está presente no isolamento do sujeito amoroso, mais notadamente, na sua disposição afetiva em resgatar suas memórias e pô-las em discurso, em potência verbal, para a posteridade. Na figura do *chiffonnier* benjaminiano, a morte de Zeca representa a cisão na personalidade do amigo, fazendo-o reconhecer diversas atitudes e sentimentos em relação ao companheiro.

Interessante e, particularmente, ardilosa, é a maneira como o narrador articula suas experiências. Em meio ao rito de absolvição pelo verbo, o biógrafo passa a impressão de estar apresentando informações não verdadeiras no decorrer do relato. Como já mencionado anteriormente, esse engenho narrativo foi por Santiago bastante utilizado em seu romance intitulado *O falso mentiroso*, mas, em *MRR*, o autor parece reutilizá-lo de maneira mais engenhosa: “será que nosso primeiro encontro aconteceu por vontade ou desejo exclusivo dele? A versão que lhes passei não poderia ser falsa?” (SANTIAGO, 2014, p. 265). Durante esta obra, em momentos esporádicos, o narrador, que também se direciona diretamente ao leitor, joga-lhe essa dúvida, fato este corroborado em virtude de a narrativa ser em primeira pessoa.

É nesse processo narrativo de dúvida, receio e incertezas cruéis que o narrador consegue instaurar um panorama diegético em que o tema do amor e da desolação permanecem intrincados. Em determinados momentos do texto, a tristeza do personagem parece mascarada por uma vontade de não demonstrar sua angústia em narrar a vida de seu grande amor. Justamente por esta razão é que o desenho da estética da absolvição não fica perceptível aos olhos descuidados do leitor. A relação entre Zeca e seu biógrafo, também tecida

por um discurso caracterizado pela ausência e solidão, não possui de modo intenso o homoerotismo em vias da carne, mas o que ocorre é justamente uma culpa pela ausência implacável do outro. Em *MRR*, não há o consolo do reencontro, muito menos a descoberta tardia da cura para a solidão, sendo uma absolvição possível somente pela via da escrita, eternizando o amado da mesma forma como o olhar do narrador o eternizou no primeiro encontro. O medo de expor sua vida junto à do amigo é algo que recobre o rumo final do romance, fazendo com o que o narrador confirme, de modo verdadeiro, essa aflição. O discurso amoroso, agora em vias de finalização, começa a presentificar a solidão como uma sensação de medo:

Órgão do desejo, o coração me arrastou para a linguagem desavergonhada, aflitiva e fútil. Linguagem de confessorário. Será que colegas e estudantes esperavam minhas palavras como se espera a hora de ser atendido pelo médico, ou como se aguarda do amado a chamada telefônica prometida? O que acontecerá comigo quando o coração se entregar a descoberto, nu, e todos enxergarem a natureza insana, persecutória e incontrolável do meu desejo? O que dirão aqueles que admiram minha disciplina e talento, minha dedicação aos estudos e à sala de aula? Deixarão de se interessar pelo espírito e pelas luzes? Vão vasculhar exclusivamente meu coração? (SANTIAGO, 2014, p. 275).

Embora o narrador tenha completa ciência de que, durante seu relato, ele tenha dedicado mais espaço à sua vida do que à existência de Zeca, o medo que habita o personagem é genuíno, isto é, o narrador não expôs somente as lembranças do amigo, mas também escreveu a si mesmo durante o tecer de suas memórias. Como professor universitário aposentado, renomado e premiado, o medo de que seu coração desnudado venha a público não diminui o desejo de que Zeca seja abençoado pelo verbo escrito. Embora seja crítico consigo mesmo, esse narrador é astuto o suficiente para equilibrar aquilo que narra. Ao expor sua experiência afetiva com Zeca, ele abre as cortinas do seu coração, mesmo não sendo possuidor da verdade absoluta sobre o outro. Assertivamente, na reta conclusória do romance, o narrador expõe muito mais a sua dor, decorrente da falta de Zeca, do que a

própria figura do amigo. Esse fato demarca bem a questão da absolvição, pois o que começa a se desenhar é a presentificação do narrador como agente primordial da ação no romance. A passagem final da obra expõe um dos momentos mais melancólicos do narrador, concluindo a escrita da biografia e finalizando seu ritual de absolvição em relação ao amigo:

Que um anjo desça dos céus. Eu espero. Que seja mudo e contemplativo como os anjos barrocos que se calam nos altares das igrejas de Ouro Preto, embora seus olhos tenham admirado os encantos dos séculos do ouro e sofrido as desgraças dos séculos da miséria. O anjo deixará que eu sofra e me alegre, que me ame até o fim. Não quero mais brincar de viver por detrás da vidraça. Nunca vivi a vida em aquário, por que a buscaria agora que o vidro se quebra e a água se esparrama pelo chão, encharcando todo o apartamento? Sentado diante do computador, não sonho mais. A realidade da nossa vida em comum, da minha vida singular está tensa e imóvel na folha de papel. Petrificada, imutável. Morta. Não é possível de ser substituída, ainda que o porta-retratos no escritório queira entregar-me uma velhíssima imagem. Nela, eu e ele estamos sentados num sofá da sala de estar da sua casa. (SANTIAGO, 2014, p. 276).

O narrador encerra suas memórias concluindo um ciclo iniciado com a notícia da morte de Zeca. A força da imagem memorialística, aqui, cede lugar à já constatada desolação amorosa do *chiffonnier*. Em sua trajetória narrativa, ao construir a biografia do amigo, esse narrador pôde conhecer a si mesmo, perspectivando não apenas a existência do amigo, mas também a sua própria. O retrato de ambos, presente no escritório, demarca o encerramento de um passado que insiste em abrir e sangrar feridas no sujeito amoroso. Seu ritual de cura opera uma divisão na personalidade do protagonista, deixando-o conformado com a ausência de Zeca. No trecho “nunca vivi a vida em aquário, por que a buscaria agora que o vidro se quebra e a água se esparrama pelo chão, encharcando todo o apartamento?”, o que se traduz é o total conhecimento do protagonista acerca de sua

condição de penitência. Sua vida agora se entrelaça à de Zeca por meio do verbo, da escrita, tornando ambos um só. Sentado em frente ao computador, revivendo e (re)descobrimdo os sinuosos momentos que viveram juntos, a estética da absolvição encerra-se, percebida sumariamente por meio da memória, do desejo homoerótico e da solidão consternada do narrador.

Referências

ALVES, Túlio César Vieira. **A política da escrita em Mil rosas roubadas**. RevLet – Revista Virtual de Letras, v. 08, n° 02, ago/dez, 2016.

BARTHES, Roland. Fragmentos de um discurso amoroso. Trad.: Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad.: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. In.: Sociologia. KOTHE, Flávio R. (Org).

FERNANDES, Florestan. (Coord). São Paulo: Ática, 1991. p. 45122.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CARUSO, Igor A. **La separación de los amantes: una fenomenología de lamuerte**. 29ª ed. Mexico: SigloVeintiuno editores, 1997.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Lembrar escrever esquecer. São Paulo: Ed. 34, 2006.

LEFEBVE, Maurice-Jean. Estrutura do discurso da poesia e da narrativa. São Paulo: Almedina, 1980.

MAECHEZAN, Renata Coelho; PERNAMBUCO, Juscelino. Mil rosas roubadas, de Silviano Santiago, em perspectiva bakhtiniana. Artigo. Linha D'Água (Online), São Paulo, v. 30, n. 2, out. 2017. p. 113-128.

ORTEGA, Francisco. **Genealogias da amizade**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SANTIAGO, Silviano. **Mil rosas roubadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SANTIAGO, Silviano. O falso mentiroso: memórias. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Trad.: Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.

A CAVERNA, DE JOSÉ SARAMAGO: UM NOVO CONFRONTO COM AS POTENCIALIDADES DA ALEGORIA PLATÔNICA

Claudia Carla Martins

- Estranho quadro e estranhos prisioneiros
são esses de que tu falas – observou ele.
- Semelhantes a nós – continuei.¹

No romance *A caverna* (2000), José Saramago revisita mais uma vez a alegoria platônica. A “nova caverna” assume aspectos próprios da sociedade do espetáculo, conceito desenvolvido por Guy Debord. Efetua-se a construção de um espaço-tempo espetacular, e o drama humano que se desenrola é o do desajuste, deslocamento e inadequação do sujeito a um modelo de vida que passa a ser hegemônico. A diegese traz a substituição de uma forma artesanal de produção para a do capitalismo avançado. Cipriano Algor, um velho artesão, produtor de peças de barro, é atingido por essa transição, pois seu trabalho não cabe mais no novo cenário, assim, a personagem converte-se em crise e procura.

A eleição de um espaço e de uma vida que se configuram conforme os aspectos próprios de uma sociedade do espetáculo não é apresentada de imediato, aos poucos esse imperativo ganha relevo e é decisivo para o destino da personagem central. Para oferecer a emergência da nova forma de vida, é elaborada cuidadosamente a construção de dois espaços, que funcionam como oposição: 1) a olaria², onde vive Cipriano Algor, sua filha Marta e o genro Marçal Gacho, lugar regido por um sistema artesanal de vida, que tem o barro como símbolo; 2) o Centro, a “nova caverna”, um espaço-tempo do consumo, do controle, da aniquilação da vida e do humano, lugar operacionalizado pela lógica do capital e do espetáculo, dotado de fome voraz e de uma força centrípeta que vai engolindo tudo, devorando as cercanias, alastrando seu império imponderável, e que tem no plástico

¹ Platão. *A república*. 1ª ed. São Paulo: Rideel, 2005, p. 187.

² O romance traz a oposição olaria/Centro demarcada, inclusive, na grafia das palavras: utiliza letra minúscula para a primeira e maiúscula para segunda. Acolheremos, igualmente, tal registro em nosso texto.

seu símbolo. A relação da família com o Centro é dupla: Cipriano Algor fornece seus utensílios de barro e Marçal trabalha como guarda interno.

A disposição espacial é de significativa importância para compreensão da personagem central, do drama vivido por ela e do seu estado de desajuste. Homem e espaço coadunados: Cipriano Algor é um sujeito que habita a borda, o fora, marcado pelo signo do não pertencimento à nova ordem que se desenha. O modo de distribuição do espaço é oferecido antes mesmo da crise que acomete a personagem. No primeiro capítulo, conforme sogro e genro se deslocam em direção ao Centro, o ingresso vai se dando gradualmente, as camadas que formam o entorno do mesmo vão sendo apresentadas. Não se tem apenas a nomeação de tal espaço de “Centro”, formalmente é construída essa ideia, pois narra-se o avanço de ambos, camada por camada, até chegarem ao ponto central.

Semelhante ao sistema solar, tem-se o Centro a figurar como um sol e, neste caso, seis camadas orbitando ao seu redor. Não menos importantes são todos segmentos espaciais, cada um traz a sua significação e relevância para o conjunto. Fora está a olaria, espaço não só do labor, porém da conexão, porque homem e trabalho mantêm uma ligação revestida de sentido e valor, de correspondência. Ela é também o lugar dos vínculos autênticos, dos afetos, da herança, da preservação e transmissão do passado.

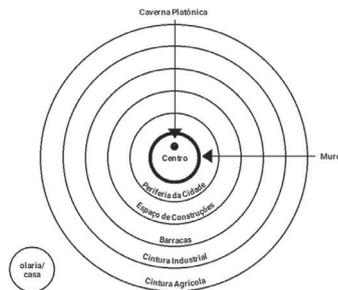
A morada e a olaria tinham sido construídas neste amplo terreiro, provavelmente uma antiga eira, ou um calçadão, no centro do qual o avô oleiro de Cipriano Algor, que também usara o mesmo nome, decidiu um dia remoto de que não ficou registro na memória, plantar a amoreira. O forno, um pouco apartado já havia sido obra modernizada do pai de Cipriano Algor, a quem também idêntico nome fora dado, e substituíra um outro forno, velhíssimo, para não dizer arcaico, que, olhado de fora, tinha a forma de dois troncos de cone sobrepostos, o de cima mais pequeno que o de baixo, e de cujas origens tão-pouco havia ficado lembrança. Sobre os vetustos alicerces dele tinha-se construído o forno actual, este que cozeu a carga de que o Centro só quis receber metade, e agora, já frio, espera que o carreguem de novo (SARAMAGO, 2000, p. 30).

A importância da herança é demarcada desde o princípio, na abertura do romance, não só com o uso do nome completo das personagens, Cipriano Algor e Marçal Gacho, porém também com uma reflexão elaborada, pelo narrador, sobre a origem e significados dos seus sobrenomes. Ao longo da narrativa, Cipriano é sempre Cipriano Algor. A relevância dada aos *apelidos* indica que há um antes, uma história precedente, gerações, também assinaladas na apresentação de Marta: “A filha de Cipriano Algor, que se chama Marta, de apelidos Isasca, por parte da mãe já falecida, e Algor, por parte do pai [...]” (SARAMAGO, 2000, p. 12). Portanto, a memória é preservada, valorada; o passado mantém-se vivo, reverberante: os rastros sobrevivem.

Com a oposição olaria/Centro, constrói-se um fora/dentro, margem/centro em consonância com a própria condição da personagem principal, e também um ir-e-vir, movido pela crise, procura e descoberta. Desta forma, a imagem do homem e a composição espacial são fundamentos inseparáveis.

Quanto a Marçal, pulsa em seu interior o desejo de que se transfiram para o Centro. Essa perspectiva está no horizonte da obra como acontecimento incontornável, já que há a expectativa de sua promoção para guarda residente. O mesmo destino é uma ameaça para Cipriano Algor, pois o seu ofício não tem mais espaço na nova lógica social. Enquanto ele luta para evitar o inevitável, acompanha-se o ir-e-vir de ambos. No primeiro deslocamento, seguindo o movimento das duas personagens, o leitor vai avançando cada camada que envolve o Centro, apreendendo seus significados. A escolha da voz do narrador é pelo uso formal da descrição para apresentar o caminho da travessia que leva da olaria ao Centro.

Para uma compreensão da forma de vida emergente expressa no romance, apresentaremos cada um dos segmentos composicionais da construção do conjunto: fora/dentro, margem/periferia. Porém, antes traremos uma proposta de ilustração da arquitetura espacial da obra.



A primeira camada é denominada, ironicamente, de Cintura Agrícola ou Cintura Verde, quando, na verdade, essa zona é marcada pela ausência do elemento natural e o predomínio do plástico, bem como por uma atmosfera opaca, cinzenta, nada convidativa ou acolhedora.

A região é fosca, suja, não merece que a olhemos duas vezes. Alguém deu a estas enormes extensões de aparência nada campestre o nome técnico de Cintura Agrícola, e também por analogia poética, o de Cintura Verde, mas a única paisagem que os olhos conseguem alcançar nos dois lados da estrada, cobrindo sem solução de continuidade perceptível muitos milhares de hectares, são grandes armações de tectoplano, retangulares, feitas de plástico de uma cor neutra que o tempo e as poeiras, aos poucos, foram desviando ao cinzento (SARAMAGO, 2000, p. 12).

A segunda camada é denominada de Cintura Industrial, uma região febril, de contiguidades múltiplas, em incessante agitação, com urgência de produção. Aqui são de suma relevância os componentes que atingem os sentidos: o frenético estalar industrial e os resíduos fabris que geram maus cheiros e poluição. Um território em ininterrupta atividade e assinalado pela tônica da incógnita, porque o que importa é a produção, não o produto. Como resultado estético tem-se um adensamento agressivo desse espaço.

Deixaram a Cintura Agrícola para trás, a estrada, agora mais suja, atravessa a Cintura Industrial rompendo pelo meio de instalações fabris de todos os tamanhos, actividades e feitos, com depósitos esféricos e cilíndricos de combustível, estações elétricas, redes de canalizações, condutas de ar, pontes suspensas, tubos de todas as grossuras, uns vermelhos, outros pretos, chaminés lançando para atmosfera rolos de fumos tóxicos, guias de longos braços, laboratórios químicos, refinarias de petróleo, cheiros fétidos, amargos ou adocicados, ruídos estridentes de brocas, zumbidos de serras mecânicas, pancadas brutais de martelos de pilão, de vez em quando uma zona de silêncio, ninguém sabe o que se estará produzindo ali (SARAMAGO, 2000, p. 13).

Entre a Cintura Industrial e a cidade que principia, estão as Barracas, um aglomerado caótico feito de diversos materiais precários, mas que serve para proteger seus moradores da chuva e do frio. “É, no dizer dos habitantes da cidade, um lugar assustador” (SARAMAGO, 2000, p. 14). Esse espaço é um espaço residual, produto inevitável de um sistema regido pelo capital. É o lixo, abriga a escória, o que não devia, contudo, existe como detrito, problema, ameaça: “De tempos em tempos, por estas paragens, em nome do axioma clássico que prega que a necessidade também legisla, um caminhão carregado de alimentos é assaltado e esvaziado em menos tempo do que leva a contá-lo” (p. 14).

A quarta camada a ser apresentada é a do Espaço das construções, “uma terra-de-ninguém”. Igualmente à Cintura Industrial, ela está em permanente agitação, entretanto, o que determina o referido espaço é o apagamento da memória, de registros pregressos, próprios de uma forma de vida anterior, aniquilada pela lógica da lucratividade. Um solo revirado, violentado, porém, que insiste em manter vestígios, rastros, fragmentos de um passado, de uma existência que fora devorada pela força esmagadora do Centro. Margem obliterada pelo centro, destruição do plural, do heterogêneo, para ampliação e imposição incontestes do modelo hegemônico.

Entre as barracas e os primeiros prédios da cidade, como uma terra-de-ninguém separando duas facções enfrentadas, há um largo espaço despejado de construções, porém, olhando com um pouco mais de atenção, percebe-se no solo uma rede entrecruzada de rastros de tractores, certos alisamentos que só podem ter sido causados por grandes pás mecânicas, essas implacáveis lâminas curvas que, sem dó nem piedade, levam tudo por adiante, a casa antiga, a raiz nova, o muro que amparava, o lugar de uma sombra que nunca mais voltará a estar. [...] aqui uns fragmentos dispersos, uns farrapos emporcilhados, uns restos de materiais de refugio, umas latas enferrujadas, umas tábuas apodrecidas, um plástico que o vento traz e leva, mostram-nos que este território havia estado ocupado antes pelos bairros excluídos. Não tardará muito que os edifícios da cidade

avancem em linha de atiradores e venham assenhorar-se de terreno [...] (SARAMAGO, 2000, p. 16).

A quinta camada é a da Periferia da cidade, com suas ruas entrecruzadas, formando um zigue-zague, produzindo uma confusão de caminhos, um labirinto ou mapa a ser decifrado e atravessado, mas que também pode funcionar como proteção para o lugar nuclear. Logrando-se solucionar o desafio, chega-se a uma avenida em linha reta, que é possível, por analogia, nomear de seta: uma seta certa para sinalizar o Centro.

Já estavam na periferia da cidade, haveria ainda que percorrer umas quantas ruas de traçado confuso, virar à esquerda, virar à direita, outra vez à esquerda, outra vez à direita, agora à direita, à direita, esquerda, esquerda, direita, em frente, finalmente desembocariam numa praça a partir da qual acabavam as dificuldades, uma avenida em linha reta levava-os aos seus destinos (SARAMAGO, 2000, p. 17).

Finalmente, as personagens deparam-se com o último obstáculo para que se atinja o destino derradeiro: um muro, que, na realidade, é a parede que cerca e protege o Centro, como uma muralha a guardar uma fortaleza. Estabelecer uma relação com o muro presente na Alegoria da caverna se mostra inevitável, logo, atravessá-lo é ter acesso ao interior da “nova caverna”.

Ao fundo, um muro altíssimo, escuro, muito mais alto que o mais alto dos prédios que ladeavam a avenida, cortava abruptamente o caminho. Na realidade, não o cortava, supô-lo era efeito de uma ilusão de óptica, havia ruas que, para um lado e para o outro, prosseguiram ao longo do muro, o qual, por sua vez, muro não era, mas sim a parede de uma construção enorme, um edifício gigantesco, quadricular, sem janelas na fachada lisa, igual em toda a sua extensão (SARAMAGO, 2000, p. 17).

Em tal arquitetura espacial, a olaria vigora como o fora que comporta uma temporalidade regida pelos movimentos da natureza e que traz um fruir das horas semelhante ao das extintas sociedades artesanais, cíclico e prenhe de sentido; em contraposição ao do Centro, cujo imperativo é a produção e o consumo. Naquela, o fazer de Cipriano carrega um *plus*, lhe confere valia; ao passo que nesta, produz-se o tempo-mercadoria: tempo esvaziado de humanidade, pois produto.

Guy Debord (1997, p. 103) afirma que o tempo, na sociedade espetacular é desvalorizado, pois em tal arranjo social ocorre a inversão completa da temporalidade como campo de desenvolvimento humano. Além disso, assinala que o tempo pode ser considerado pseudocíclico e vê isto de modo negativo, porque: “O tempo pseudocíclico é o *disfarce consumível* do tempo-mercadoria da produção. Contém os caracteres essenciais de unidades homogêneas intercambiáveis e de supressão da dimensão qualitativa” (p. 104, grifo do autor). Em suma, ganha-se em lucratividade, todavia perde-se em humanidade, em valor autêntico.

Em um sistema de produção típico da sociedade espetacular, ocorre a cisão entre o trabalhador e o que ele produz, levando a perda do ponto de vista unitário sobre a atividade realizada (DEBORD, 1997, p. 22). Apartados, homem e seu trabalho são coisificados, meros produtos imprescindíveis para essa lógica produtiva: “O homem separado de seu produto produz, cada vez mais e com mais força, todos os detalhes de seu mundo. Assim vê-se cada vez mais separado de seu mundo. Quanto mais sua vida se torna seu produto, tanto mais ele se separa da vida” (DEBORD, 1997, p. 25). Resultado: um sujeito fragmentado, completamente desassociado das forças produtivas.

Com a acumulação dos produtos do trabalhador - que lhe são alienados - o seu tempo e o espaço passam a ser estranhos para ele. Esse processo eclode no que o Debord chama de *abundância de desposseção*: o trabalhador não produz a si mesmo (1997, p. 24, grifo do autor). Quanto mais ele produz, faz-se abundância produtiva; mais se perde.

Já a relação de Cipriano Algor com seu produto não é de cisão, apartamento, mas de consonância, pois seu trabalho o humaniza, confere-lhe a dimensão de sujeito, proporciona o sentimento de pertencimento. Contudo, na nova configuração, confronta-se com o dilema da perda do valor de seu trabalho/produto. Luta para encontrar meios de continuar seu ofício, porém esse passa a pertencer a um tempo que está morrendo, um tempo moribundo. Produz-se, assim,

uma fratura, uma cisão: homem/trabalho, gerando um ser igualmente fraturado e em desajuste com o meio.

O oleiro vive o impacto brutal da efetivação de um novo modo de produção, o do capitalismo avançado, no qual as forças produtivas são profunda e irreversivelmente alteradas, não cabendo mais a sua força de trabalho neste cenário. Os utensílios de barro que fabrica deixam, inclusive, de ser mercadoria, pois para que algo seja considerado como tal, precisa ter uma utilidade para outrem, um valor de uso (MARX, 2011, p. 164). No caso de seus produtos, eles passam a ser despossuídos desse atributo fundamental e ingressam na ordem dos objetos relegados, inúteis.

Conforme Marx, a força humana de trabalho cria valor (2011, p. 177), embute-o, cristaliza-o no corpo da mercadoria, é o agregador mais potente da forma valor. Entretanto, nenhuma coisa pode tê-lo sem possuir valor de uso, e, conseqüentemente, “Se ela é inútil, também o é o trabalho nela contido [...]” (p. 164-165). Essa é a sorte vivida pela personagem central, não apenas seu produto é descartado, mas também o componente humano impresso nele. Em suma, ele próprio encontra-se numa zona de não pertencimento, de rejeição.

Frente ao implacável fato do declínio mortal de sua profissão e a nomeação de seu genro para o cargo de guarda residente, Cipriano Algor também é arrebatado pela força centrípeta do Centro e se vê arrastado para seu interior, porém não assume uma postura de acomodação. Uma personagem que já vinha marcada pelo componente reflexivo e questionador, quando passa a viver no Centro, não apenas mantém o teor agudo do pensamento, mas a nova posição lhe confere mais potencialidade crítica e capacidade de perscrutar e apreender o lugar e a ordem regente, agora de dentro.

Nas suas incursões reflexivas pela interioridade do Centro, Cipriano Algor empreende uma descoberta avassaladora, de titânica força transformativa: a existência materializada das personagens e dos componentes da Alegoria da caverna no subterrâneo daquele lugar.

O encontro com tais personagens é visto, pelo poder hegemônico, como uma ameaça, por isso o lugar é guardado com vigilância, dada a capacidade e poder da imagem e da alegoria de gerar impacto e produzir uma cadeia perigosa de questionamentos.

Deixe-se de ideias, Não é fácil deixar-se de ideias depois de se ter visto o que eu vi, Que foi que viu, quem são essas pessoas, Essas pessoas somos nós, disse Cipriano Algor, Que quer dizer, Que somos nós, eu, tu, Marçal, o Centro todo, provavelmente o mundo [...] (SARAMAGO, 2000, p. 334-335).

A personagem é tomada por uma clareza sobre si e sua condição de prisioneiro, enxerga que, como as figuras platônicas, também estão todos agrilhoados a uma prisão, percebe o Centro e o mundo como uma caverna. Assim, “Em voz firme, Cipriano Algor dizia, Você decidirão a vossa vida, eu vou-me embora” (SARAMAGO, 2000, p. 335). Decide-se pela ação. O pensamento filosófico, o *logos* (aqui articulado na figura da alegoria) é subversivo e atinge sua potência, quando se faz performativo, nele reside um componente que pode lançar para ação, dose propulsora de movimento. Destarte, ideias carregam um germe capaz de efetuar transformações na dimensão cotidiana e normativa da vida, podem rasgar o ordinário do mundo.

A potência que a alegoria comporta é tamanha e não afeta apenas a personagem principal, Marçal, que sempre almejava o Centro, é atingido e percebe que, igualmente ao sogro, não cabe mais naquele mundo: “Quem não se ajusta não serve e eu tinha deixado de ajustar-me, [...] E quando sentiste que tinhas deixado de ajustar-se, perguntou Cipriano Algor, A gruta foi a última gota, como também o foi para si, E para esses teus colegas, Sim, também para eles” (SARAMAGO, 2000, p. 347). Até os outros guardas residentes não logram escapar imunes ao ingresso à caverna e ao choque de verem-se frente a frente com as personagens alegóricas.

Fica expresso que estar diante de tal quadro figura como uma experiência abaladora, promotora de mudanças. A incorporação da Alegoria da caverna no interior do romance, como instrumento que impulsiona para transformação, demonstra a sua potencialidade e capacidade de produzir novos sentidos, de continuar aderindo/ atualizando significados, de ser contemporânea.

O destino de Cipriano Algor é profundamente afetado pela descoberta da caverna platônica e pelo confronto com as personagens da alegoria. Esse encontro origina um impacto imensurável e irreversível na personagem. É preciso procurar outro mundo, outra forma de vida, fora da caverna-centro.

A re-evocação da alegoria platônica promove a configuração de uma forma de vida na qual a lógica predominante é a do capital e da transmutação de tudo em mercadoria. Pretende-se comercializar, inclusive, o *logos*, que deve ser convertido em mais um produto em meio a infinitos outros. Assim, as figuras de Platão devem ser oferecidas como mais um objeto de consumo: **“BREVEMENTE, ABERTURA AO PÚBLICO DA CAVERNA DE PLATÃO, ATRACÇÃO EXCLUSIVA, ÚNICA NO MUNDO, COMPRE JÁ A SUA ENTRADA” (SARAMAGO, 2000, p. 350).**

Apesar da expressa captura da Alegoria da caverna e enquadramento da mesma na lógica do consumo; não obstante toda proteção construída pela composição dos seis “anéis infernais” em torno do espaço nuclear; a despeito de toda força voraz, destrutiva, esmagadora e imperativa do novo modo dominante de viver, está cravado no núcleo do Centro o perigo, a ameaça vive, em latência, no subterrâneo desse espaço, habita-o algo que tem o poder de implodi-lo de dentro para fora. Mesmo com a força de empuxo do capital e de seu poder vertiginoso, sempre é possível encontrar uma brecha, uma linha de fuga, lançar-se em devir. E é isto que a personagem faz.

Passar a ocupar um lugar de marginalidade, sentir-se deslocado, ver-se fora de esquadro, leva Cipriano Algor a empreender uma trajetória marcada pela crise, pelo contraditório, pela dúvida, mas, sobretudo, pela procura de si mesmo. A condição de desajustado, portanto, é rica e potente, pois proporciona o conhecimento de outras possibilidades de ser. Todavia, a experiência de maior impacto, de irreversível potência transformadora é o confronto com a Alegoria da caverna, já que essa descoberta o impulsiona a mergulhar no devir: um devir aberto, devir imprevisto, devir-louco. Ainda há alhures a buscar, ou melhor, no qual lançar-se, ainda há devir, ainda é possível devir.

Importante destacar, ainda, que a configuração do espaço de modo a demarcar um fora/ dentro coadunada com a dimensão de subjetividade e condição existencial da personagem é rompida no final da obra, pois a ação derradeira de Cipriano Algor promove a implosão de tal distribuição espacial, afinal, no devir não há fora/dentro, local/universal, marginalidade/centralidade, não há zona de determinação, porém de vizinhança, intersecção ou indeterminação. “O devir está sempre “entre” ou “no meio [...]” (DELEUZE, 2011, p. 12).

O devir nunca se inscreve na perspectiva hegemônica que pretende impor-se a toda matéria, ele comporta um componente de fuga e

representa a produção de uma escapatória. A forma mais eficaz de configurá-lo esteticamente na estrutura de um romance é por meio de um final aberto, que não se feche de modo definidor, mas sim, seja amplo de potência, traçado em uma linha de fuga a delinear-se, pois “os devires são geografia, são orientações, direções, entradas e saídas” (DELEUZE, 1998, p. 10). Desta forma, o *topos* da estrada é o domínio mesmo do devir. E é, justamente, na estrada que se abre o final de *A caverna*. Após a experiência libertadora resultante do confronto com a alegoria, Cipriano Algor lança-se para o mundo, para as potencialidades do devir...

Referências bibliográficas

DELEUZE, Giles. A literatura e a vida. In: **Crítica e clínica**. 2 ed. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____ & PARNET, Claire. Uma conversa, o que é, para que serve. In: **Diálogos**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. 7 ed. Tradução João Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MARX, Karl. **O capital**. Crítica da economia política. Livro I. 2 ed. Tradução Rubens Enderle. SP: Botiempo, 2011.

PLATÃO. **A república**. 1 ed. Tradução Heloisa Helena da Graça Burati. São Paulo: Rideel, 2005.

SARAMAGO, José. **A caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CONSIDERAÇÕES SOBRE *DESDE QUE O SAMBA É SAMBA*, DE PAULO LINS

José Carlos Patrício

O emaranhado social e cultural em *Desde que o samba é samba*

Valendo-se da característica plástica do romance, que lhe permite abarcar uma possibilidade grande de representação e estilo (BAKHITIN, 2010), Paulo Lins, autor de *Cidade de Deus* (1997), contempla, em sua segunda obra, *Desde que o samba é samba* (2012), a gênese de dois aspectos da cultura afro-brasileira: samba e Umbanda. Para tanto, Lins (2012) empreendeu uma acurada pesquisa, percorrendo sobre os locais que abrigaram essas gêneses, tais como morros, terreiros de Candomblés e os bares, estes geralmente concentrados nas regiões de prostíbulos. As personagens são compostas por moradores dessas regiões, sambistas, mulatos, negros, malandros, mães-de-santo, prostitutas e artistas de um modo geral.

A gênese dos aspectos cultural e religioso atrela-se a outros fatores sociais e culturais. Ambientada nas décadas de 20 e 30 do século XX, a obra traz a consolidação do Movimento Modernista de 1922. Em um contexto global, há também referências à crise da bolsa de valores em 1929 e as consequências na economia mundial. A esses fatos aliam a reforma urbanística empreendida na cidade do Rio de Janeiro, desapropriando residências na área central, acarretando na criação de favelas em bairros periféricos e morros. Socialmente, deixa entrever o papel desempenhado pelo negro e sua cultura presente no imaginário social, além do tratamento dispensado à mulher, em geral, e a mulata, em particular, que ainda permeavam as relações sociais brasileira.

Desde que o samba é samba e a contemporaneidade

Depois de discorrer sobre a miséria, violência e marginalidade que um grupo de moradores da cidade do Rio de Janeiro estava submetido em *Cidade de Deus* (1997), a obra *Desde que o samba é samba* (2012) também abordará moradores da periferia, porém nos primórdios do

século XX. No empreendimento inicial (1997), Lins segue a proposta a qual Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira* (1994), denominou de “brutalista”. Esse narrar brutal difere “do ideal de escrita mediado pelo comentário psicológico e pelo gosto das pausas reflexivas”, comum nos romances dos anos 30 aos 60 (BOSI, 2004, p. 435). Como exemplo desse estilo, Karl Erik Schøllhammer, em *Ficção brasileira contemporânea* (2009, p. 27), cita as obras de Rubem Fonseca que focam na “violência social entre bandidos, prostitutas, policiais corruptos e mendigos”, além de trazer o “delinquente da grande cidade” e “a dimensão mais sombria e cínica da alta sociedade”, o que propicia a emergência de “histórias e tragédias” regadas a uma “linguagem coloquial”, exacerbadas de um “realismo cruel”.

O fato de ter habitado os redutos dos objetos de suas obras, como o Estácio e Cidade de Deus, por exemplo, permitiu a Lins (1997), na primeira obra, ter um contato íntimo com a realidade e alguns sujeitos, e assim, ficcionalizar suas histórias e tragédias, imbuídas de uma linguagem específica e coloquial, além de fatos reais aos quais o autor teve acesso ou presenciou.

Para *Desde que o samba é samba* (2012), o autor apresenta a exclusão dos negros e seus descendentes, culminando na marginalidade e prostituição como fatores relevantes. Ao utilizar personagens históricos que contribuíram para a manutenção e propagação da cultura africana e afro-brasileira, Lins (2012) lança mão de um nicho do mercado editorial fortemente marcado a partir da redemocratização brasileira. Schøllhammer (2009) avança que essa abertura propiciou novos rumos, fundindo, por exemplo, o estilo *best sellers* e a narrativa épica, ou, como salienta Bosi (2004), “o gosto de verticalizar a percepção de seu objeto examinando-o com um olhar de retrospecto”, causando um tom épico às obras.

Temas ligados a história, fundação e aspectos culturais brasileiros foram utilizados em obras como “*Tocaia grande* (1984)”, de Jorge Amado (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 29), e “*Viva o povo brasileiro*”, de João Ubaldo Ribeiro (BOSI, 2004, p. 436), entre outras. Nesse viés, Ana Miranda lança quatro romances embasadas em personagens ou acontecimentos históricos brasileiros. *Boca do inferno* (1989) discorre sobre a vida de Gregório de Matos; *O retrato do rei* (1991) relata acontecimentos sobre a Guerra dos Emboabas; *A última quimera* (1994) expõe a vida de Augusto dos Anjos, e *Desmundo* (1996) que “narra a história das mulheres órfãs, enviadas ao Brasil para se casar

com os colonos portugueses” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 29).

Os acontecimentos que enredam a obra de Lins (2012), centram-se em fins do século XIX e início do século XX. Quanto ao aspecto formal, *Desde que o samba é samba* (2012) é composto por capítulos curtos, não numerados e com inserção do gênero letra de música, ditado popular e provérbio, além da linguagem relativa ao sexo remeter diretamente ao ambiente e aos atores sociais dessa prática.

Com uma liberdade formal mais acentuada, Luiz Ruffato lança em 2000 a obra *Eles eram muitos cavalos* (2013), que ao reunir acontecimentos de variados sujeitos na cidade de São Paulo, apresenta os episódios numa alternância entre cardápio de restaurante, diploma de batizado, previsão de horóscopo, cartas, bilhetes, classificados amorosos e sexuais, simpatias populares para aplacar o ciúme, entre outros, seguindo, em alguns casos, a tipografia própria a esses gêneros textuais.

Uma carta em letra cursiva, por exemplo, narra o episódio de uma mãe que escreve ao filho dando notícias da família que ficou no interior e reforçando a saudade que sente deste. Há que mencionar, ainda, duas páginas pretas, a qual Schøllhammer (2009, p. 80) denominou de “*blackout* gráfico”.

A obra de Lins (2012) não apresenta gêneros textuais com sua tipografia ou grafia própria, como no exemplo da carta. Entretanto, traz também ancorada no domínio público, uma receita visando aumentar a performance sexual da personagem Brancura:

No Dia D acordou cedo, se masturbou, para não gozar rápido demais com Valdirene, para aumentar a potência tomou um copo de gemada, comeu uma dúzia de ovos de codorna batidos na cerveja preta. Almoçou três horas antes do normal para não ter congestão (LINS, 2012, p. 89).

Há, também, traços poéticos, bem como uma aproximação com a oralidade. Relatando a morte da mãe de Brancura, dado ao desgosto pelo destino do filho, o narrador faz um paralelo entre a morte lenta da mãe e suas plantas, que pereceram devido à falta de cuidado: “Mãe que ficou tão desgostosa com a vida do filho que foi morrendo aos poucos, de tão mãe que era, assim como suas plantas, que deixara de regar” (LINS, 2012, p. 61). Em outro trecho, discorrendo sobre o

aperfeiçoamento de um instrumento fabricado pelo boêmio Bide, o narrador, ao retratar a noite sem dormir, traz traços peculiares à oralidade: “O que lhe pareceu mais apropriado pelo peso, tamanho e som que produzia, tratou de lixar, boleou a ponta e ficou ali, inventando ritmo até pegar no sono, depois daquela noite **sem dormida**” (LINS, 2012, p. 79, grifo nosso).

A inserção de variados gêneros dentro da obra romanesca culmina no que Bakhtin denominou de plurilinguismo, ou seja, o abarcamento das múltiplas possibilidades da linguagem, pois, segundo o autor, “o romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individualizadas” (BAKHTIN, 2010, p. 74). Considerando o enunciado como a reformulação de outro enunciado, concernente Bakhtin (2010) o plurilinguismo, resulta dos muitos discursos e da intercalação de gêneros no interior do romance, dado ter neste o homem que fala, sujeito “essencialmente social” (BAKHTIN, 2010, p. 135) e sua palavra. Conforme ele (2010), *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, no primeiro quartel de 1600, já apresentava a intercalação de cantiga, soneto, entre outros, conferindo hibridismo ao romance.

Schøllhammer aventa que a popularização dos “meios de comunicação, principalmente os meios visuais, como fotografia, cinema, publicidade, vídeo e a produção de mídia em geral” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 31) e o contato destes com a literatura, e vice e versa, intensificou hibridização na produção romanesca. A ampliação do suporte literário também contribuiu para esse fator, como atesta Regina Dalcastagnè, em *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado* (2012), ao mencionar que a homogeneidade do campo literário brasileiro também propiciou esse crescimento:

Sem dúvida, houve uma ampliação de espaços de publicação, seja nas grandes editoras comerciais, seja a partir de pequenas casas editoriais, em edições pagas, *blogs*, *sites* etc. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 13).

Dessa feita, a já mencionada plasticidade e a consolidação do romance, ao lançar mão de novos suportes, tende a adequar-se a eles, propiciando novas formas de enredos, estilos, entre outros.

Mulheres em *Desde que o samba é samba: o imaginário social e a atuação destas*

O enredo da obra, versando sobre o triângulo amoroso entre um cafetão, uma prostituta e um funcionário público, deixará transparecer o nascimento do samba, além de outros aspectos da cultura africana e afro brasileira. As personagens que formam o triângulo amoroso têm suas vidas expostas para, através dela, tornar conhecidos os precursores do samba, os locais que abrigaram sua gênese, os atores envolvidos nesse empreendimento, bem como a relação social dispensada aos negros e mulatos.

O lugar destinado ao negro e ao seu descendente, afunilando para o tratamento destinado às mulheres, em especial negras e mulatas, e a atuação destas na obra, virão à tona pelas personagens Ivete, Valdirene, Tia Amélia e Tia Almeida. O percurso transita entre uma adolescente, uma mulher na fase adulta, prostituta, e duas senhoras, que são donas de casa e mães-de-santo.

A decisão de Valdirene em prostituir-se, a princípio, traz a liberdade de dispor sobre o próprio corpo, o que é quebrado na sequência quando sua mãe afirma ser essa a única saída para a filha, dado estar velha para casar. Arelado ao dispor sobre o próprio corpo, a decisão de Valdirene traz nuances de um ciclo imposto a maioria das mulheres, o tempo de ser desposada: “Mas, pela idade, imaginavam que ela não casaria mais, então, que seu primeiro cafetão a desvirginasse” (LINS, 2012, p. 59). O tempo propício para o casamento, entre outros assuntos, é discutido por Afonso Romano de Sant’anna em *O canibalismo amoroso* (1985, p. 21) em que conceitua esse fenômeno de “*colligo virgo rosas*: colhei a rosa enquanto é tempo”. Entretanto, o crítico aventa que o tempo de colher a flor, ou seja, desposar a mulher em sua juventude, aplicava-se, em geral, às mulheres brancas, desposáveis, pois:

A mulher mestiça já não é mais “descrita”, “retratada”, “pintada” como se fosse algo para ser visto à distância. Mas se converte de *mulher-flor* em *mulher-fruto* e, sobretudo, em *mulher-caça*, que o homem persegue e devora sexualmente (1985, p. 22).

O casamento nesse contexto representa, entre outros, além da função social, a proteção e a manutenção das mulheres, extremamente dependentes do homem. Essa dependência adentra a relação cafetão/prostituta e Valdirene, que passou do tempo de ser colhida, e não contraiu matrimônio com nenhum homem, usará seus atributos físicos para amenizar sua condição: “Tudo se devia à sua beleza, ao seu jeito de corpo, à sua maneira de meter gostoso. Era dessas que deixava qualquer um de pica em pé mesmo depois de ter gozado várias vezes” (LINS, 2012, p. 13). A obtenção de benefício através do corpo, Sant’anna denominou de barganha social. Sendo essa prática um resquício arcaico da troca de mulheres em comunidades tribais através do casamento, Sant’anna (1985) explana que advém daí o dote monetário para o matrimônio. Para negras que, em geral, eram desprovidas de capital financeiro, o corpo funcionava como o próprio dote (SANT’ANNA, 1985). No caso específico de Valdirene, este critério foi usado para namoro, proteção e regalias, dado que o narrador discorre sobre os inúmeros presentes recebidos por parte dos clientes.

Entretanto, quando Valdirene é abandonada por Brancura e Sodré, e ao encontrar aquele, a personagem enfatiza o fim da barganha corpo/proteção: “- É, mas também me viro sozinha. Descobri que sou mulher demais pra precisar de homem pra me dar proteção. Sou a primeira puta dessa zona que vive sem cafetão (LINS, 2012, p. 84)”. Porém, ao dar-se conta de que ficaria sem os dois, o corpo é acionado novamente:

- Me ameaçou de morte por ciúme de você e foi por isso que eu fiz aquilo. Tanto é que no dia seguinte me abandonou.
Sodré concluiu que Valdirene falava a verdade com **suas palavras de choro**. Prontificou-se a enamorar-la depois de conversarem até o fim (LINS, 2012, p.116, grifo nosso).

A atitude de Valdirene coaduna com o conceito de faceirice descrito por Sant’anna (1985). A prática consiste em, de maneira velada, obter favores ou regalias pelo uso do dengo e sedução. Com as mesmas características, Sant’anna (1985) destaca também a brejeirice, que “remete para brejo, o que possivelmente implica o caráter instável, aquoso que sempre foi imputado à mulher, como a reforçar ser

ela o lugar do escorregadio, ambíguo e pecaminoso” (SANT’ANNA, 1985, p. 41). Ancorando-se no corpo como moeda de troca, Valdirene passa da condição de abandonada à namorada de Sodré, numa equação de corpo = proteção, proteção = regalias e regalias = status, em relação às outras prostitutas.

A segunda personagem, Ivete, apaixonada por Brancura, também utiliza de artimanhas para seduzir o malandro: “Um dia, não teve jeito: ela olhou bem dentro dos olhos dele, mordeu os lábios. O malandro ficou todo arrepiado” (LINS, 2012, p.28). Seguida a sedução, Brancura empreende uma verdadeira caça à menina: “Depois disso, ficou na pista de Ivete. A qualquer hora seu olhar vasculhando os caminhos do Estácio à procura da pretinha...” (LINS, 2012, p. 29). Depois de seduzido, o malandro intenciona, metaforizando-a como *mulher-fruto*, comê-la:

Se masturbava pensando na pretinha, deu para ajudá-la a carregar a trouxa de roupa que a mãe lavava e ela entregava na casa das patroas. Era assim que o negão articulava pra comer aquela belezura, aquela uva, aquela jabuticaba (LINS, 2012, p. 29).

Consumado o ato sexual, e por meio de coerção policial, Brancura contrai matrimônio com Ivete. Separam-se pouco tempo depois. Ivete termina os estudos, casa com um alfaiate, muda de vida e de casa, saindo do morro. Desse modo, a personagem faz a transição entre o mundo da malandragem e o das ‘mulheres bem casadas’, como sua mãe, por exemplo:

Ivete foi falando para Tia Amélia que estava grávida, que o médico tinha dito que o bebê estava bem. Tinha se formado, dava aulas ali mesmo no Estácio, na escolinha primária, e numa escolinha da Penha. Não tinha ficado rica, mas tinha mudado de vida. Ao casar com Gilberto Assemany, alfaiate libanês conhecido na Tijuca alugou um apartamento de dois quartos e dependências completas na Rua do Matoso (LINS, 2012, p. 190-191).

Desses fatos, nota-se a correspondência da personagem aos papéis presentes no imaginário social, ou seja, enquanto *mulher-fruto*, um ser comestível, ou enquanto mulher respeitável, que necessariamente precisa ser casada. Profissionalmente Ivete também fica dentro do esperado para as mulheres, haja vista que se torna professora.

A terceira personagem Tia Amélia, além de professora das séries iniciais, atua como mediadora entre os tipos sociais malandros e prostitutas e as demais pessoas “de família”:

Também se fazia presente um monte de pessoas que só foram porque Tia Amélia estava no pedaço e isso era sinal de coisa séria, bloco de respeito, coisa familiar. Se as putas e os malandros fossem não haveriam problema, pois há momento em que se deve misturar tudo sem nenhum preconceito ao sabor da arte (LINS, 2012, p.188-189).

A mediação exercida pela personagem Tia Amélia dá-se pela identificação de sua postura com os valores morais vigente, atestado na citação a seguir:

- Pode ser na casa de qualquer um de nós. Se Tia Amélia estiver presente, não há quem proíba a família de ir – completou Edgar.
- Na casa de qualquer um, não. Tem que ser num terreiro de Candomblé que tenha licença para funcionar – finalizou Tia Amélia. (LINS, 2012, p.173).

A mediação acaba se estendendo aos locais por ela frequentado. Extra ficção, Ricardo Azevedo, em *Abençoado & Danado do samba: Um estudo sobre o discurso popular* (2013), discorre sobre as famosas figuras femininas, atuando na manutenção e propagação da cultura africana e afro-brasileira, como “Perciliana Maria Constança (...)”, “Amélia Silvana de Araújo”, “tia Dadá, da Pedra do sal”, e “Hilária Batista de Almeida, a famosa tia Ciata (...)”, e, corroborando a citação, temos suas casas funcionando como locais de “medição e miscigenação cultural” (AZEVEDO, 2013, p. 125).

Entreveem-se, assim, além da importância do sujeito e do espaço, o lugar destinado ao negro e seus aspectos culturais. Roberto Ventura

em *Estilo Tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil* (1991), ao discutir a mudança de padrão cultural ocorrida por volta de 1870, quando o negro e o escravo se tornam objeto do discurso literário e cultural, traz as teorias raciais que, ao sobrepôr a raça branca sobre as demais, consideravam o contato com o negro, e conseqüentemente a escravidão, como um sistema de perversão sobre a sociedade. Como resultado, temos as manifestações culturais africanas e afro-brasileiras mediadas pelo sistema legal, ou seja, candomblés, sambas, capoeiras, entre outros, quando não possuíam autorização legal para manifestarem-se, eram violentamente reprimidos pela polícia.

A resistência de mulheres negras, com foco no período escravocrata, foi objeto de pesquisa de Maria Lúcia de Barros Mott, em *A mulher na luta contra a escravidão* (1988). Dentre as inúmeras formas de resistência, Mott (1988) traz, como exemplo, o suicídio, aborto e infanticídio. O suicídio, além da subtração de mão-de-obra, dava a alguns escravizados, mitologicamente, a possibilidade de reencarnar na região de origem. O aborto e o infanticídio visavam atingir o senhor nas futuras mãos-de-obra. Para essas formas de resistências, Clóvis Moura, em *A sociologia do negro brasileiro* (1988), usou a denominação de desgaste econômico, já que em alguns casos o senhor perdia a atual e futura mão-de obra.

Outra forma de resistir ao sistema, contribuindo para sua desestruturação, era alforriar-se. Entretanto, pelo processo quase silencioso, esse ato, já que o escravizado valia-se das brechas legais do próprio sistema, para muitos não se configurava como resistência (MOTT, 1988). As negras forras, em alguns casos, estabeleciam vendas que eram usadas como ponto de encontro de quilombolas e negros fugidos. Além do suporte nesses atos de resistências, as negras forras também contribuíram para a formação das famílias negras, constituídas de forma legal ou por meio da agregação. Referenciando Pierre Verger, Mott (1988) salienta que:

As mulheres libertas desempenharam um papel muito importante que pode ser avaliado pelas palavras de Pierre Verger: “as ex-escravas africanas da Bahia eram muito independentes. Foi em torno delas que se formou a família: viviam com companheiros e pais sucessivos de seus filhos, sem que se possa, por isso, tachá-las de libertinas. Fo-

ram em geral mais ricas do que os homens com quem viviam amasiadas, concubinato que as vezes se transformavam em casamento, na devida forma, celebrado na igreja. **Elas comandavam a casa e, os filhos de diversos pais, muitas vezes aí viviam.** Estas mulheres eram extremamente ativas (MOTT, 1988, p.37, grifo nosso).

À categoria de alforriados também é atribuída a formação de irmandades religiosas com a finalidade de construir igrejas, dar assistência aos doentes e comprar a liberdade de alguns cativos, entre outros. Outra atividade também desenvolvida pelas negras libertas foi a manutenção dos cultos africanos. Dado os cuidados que as mães-de-santo e tias dispensavam à comunidade, atrela-se também aos terreiros de candomblés a função de espaço de residência temporária ou fixa para filhos e adeptos: “Brancura e Ivete dormiram no terreiro, costume de todos os frequentadores daquela casa que moravam longe.” (LINS, 2012, p. 37).

Nesse diapasão, a figura histórica de Tia Ciata, desempenhando a manutenção e propagação da cultura africana e afro-brasileira, na obra é retratada como Tia Almeida. Atrelada à importância de Tia Ciata, Lins (2012) descreve a configuração de sua casa como um reduto para o samba. Ao lançar luz sobre *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis* (2017), Jarid Arraes também discorre sobre sua trajetória, destacando a consolidação da sua fama, a diáspora baiana para o Rio de Janeiro, entre outros. Casada com um funcionário público, a casa de Tia Ciata desempenhou o que Muniz Sodré (1998), em *Samba o dono corpo*, denominou de biombo cultural. Sodré (1998) aventa que os ritmos tocados na sala, legalmente aceitos, camuflavam as rodas de sambas e candomblés que aconteciam no quintal.

Lins (2012) discorre sobre essas reuniões, tal como a fama que sua casa alcançara:

De longe, avistaram uma aglomeração na porta da casa de Tia Almeida. Várias pessoas tentavam entrar e não conseguiam, pois, os convidados eram selecionados. Apesar da casa ser grande, se tornara pequena pra tanta gente que queria demonstrar amor por Tia Almeida. Vinham pessoas de outros lugares, brancos abastados que tinham se afeiçoado

ao Candomblé, à música e à comida feita por aquela gente da Bahia. Até amigos do presidente da República frequentavam a casa da doceira (LINS, 2012, p. 131).

Em outro trecho, a obra corrobora o conceito de biombo cultural defendido por Sodré (1998):

Entusiasmava-se como a polca-lundu tocada no terreiro, que proporcionava jogo de pernada, acabava virando capoeira, e às vezes, pela força dos tambores, acontecia no meio de tudo uma sessão de candomblé, ainda perseguido, e por isso mesmo tudo se dava no fundo do quintal, para despistar a polícia que nunca ia à casa de Tia Almeida por causa de seu marido que era funcionário público, mas mesmo assim se precavam. Às vezes da Umbanda vinham os exus, as vovós e os vovôs, os ciganos, os eres, os caboclos e os eguns, que falavam de igual para igual com os filhos da terra (LINS, 2012, p. 128).

O empenho dessas mulheres para a manutenção e/ou propagação da cultura africana e afro-brasileira é inegável. Seja nas rodas de sambas, ensaios do bloco/escola, nas sessões de Umbanda e candomblés ou na disponibilização de espaço para a realização destes.

A religião e o sexo

A Umbanda enquanto aspecto religioso afro-brasileiro, da mesma maneira que o samba como aspecto cultural, acabou por abarcar o estilo de vida dos negros e mulatos, resultado das condições sociais impostas a estes. Dessa maneira, a religião se processou em um contato direto entre homens e divindades, quase uma simbiose:

Seu Tranca-Rua desceu saravando todo mundo que ali se encontravam. Primeiro, falou com as pessoas que **estavam com saúde abalada**. Em seguida, deu **consulta** para a cachopada com problemas emocionais, **falou** com o pessoal desempregado, e, por fim, **atendeu** aos pais das crianças com

dificuldades de aprendizado escolar e aqueles que estavam embaraçados no trabalho. Somente quando ia embora, **chamou Brancura**, cruzou peito com o malandro (LINS, 2012, p. 34-35, grifo nosso).

Como um dos poucos recursos disponíveis aos negros e mulatos, a religião, como na citação exposta, procura abarcar além da esfera religiosa, a social. Tem-se, dessa feita, a polivalência da Umbanda, expressada na interação divindades/homens por meio do consultar/falar/chamar.

Arte e religião também são reafirmadas como bens necessários ao ser humano. A importância dos artistas, resultante da Semana da Arte Moderna de 1922, é reconhecida pelos sambistas, evidente no diálogo entre Silva e Manuel de Barros: “-Vanguarda é o pessoal de São Paulo, são os senhores da literatura, do Modernismo, eu tô sabendo” (LINS, 2012, p. 232). Nesse contexto, arte e religião funcionam como bálsamo para a população em geral e às mulheres, especificamente às prostitutas, brasileiras e imigrantes, provenientes da Primeira Guerra Mundial:

A arte amenizava a dor das mulheres que eram obrigadas à prostituição, fêmeas desterradas, controladas por criminosos torturadores, frios, traidores, pois elas vinham com o sonho de reconstruir a vida depois da dor da guerra; [...] As negras livres, as índias para quem a vida nunca sorriu de fato [...] e agora a tristeza da vida na prostituição. [...] Se não fosse as mães de santo, os pretos velhos da Umbanda, as pombagiras dos terreiros escondidos por toda zona norte, tudo na vida seria mais cruel sem o desenvolvimento espiritual para aquele povo que as outras religiões não aceitavam bem. (LINS, 2012, p.145).

O perfil de religião acolhedora expressa-se no colóquio entre Seu Tranca-Rua e o malandro, citado anteriormente, e também no conforto que as prostitutas buscam no contato com as divindades.

O elemento sexo transita nas esferas social, cultural e religiosa. Na relação homem/mulher, por exemplo, verifica-se quando Brancura

encontra uma antiga prostituta a qual dera proteção: “- Comi muito esse teu cu” (LINS, 2012, p. 142). Na relação homem/homem, este evidencia-se no diálogo entre seu Lotório e Sodré: “Não tenha pena, não! Bota tudo!” (LINS, 2012, p. 99). Na religião, aparece na cantiga de Maria Padilha: “Arreda homem que aí mulher/ Ela é Maria Padilha rainha/ [...] Tranca-Rua vem na frente/ Pra dizer que ela é/ Ela é uma feiticeira/ Rainha do cabaré” (LINS, 2012, p. 235). Na letra de samba, o *Eu-lírico* propõe abandonar a orgia caso a amada lhe jure amor: “Se você jurar/ Que me tem amor/ Eu posso me regenerar/ Mas se é/ Para fingir, mulher/ A orgia assim não vou deixar” (LINS, 2012, p. 70).

Passando da letra ao movimento, tem-se Silva tentando materializar o sexo no ritmo do novo gênero musical:

Queria música no ritmo do vem e vai da foda, ritmo da metecção igual a dança do lundu, com um pouco mais de ginga, mais bamboleado. Isso que ia alegrar o povo na hora de brincar o carnaval, não iria ser aquela coisa morta de um passinho atrás do outro feito trote de cavalo ensinado. Tinha de ter remelexo, bota e tira, vai pra frente, vai pra trás, vai por cima, vai por baixo, pela frente, de ladinho, sempre dizendo no pé e remexendo as cadeiras. (LINS, 2012, p. 46).

Dessa forma, os movimentos da dança e do sexo acabam por confundir-se. Em suma, sexo e música conduzirão a narrativa. A música efetiva-se em todos os ambientes: festas, bares, cabarés, zonas, casas de umbanda e candomblé, entre outros. O sexo, presente em algumas músicas, também terá esses ambientes à disposição. Entretanto, para a efetivação de sua prática, os ambientes acabam restringindo-se: bares, cabarés e zonas.

Considerações finais

O romance, enquanto um gênero que se consolidou dando voz à experiência, o conhecimento e a prática do ser humano, quer seja individual, quer seja coletivo, foi o suporte literário usado por Paulo Lins (2012) para trazer à tona personagens históricos e aconteci-

mentos essenciais para a cultura brasileira. Valendo-se de inúmeros recursos, estilos, suportes, entre outros, a obra, como um aspecto da consolidação do romance, aventa propiciar discussões de temas que, mesmo datando de quase um século, ainda refletem uma inadequação social.

Dessa feita, o percurso analítico empreendido procurou dar conta do nascimento do samba e umbanda, os personagens envolvidos nessa gênese, e a relação dispensada aos negros, mulatos e seus aspectos culturais e religiosos. Todavia, como não é intento, nem possível esgotar as possibilidades de discorrer sobre o assunto, espera-se que o trabalho colabore para possíveis corroboração, bem como, as também possíveis, refutações sobre o tema.

Referências

- AZEVEDO, Ricardo. **Abençoado & Danado do samba**: Um estudo sobre o discurso popular. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- ARRAES, Jarid. **Heroínas brasileiras**: em 15 cordéis. São Paulo: Polém, 2017.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**: A teoria do romance. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BARRETO, Lima. **Clara dos Anjos**. São Paulo: Editora Scipione, 1997.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2004.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Vinhedo: Horizonte, 2012.
- LINS, Paulo. **Desde que o samba é samba**. São Paulo: Planeta, 2012.
- LUKÁCS, G. **Teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico).
- MOTT, Maria Lucia de Barros. **A mulher na luta contra a escravidão**. São Paulo: Contexto, 1988.
- MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1988.
- PATRÍCIO, José Carlos. **Do escravo fiel ao escravo demoníaco**: uma análise de *As Vítimas-Algozes, de Joaquim Manuel de Macedo*. Cuiabá, 2015. Dissertação de Mestrado, UFMT/IL, 94f.
- RUFFATO, Luiz. **Eles eram muitos cavalos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. **O canibalismo amoroso**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- SCHØLLHAMMER, Karl Eric. **Ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2009.
- SEVCENKO, Nicolau. **Literatura Como Missão**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SODRÉ, Muniz. **Samba o Dono do Corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- VENTURA, Roberto. **Estilo Tropical**: história cultural e polêmicas literárias no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

REFLEXÕES ACERCA DA TRAVESSIA DE UM GRANDE SERTÃO VEREDAS

Francieli Santos Rossi

A ideia de estudar *Grande Sertão: Veredas* (2006) de Guimarães Rosa surgiu ainda no Curso de Letras com a elaboração do projeto que antecedeu o Trabalho de Conclusão do Curso. Esta opinião partiu de leituras relacionadas ao romance e que despertaram curiosidades sobre aspectos intrigantes e contestadores presentes na estrutura narrativa da obra. O que mais chamou a atenção foi a incessante maneira de Riobaldo, o narrador, negar a efetuação do pacto fáustico, bem como, a existência do diabo. Assim, o trabalho de iniciação científica teve como objetivo analisar os elementos representativos do pacto fáustico na obra. Levando em consideração que a afirmativa sobre o pacto com o demônio não se apresenta no enredo imediatamente, pois o narrador demonstra dificuldade em organizar seus pensamentos. Riobaldo, diferentemente de outros protagonistas fáusticos, como Fausto de Goethe, Dr. Fausto de Marlowe e Adrian Leverkühn de Mann, mediante as imprecisões e receios tenta compreender e ao mesmo tempo negar as possibilidades da concretização de um acordo entre homem e demônio.

Dando continuidade aos estudos sobre a obra, propomos na dissertação de mestrado reportar sobre a forma do pacto fáustico em *Grande Sertão: Veredas* (2006). Este tema se faz relevante, pois, como já mencionamos antes, o pacto com o diabo é um dos núcleos do romance se materializando na narrativa pelos questionamentos e reflexões do narrador e protagonista sobre sua vida e suas ações. Riobaldo enaltece, de certa forma, a figura do diabo com a menção constante em seu relato: “o diabo na rua, no meio do redemoinho”, sendo ele o lado escuro dos homens e muitas vezes, o próprio sertão. Com suas artimanhas, devagarinho, vai conquistando os homens e o que quer. De tal forma, a apresentação do diabo se configura na obra como o grande poder místico e sagrado.

O texto referente à dissertação foi intitulado de A Representação Do Pacto Fáustico em Grande Sertão: Veredas, sendo ele dividido em três capítulos. No primeiro (O significado e as configurações do pac-

to fáustico) mencionamos as recorrências sobre pacto fáustico (origem, implicações, conseqüências, etc.), os quais se basearam em estudos desenvolvidos por Ian Watt (1997), Marshall Bermann (1986), Mircea Eliade (1991). Em destaque as concepções de Watt (1997, p. 30) concebemos que uma das principais fontes e a mais antiga versão do mito de Fausto está registrada em *Faustbuch*, no qual, tem como data de referência 1578, o texto de apresentação e assinado pelo editor Johann Spiess, no entanto, a narrativa propriamente dita é anônima. Ela é responsável por relatar a história do doutor Johan Faust, o célebre mago e astrólogo, o qual vendeu a sua alma ao Diabo por um período fixado; sobreviveu a estranhas aventuras, até morrer de maneira cruel. Todas as informações contidas nessa obra reproduziram as histórias relacionadas a Fausto, as que já estavam em circulação quando ele ainda estava vivo, constituindo, assim, uma coleção de relatos de exibição de poderes mágicos, em sua maioria seguindo as formas da farsa tradicional, mescladas de histórias de magia originária da Antiguidade, combinadas com outras do período medieval e do século XVI, ambas atribuídas a esse personagem mítico.

No segundo capítulo (*O pacto fáustico em Grande Sertão: Veredas: a demonstração da cultura popular por um viés erudito*), compreendemos a estrutura narrativa do romance, destacamos as teorias de Willi Bolle (2004), e Proença M. Cavalcanti (1976), sobre a narrativa de Riobaldo, Walnice Nogueira Galvão (2001), quanto às metamorfoses sofridas pelo personagem durante o romance, as argumentações de Henri Bergson (1999), sobre a composição memorialística na obra, os destaques de Oscar Tacca (1983), em relação à participação do narrador e as discussões de Tzvetan Todorov (1969 e 1980), a respeito da palavra ação e da palavra constativa no discurso do protagonista e narrador.

Assim, observamos que o monólogo apresentado pelo narrador de *Grande Sertão: Veredas* (2006) supõe um diálogo, pois esse “eu” institui a existência de um “tu”. É para esse interlocutor que Riobaldo narra suas aventuras como jagunço, seu sentimento de fidelidade que o impele a uma estranha afeição pelo companheiro de bando – Reinaldo ou Diadorim, e mediante a suas lembranças tenta negar a existência real do demônio e aceitar que, assim, como menciona várias vezes na obra, “viver é um negócio muito perigoso”. Riobaldo apresenta-se na obra como alguém disposto a falar sobre seus sentimentos, ele necessita de alguém que lhe escute, para que possa expressar suas in-

compreensões, saudades daqueles que tanto amou; suas indignações, amarguras e a culpa retida em seu interior, buscando transformar as recordações “alinhavadas”, planas e estéreis em experiências vivas. O protagonista diante a narração sobre os fatos ocorridos em sua vida tenta dar sentido e organizar em palavras as experiências confusas e aleatórias dos acontecimentos. Ele imagina que aquele forasteiro poderá ajudá-lo a compreender até que ponto o homem pode aliar-se ao mal para alcançar um determinado propósito.

Os fatos narrados por Riobaldo, em partes, se aproximam a de outros homens, principalmente, quando são desafiados a entenderem questões míticas relacionadas às concepções sobre o bem e o mal. Walnice Galvão (1986, p. 13) afirma que Grande Sertão: Veredas (2006), como qualquer outra obra de Guimarães Rosa, apresenta várias interpretações para os seus enredos. O que acaba criando a ideia de um “labirinto”. O monólogo construído através de uma linguagem peculiar baseado no fluxo da memória do ex-jagunço cria um ziguezague, desafiando o leitor a compreender o que o narrador tenta explicitar com seus relatos pessoais, tudo aquilo que aconteceu em sua trajetória. A autora compreende que esse “labirinto” se configura a partir da ambiguidade da estrutura do romance, como também pelos eventos desencadeados na história.

Os alinhavos apresentados por Riobaldo ao narrar também podem ser explicados, pois a obra assume a estrutura de um romance memorialístico. Assim, a partir das teorias de Henri Bergson, presentes no capítulo: “Do reconhecimento das imagens. A memória e o cérebro”; em Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito (1999), observamos que o protagonista, por meio da visita do “doutor”, recorda eventos ocorridos no passado, tentando explicar e ao mesmo tempo compreender os motivos de suas ações e ideologias como jagunço, contrapondo-as de hoje, um homem apaziguado pelas situações da vida.

Segundo Bergson (1999, p. 86), o passado sobrevive sob duas formas distintas: em mecanismos motores e em lembranças independentes. Com isso, a operação prática e conseqüentemente corriqueira da memória, a utilização da experiência passada para a ação presente, o reconhecimento, enfim, deve realizar-se de duas maneiras. Ora, se fará na própria ação, e pelo funcionamento completamente automático do mecanismo apropriado as circunstâncias, ora implicará um trabalho do espírito, que irá buscar no passado, para dirigi-las ao presente, as representações mais capazes de se inserirem na situação atual.

Assim, a matéria se configuraria como o conjunto de imagens que cercam os indivíduos e a memória uma espécie de regente de todo o processo. Desse permanecem ativos o passado e o presente, circunscrevendo os limites da interpretação subjetiva. Desse tipo de imagem a que Bergson (1999, p. 90) chamou de “imagens-lembrança”, em quase identificam apenas a parte inteligível da relação como objetos, onde, ao invés de experimentar as imagens, as pessoas as acomodam, tentando recuperar sua clareza e, principalmente, sua utilidade em suas vidas. Das “imagens-lembrança” pode-se reter o movimento sógnico, na medida em que essa oscilação indica provas de referencialidades de situações passadas. “A compreensão dos sujeitos, nesse sentido, absorve essas amostras tornando possível armazenar o passado como memória” (Bergson, 1999, p. 92). Essa atitude da memória obtém-se a partir das experiências e dos hábitos, que conformam perspectivas comunicacionais, estéticas, éticas e políticas a um só tempo.

A consciência de um passado que registra as ações está ligada a uma necessidade de remontar as percepções. Isto se dá, porque se entende o corpo pelas possibilidades que os sentidos humanos podem obter das imagens exteriores a ele. Assim, identificamos outro tipo de imagem, que não apenas reconhece por hábito uma atividade passada da vida, mas que recria esse passado: as imagens-ação. Das imagens-ação, esperamos sempre ter uma atitude voltada para o presente, mas para um “presente sensível”, que tem a memória como uma forma criadora do passado. De tal modo, o reconhecimento do passado nas imagens-lembrança e a projeção do presente em imagens-ação fazem do corpo humano uma máquina capaz de ora lembrar e identificar fatos/acontecimentos, ora produzir/encenar nossa vida sobre as imagens. Desse processo comunicativo, podemos entender nossa memória como passado/presente. Mas sempre um passado/presente coexistente, que busca dar espaço à inteligência da matéria e possibilitar um caminho possível aos atos sensíveis. Henri Bergson (1999, p. 96) chamou esse processo de duração. Para o teórico, a duração, bem mais que um processo natural e pragmático de conhecimento das coisas, expressa a forma de nos posicionarmos no tempo e no espaço.

Dessa maneira, buscamos, no passado, a inteligibilidade das coisas, e, no presente, a forma de agir sobre elas. Portanto, aqui, evidenciamos um processo que faz reconhecer/variá-las tanto as ações cotidianas quanto o reconhecimento sobre as imagens, ou seja, sobre as comunicações. A duração representa um movimento singular que visa

reunir todos os gestos e forças subjetivas para que dela seja possível reconhecer. Ora, se por um lado, temos uma memória que busca nas lembranças sempre um fundo claro para a percepção, e obtém-se do presente, momentos singulares da ação; por outro, então, entre o passado e o presente existe uma diferença de natureza e não de grau. Com efeito, Bergson (1999, p. 98) obtém, dessas duas forças (passado-presente), o primeiro fundamento para desenhar os caminhos dos processos de singularização.

Por meio de suas lembranças, Riobaldo vai construindo todo o enredo, suas recordações trazem novamente à tona suas emoções, opiniões e dilemas: a morte repentina de sua mãe; seus amores (Rosa'uarda, Nhorinhá, Otacília); o sentimento mantido por Diadorim; sua revolta ao descobrir que seu padrinho, Selorico Mendes, era seu pai biológico; a compaixão, ao ver seu antigo amigo Zé Bebelo ser julgado pelo bando de jagunços, liderados por Joca Ramiro; a má impressão que teve de Hermógenes desde a primeira vez que o conheceu; a sua angústia em querer negar a existência do diabo, e não ter feito, de fato, um pacto com o diabo, e, por fim, a sua ênfase na misericórdia divina, em que afirma que “Deus é paciência; o contrário é o diabo”. (ROSA, 2006, p. 56).

Tudo isso é recobrado pela personagem em suas descrições, o passado passa a aceder no presente. As percepções desse narrador o fazem compreender fatos e ideologias em que se manteve durante muito tempo, e, outras em que diz que foram abandonadas ou reorganizadas em seu cerne. Para Riobaldo, a narrativa representa em última análise, uma tentativa de resgate, pela memória, de uma época afastada, recoberta pelas neblinas do tempo. Ele deseja recompor sua vida de lutas e amores, para tentar, de um lado, encontrar o seu sentido e, de outro, libertar-se de algumas recordações penosas que o perseguem. Saudade e inquietude se combinam para provocar esse desejo ardente de reencontro com o passado perdido. Em tal contexto, o tempo assume dimensão primordial, pois é o obstáculo que deve, a cada momento, ser vencido pela memória, para que seja alcançada aquela “construção ou reconstrução” de si próprio. Esta é a última meta do narrador.

O tempo, contudo, é uma realidade fugidia, que nem sempre a memória consegue capturar, pois não apenas o passado aparece sujeito ao presente que, sob muitos aspectos já se faz outro, distanciado daquele ser que agora tenta resgatar o tempo. Alusões a essa luta permanente da memória afloram com frequência no discurso do narrador:

Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que já se passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balance, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não. (ROSA, 2006, p. 183). O senhor sabe; Não acerto no contar, porque estou remexendo o vivido longe alto, com pouco carço, querendo esquentar, demear, de fato, meu coração, naquelas lembranças. Ou quero enfiar a ideia, achar o rumorzinho forte das coisas, caminho do que houve e do que não houve. As vezes não é fácil. Fé que não é. (ROSA, 2006, p. 175).

Essa passagem esclarece que a dificuldade no contar não se restringe apenas na luta da memória com o tempo, no qual tenta resgatar sentimentos e vivências distantes ocorridas no passado, mas deve-se também ao anseio por encontrar, nos fatos evocados, o sentido profundo, único que interessa agora ao Riobaldo velho e sábio. Nesse contexto, o interlocutor atua como um *alterego* projetado, com o qual o narrador discorre todo o tempo:

Vou reduzir o contar [...]. Vida, e guerrear, é o que é: esses tontos movimentos. Mas para mim, o que vale é o que está por baixo ou por cima – o que parece longe e está perto, ou o que está perto e parece longe. Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal contar é o que não sei, e que pode ser o senhor saiba. (ROSA, 2006, p. 227).

A luta com o tempo se desdobra numa ação pelo sentido da própria vida, pois para “dar corpo ao suceder” muitos são os dilemas com que Riobaldo se defronta ao longo de sua travessia existencial – medo e coragem, amor e ódio, lealdade e traição, Deus e o diabo. Só agora, na velhice, já de “range rede”, é que, finalmente, possui “os prazos” para “especular ideia” e tentar encontrar o “rumorzinho forte das coisas, caminho do que houve e do que não houve”. (ROSA, 2006, p. 11).

Ainda sobre a temporalidade, há outro aspecto que podemos sa-

liantar: toda narrativa que tem como matriz a memória, esta que possui a faculdade de poder mover-se com liberdade no tempo, visto que, as nossas lembranças não estão sujeitas a nenhum imperativo cronológico. Guimarães Rosa utilizou a liberdade temporal ao definir as linhas gerais de construção do romance. Convém, contudo, acen-tuar que, no geral, tal alvedrio é usado pelo autor com bastante cui-dado e moderação. Tomemos um exemplo: quando o narrador deseja romper a linha temporal para antecipar o seu encontro com Otacília, tem a preocupação de alertar o interlocutor/leitor:

Minha Otacília, vou dizer. Bem que eu co-nheci Otacília foi tempos depois; depois se deu a selvagem desgraça, conforme o senhor ainda vai ouvir. Depois após. Mas o primeiro encontro meu com ela, desde já conto, ainda que esteja contando antes da ocasião. Agora não é que tudo está me subindo mais forte na lembrança? (ROSA, 2006, p. 157).

O narrador procura chamar a atenção para a ruptura temporal que vai ocorrer na narrativa, ao mesmo tempo em que alude à liberdade cronológica e psicológica que se encontra na raiz de um relato fundado na memória: “Agora não é que tudo está me subindo mais forte na lembrança?” (ROSA, 2006, p. 24). Na verdade, nas numerosas digressões que ponteiavam o texto é que Riobaldo mais se ampare dessa liberdade, aludindo, de forma velada, às realidades com as quais o leitor ainda não tomou contato. Não importa: mesmo que não possam ser decodificadas de imediato, servem para criar expectativas e reforçar a magia do texto. Porque a admiração provocada pela lembrança não vem com hora marcada e não obedece à cronologia da narração nem do evento marcado. De resto, um romance como *Grande Sertão: Veredas* (2006) dificilmente se desvendará por inteiro para o leitor em uma primeira leitura. Esse é o seu grande fascínio, a capacidade de enriquecer-se sempre, quanto mais fundamentado o leitor da obra penetre em seu universo. De tal modo, as digressões na narrativa têm por objetivo primacial expor as reflexões de Riobaldo sobre os fatos que está relatando e, de certo modo, pedir a anuência (do interlocutor/leitor) para suas conclusões.

O tecido narrativo vai-se constituindo da alternância entre pas-sagens diretamente voltadas para o relato dos acontecimentos, com

outras em que o narrador articula sua visão sobre a realidade exposta. Tais passagens digressivas, às vezes, alongam-se e servem para definir melhor às perspectivas filosóficas da obra. O motivo obsessivo do pacto pode fornecer ao leitor outros exemplos instigantes dessa necessidade permanente de questionamento direto do real por parte de Riobaldo:

E o demo existe? Só se existe o estilo dele, solto, sem um ente próprio – feito reman-chas n'água. [...] Vendi minha alma algum? Vendi minha alma a quem não existe? Não será pior? [...]. Então, não sei se vendi? Digo ao senhor: meu medo é esse. A quem vendi? Medo meu é este, meu senhor: então, a alma, a gente vende, só, é sem nenhum comprador (ROSA, 2006, p. 474-475).

Para Riobaldo, o que importa, como ficou dito, não é a sua vida de jagunço, nem mesmo os seus amores, mas a “matéria vertente” que se encontra por detrás do redemoinho da existência. O que influi não é decifrar se houve o pacto ou não, porém, o desejo de realizá-lo. Como ensina Compadre meu Quelemém, o essencial numa narrativa não é “o caso inteirado em si, mas a ‘sobre-coisa’, a outra-coisa” (ROSA, 2006, p. 197). É esta “sobre-coisa” que o leitor deve procurar em seu percurso pelas veredas do sertão rosiano e certamente deve estar intrigado à procura do que seria essa “sobre-coisa”.

A maneira como Riobaldo narra assume o efeito de espelho, o ato de olhar para si mesmo, de se responsabilizar sobre aquilo que fala sobre si. Seria como se seu discurso refletisse a busca pela sua imagem, o seu legítimo eu. Entretanto, este não ocorre pela totalidade, pois a imagem refletida de mim mesmo, pela memória e pelo ato de narrar, nem sempre parece clara, nítida. Assim, a travessia do sertão, narrada por Riobaldo com vivacidade de expressões, compõe-se como uma metáfora que se faz no processo do discurso do narrador, como a travessia de si mesmo. Riobaldo narrador procura recuperar o Riobaldo jagunço mediante o monólogo infundável em que se resume — *Grande Sertão: Veredas* (2006). A experiência de jagunço, que na consciência busca a sua culpa, se totaliza como a travessia a culminar na descoberta incessante do *eu* ou pelo menos ele chega a ter uma visão do que seja a vida através dessa busca de si.

De tal modo, Riobaldo em seu relato mergulha num processo de eterna descoberta, o conhecimento que se vai compondo ao plano da consciência. Como a instituição de si como um eterno viajante. O fluxo de consciência que arrasta o leitor através do monólogo encerra-se na palavra travessia, isto é, essa palavra compõe o sentido dialético: de voltar-se sobre si mesmo, abrindo-se de novo e, assim, infinitamente. Como também, enfatiza a afirmação do protagonista em dizer que “o sertão está em toda a parte”. (ROSA, 2006, p. 08).

Já no terceiro e último capítulo (*A forma do pacto fáustico em Grande Sertão: Veredas*), destacamos o discurso de Riobaldo como pactário, e para isso nos embasamos nas concepções de Mikhail Bakhtin (2010) quanto à presença do dialogismo e do plurilinguismo no romance interpretado. Também preponderamos à forma do pacto fáustico na obra, considerando, principalmente, questões relacionadas à cultura popular brasileira, visto que Guimarães Rosa recorre a ela para expressar a realização do pacto realizado entre Riobaldo e o diabo.

Sendo o sujeito constituído pela linguagem e por isso trazendo em si o discurso de outrem, sua fala será povoada de inúmeras vozes, situadas historicamente, estabelecendo um processo dialógico em que o sentido emerge do encontro ou do conflito dessas vozes no interior do discurso. Essa realidade, a incorporação da palavra alheia permeando o próprio discurso é que possibilita a religação do sentido à vida, uma vez que conhecer o mundo, o outro e a si só é possível na e pela linguagem. O discurso é incompleto, inconcluso, nunca está pronto, acabado, como o próprio homem, um eterno via-a-ser.

De acordo com Bakhtin (2010, p. 86) todo o discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado sempre, por assim dizer, já desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por sua névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele. O objeto está amarrado e penetrado por ideias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações. Orientado para o objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e entonações. A partir das percepções de Bakhtin (2010), compreendemos que o discurso se constrói em *Grande Sertão: Veredas* (2006) a partir das deduções, experiências e inquietações íntimas de Riobaldo. Em todas as suas confissões, o protagonista aponta questões polêmicas referentes ao mundo dos jagunços e as leis que os governavam o bando, como, também, assinala questões maniqueístas

que assolam a região em que mora e aponta observações ideológicas sobre a existência de Deus e do diabo.

Riobaldo ao longo de seus relatos dá voz a personagens como o compadre meu Quelemém e Diadorim para enfatizar o seu discurso de pactário, como também, em alguns trechos, se refere às circunstâncias que levam o interlocutor a compreender que o acordo com o demônio seria necessário para a concretização de um “objetivo coletivo”, no caso, a punição dos “judas” (Hermógenes e Ricardão) pela traição feita contra o líder Joca Ramiro. Assim sendo, segue a compreensão do contorno dialógico do narrador conforme a representação das personagens. Quanto a Diadorim, Riobaldo descreve-o como o seu melhor amigo, aquele que sempre esteve ao seu lado lhe dando força e coragem. Segundo o protagonista, seu companheiro era um galante moço com feições finas e caprichadas, tinha os olhos verdes, estatura baixa, suas características físicas faziam com que outros homens não achassem nele jeito de macheza. Riobaldo em suas afirmativas, expressa grande afetividade por Diadorim. Isto pode ser analisado no trecho abaixo:

Ouvido meu retorcia a voz dele. Que mesmo, no fim de tanta exaltação, meu amor inchou, de empapar todas as folhagens, e eu ambicionando de pegar em Diadorim, carregar Diadorim nos meus braços, beijar, as muitas demais vezes, sempre. (ROSA, 2006, p. 39).

Riobaldo, ao delinear as características de Diadorim, leva o interlocutor a compreender que seria impossível alguém não se apaixonar por uma pessoa com tantos predicados. O protagonista assume até mesmo as dores de seu companheiro, principalmente, o sentimento de vingança por Hermógenes. O narrador confessa que não sabia o motivo de tanto ódio, mas, ver o amigo sofrer lhe despertava o mesmo anseio. O narrador, através de seu discurso, aponta elementos que o influenciaram na realização do pacto com o demônio. Dentre eles sobressaem-se o desagrado por Hermógenes desde o primeiro encontro entre os dois, essa antevisão transformou-se em ódio e na aspiração de vingança após a deslealdade dos “judas” em relação à morte de Joca Ramiro; a aceitação do rumor

que Hermógenes era um pactário e só outro poderia em um duelo derrotá-lo; o amor por Diadorim; a busca pela coragem, dedicação e confiança, características estas que lhe tornariam o líder dos jagunços.

Outro aspecto em que Riobaldo ressalta em seu discurso são as questões relacionadas ao sertão, os fatos ocorridos nesse lugar, no qual só aquele que o conhece ou vive nele pode presenciá-los, as perfeições a luz dos olhos, como também, os perigos que ele esconde por detrás de tanta formosura. O narrador ao mencionar esse tema não se intimida, por mais que ele não seja um homem erudito e esteja de frente a um “doutor”, não deixa de narrar os acontecimentos, pois sabe que ele conhece melhor as coisas do sertão do que aquele forasteiro. Assim, durante a narrativa, observamos em seu discurso a presença de palavras como: mire, veja, olhe, saiba como se declarasse: “preste atenção, porque quem fala tem experiência, sabe o que está falando”. Observamos o trecho seguinte:

O senhor saiba: eu toda a minha vida pensei por mim, forro, sou nascido diferente. Eu sou é eu mesmo. Divirjo de todo mundo... Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa. (ROSA, 2006, p. 15).

Estas referências estão sempre acompanhadas por suas ideologias e pela expressão: “viver é um negócio muito perigoso”. Em seu discurso, Riobaldo dá a entender que o sertão lhe moldou conforme as suas exigências, ele deveria ser forte, pois esse espaço só permite a sobrevivência dos que assim se mantêm. Dessa maneira, o dialogismo se expressa no romance de duas maneiras: uma mostra-se pela personagem Riobaldo, no qual apresenta as ideologias de um jagunço, de um rapaz que está na fase de descobertas, que não tem muitos momentos de reflexões sobre seus atos. E o Riobaldo narrador, um homem experiente que tenta ordenar e compreender os acontecimentos de sua vida através de relatos a um estranho, que atualmente pensa o quanto suas escolhas lhe ajudaram ou não.

Quanto ao “plurilinguismo” conceituado por Bakhtin, ele se apresenta em *Grande Sertão: Veredas* (2006) de forma sutil, a sua identificação exige muita atenção do leitor, pois há o discurso do narrador e o do personagem. Uma só voz se faz ouvir, as demais são abafadas por esta. Riobaldo se enuncia e enuncia o outro. A unicidade da voz nos leva à indagação-confissão do pacto fáustico. Nesse caso, a con-

firmação do pacto se dá pela relação entre mundo e religião? Em que afirma que um deus para existir precisa ser por nós pensado e julgado como um ser todo-poderoso. Mesmo o diabo não aparecendo fisicamente na encruzilhada, o protagonista sentiu as forças sobrenaturais agindo dentro de si, sua “fé” permitiu que o pacto fosse efetivado. O único indício externo da presença do diabo no romance é o redemoinho, a ventania, o silêncio após a evocação do diabo, os nomes atribuídos a ele e outros fenômenos relatados por Riobaldo, mas que sempre ficam sujeitos ao ceticismo moderno:

A encruzilhada era pobre de qualidade dessas. Cheguei lá, a escuridão deu. Talentos de lua escondida. Medo? Bananeira treme de todo lado. Mas eu tirei de dentro de meu tremor as espantosas palavras. Eu fosse um homem novo em folha. Eu não queria escutar meus dentes. Desengasguei outras perguntas. Minha opinião não era de ferro? ...Eu não ia temer. O que eu estava tendo era o medo que ele estava tendo de mim! Quem é que era o Demo, o Sempre-Sério, o Pai da Mentira? Ele não tinha carnes de comida da terra, não possuía sangue derramável... - “Lúcifer! Lúcifer!... – aí eu bramei, desengulindo. Não Nada... –” Lúcifer! Satanaz!... Só outro silêncio... - “Ei, Lúcifer! Satanaz, dos meus Infernos!”... Voz minha se estragasse, em mim tudo era cordas e cobras. E foi aí. Foi. Ele não existe, e não apareceu nem respondeu – que é um falso imaginado. (ROSA, 2006, p. 419 e 422).

Antes de se tornar o Urutu-Branco, Riobaldo vive na indecisão e se deixa arrastar pelos acontecimentos, apesar do horror que a violência lhe desperta (mas não se deixa conduzir por esta aversão para tomar novo adereço); uma vez pactário, não terá mais dúvidas, mas se deixará conduzir por impulsos sombrios e fatais à sua realização de ser humano. A essa altura, admite, quem mandava em mim, já eram os meus avessos. É a inconsciência que domina o protagonista nas encruzilhadas da existência, isto é, nos momentos em que precisa optar entre soluções diferentes; a encruzilhada da escolha é onde aparece o demo, em forma de dúvida, hesitação ou impulso decisivo.

Em *Grande Sertão: Veredas* (2006), Rosa apresenta o diabo ao interlocutor por diversos meios: a epígrafe do livro já trata do assunto: “o diabo na rua, no meio do redemoinho...”. O autor recorre a uma credence popular para esclarecer onde está o diabo. Segundo a crença popular, o diabo está sempre no meio do redemoinho, nas ventanias que antecedem as grandes tempestades, em agitações ou imperfeições da natureza.

No lugar onde ocorre o pacto, Riobaldo tenta aceitar o seu projeto de ser o não ser, um novo caminhar, uma nova vida. É nesse ambiente que o seu entre limiar se abre para a afirmação de sua identidade, é o entre-lugar em que ele se descobre como um ser humano, muitas vezes, contraditório, imperfeito. As circunstâncias convergem para que Riobaldo chegue ao lugar do pacto. O destino se manifesta. Diz Riobaldo: “E aí, redizendo o que foi o meu pressentimento, eu ponho: que era por minha sina o lugar demarcado...”. (ROSA, 2006, p. 303). O lugar do pacto, como retiro, não pode ser nada exuberante, luxuoso. Muito pelo contrário, cabe-lhe a simplicidade a austeridade e certa tristeza:

A distância de meia légua havia outra vereda. Essas veredas eram duas, uma perto da outra, e logo depois, alargadas, formavam um tristonho brejão... (*idem*). Juntas formavam as Veredas-Mortas, onde se abria uma clareira: no meio do cerrado, ah, no meio do cerrado, para a gente dividir de lá ir, por uma ou por outra, se via uma encruzilhada. Agouro? Eu creio no temor de certos pontos. (ROSA, 2006, p. 304).

No romance, o lugar chamado de Veredas-Mortas é descrito como um ambiente ameaçador, sórdido, taciturno. Lugar que desperta medo, desconfiança, angústia, aquele em que as pessoas necessitam pedir proteção a Deus para afastar as enfermidades, e até mesmo a morte proporcionada pela simbologia do recinto. O caminho da travessia da vida não é um caminho que de fora se abre e, como perspectiva, Riobaldo diz: “O cerrado se abre numa clareira, e no meio, no entre, com todo o seu mistério, pois por sermos ‘entre-ser’ sabemos e não sabemos o que somos, procuramos, ‘entre-sendo’, aprofundamos no entre, no meio”. (ROSA, 2006, p. 373). É a encruzilhada o estar entre cruz. Deste caminho difluem e para ele confluem, as veredas da

vida e da morte. A clareira presente no local, sucinta à apropriação do pacto. A reflexão do narrador busca compreender o que somos, ou seja, este “entre-ser”, essa vivência que faz a agonia do jagunço, e faz a beleza da compreensão de que o ser não se define sozinho, por isso ele repete que “Viver é muito perigoso” a cada passo; não só pelos acidentes da vida, mas pelas dificuldades em saber como vivê-la. No fim, Riobaldo se demonstra incapaz de vivê-la, por falta de uma direção interior e pela ausência de uma consciência que sempre implica uma escolha de valores. A deliberação consciente lhe permitiria não ser espectador passivo da sua existência antes de fazer o pacto com o diabo, e não ser o carrasco de si mesmo em consequência do pacto.

Desse modo, a encruzilhada, como lugar do pacto, não é um mero cruzamento transversal de dois caminhos, de duas veredas. Ela indica os caminhos do dia e da noite e constituem uma “com-cruz”, no qual, acontece o em/entre, ou seja, a realização do pacto. A encruzilhada pode ser vista como onde se reúnem as dimensões horizontais e verticais. A encruzilhada dos caminhos (diurno e noturno) remete a disputa da divergência convergente e da convergência divergente dessas manifestações cosmogônicas do sagrado. Riobaldo ao se deparar com os dois caminhos deve escolher um e segui-lo, este que poderá levá-lo ao lado do bem ou do mal, da vida ou da morte.

Após Riobaldo ir até as Veredas-Mortas e invocar o demônio, ele surge como um novo homem. O jagunço aparece marcado pelo sinal básico do rito de iniciação: a mudança do ser. O iniciado, pela virtude das provas a que se submete, renasce praticamente, havendo um grande número de sociedades que creram na simulação da morte seguida de ressurreição. Isto é, Riobaldo após a concretização do pacto com o diabo, surge como um pactário.

Meu corpo era que sentia frio, de si, friôr de dentro e de fora, no me rigr. Nunca em minha vida eu tinha sentido a solidão duma friagem assim. E se aquele gelado inteiriço não me largasse mais. Foi orvalhando. O ermo do lugar ia virando visível, com o esboço no céu, no mermar da d’álva. As barras quebrando. Eu encostei a boca o chão, tinha derreado as forças comuns de meu corpo. Ao perto d’água, piorava aquele desleixo de frio. Abracei com uma árvore, um pé de breu-branco. Anta por ali tinha rebentado

galhos, e estrumado. – Posso me esconder de mim?... (ROSA, 2006, p. 423).

As sensações vividas por Riobaldo durante o ritual do pacto relacionam-se as suas afirmativas, pois, segundo o narrador, o demônio não existe de maneira independente, solto por si, ele está dentro do homem e precisa dele, como recipiente para deslocar seu conteúdo. Isto é, ele necessita do homem para desenvolver as suas ações, de um meio pelo qual agir. E este existir provém da aceitação humana, então, o diabo se manifesta no homem a partir do momento em que ele o acolhe. É o que acontece com Riobaldo: ele aceita a existência do “dito-cujo” ao realizar o pacto.

Candido (2000, p. 133) analisa que em *Grande Sertão: Veredas* (2006), Riobaldo sai das Veredas-Mortas, transformado, endurecido, arbitrário, roçando a crueldade, na prepotência das funções de mando que logo assume, em contraste com a situação anterior, em que as tinha rejeitado. Mesmo o seu sentimento por Diadorim, que apesar da revelação na Guararavacã do Guaicuí, tinha permanecido nos limites da dúvida, ou pelo menos da severa repressão, desponta com certa agressividade, como se os impulsos estranhos (dadas à ignorância do verdadeiro sexo do amigo) tendessem agora a manifestar-se, com a sanção do pacto. É Diadorim, aliás, quem nota imediatamente a mudança, chegando a afirmar “Repugno: que você está diferente de toda pessoa, Riobaldo... Você quer dançação e desordem...” (ROSA, 2006, p. 468). “– ... A bem é que falo, Riobaldo, não se agaste mais... E o que está desmudando, em você, é o cômputo da alma – não é razão de autoridade de chefias...” (ROSA, 2006, p. 468). Essa mudança a respeito da personalidade de Riobaldo não justifica simplesmente a efetuação do pacto, pois a afirmação deste ocorre a partir do momento em que o protagonista decidiu ir até as Veredas-Mortas pedir ajuda ao diabo, assim a confirmação deste se dá pelo fortalecimento psicológico do personagem.

Essa alteração de comportamento serve ainda mais para que o narrador reflita sobre a realização do pacto com o diabo, pois Riobaldo tem consciência que essa transformação ocorreu após ele ir até as Veredas-Mortas e evocar o demônio. Novamente, o sentimento de culpa predomina na consciência do narrador, que tenta durante toda a narrativa entender até que ponto o amor leva o homem a pactuar com o diabo. Mas as interrogações surgem, pois uma coisa é ele ter consciência desta mudança; outra coisa é a certeza de que houve pacto.

Percebemos que Riobaldo, após ter consciência sobre os fatos ocorridos naquela encruzilhada, nunca admite sua culpa e sua responsabilidade em termos tão claros; tenta negar a existência do diabo e conseqüentemente a efetiva realização do pacto, e tende a culpar o destino pela morte do companheiro. Porém a sua responsabilidade é evidente, principalmente porque em um momento crucial da narração, Diadorim lhe oferecera a possibilidade de uma mudança de rumo: “Menos vou, também, punindo por meu pai Joca Ramiro, que é meu dever, do que por rumo de servir a você, Riobaldo, no querer e cumprir”. Esta declaração de Diadorim é de importância fundamental: em muitas ocasiões de fato Riobaldo tem a tentação de subtrair-se ao destino de jagunço. Quando, porém, Diadorim lhe revela a sua devoção, maior que o desejo de vingar a morte do pai, Riobaldo já está possuído pela perspectiva da glória pelas armas, e não dá ouvido às palavras do amigo.

Em uma construção antagônica, bem/mal; Deus/diabo; dor/alegria a narrativa vai construindo a ambigüidade em torno dos fatos. Riobaldo por amor a Diadorim alia-se ao mal para conseguir vingar a morte de Joca Ramiro. Para o protagonista, a associação com o demônio não representaria a maldade, mas o bem pela coletividade, no caso o bem para o bando que ele liderava. Entretanto, o final que deveria ser feliz para o narrador, pois Hermógenes é assassinado, também se constitui como doloroso, já que sua amada também morre. Em tal ponto, a finalidade em ser pactário para Riobaldo se mistura: de um lado, ele quer assumir a vingança do companheiro amado; de outro, deseja a salvação do bando. Entretanto, nos indagamos: qual dos resultados referentes ao pacto se sobrepõe para Riobaldo: a morte de Hermógenes ou a perda de Diadorim? Como resposta, notemos o seguinte trecho:

Mas, como era que eu queria, de que jeito, que? Feito o arfo do meu ar, feito tudo: que eu então havia de achar melhor morrer duma vez, caso aquilo agora para mim não fosse constituído. E em troca eu cedi às arras, tudo meu, tudo o mais – alma e palma, e desalma... Deus e o Demo! – “Acabar com o Hermógenes! Reduzir aquele homem!...”; e isso figurei mais que precisar de firmar o espírito em formalidade de alguma razão. Do Hermógenes, mesmo, existido, eu mero

me lembrava – feito ele fosse para mim uma criancinha molitosa e mijona, em seus despropósitos, a formiguinha passeando por diante da gente – entre o pé e o pisado. Eu muxoxava. Espremia, p'r' ali, amassava. (ROSA, 2006, p. 421).

Aprendemos que o inconsciente de Riobaldo é regido por uma espécie de diretriz teleológica que tem como finalidade a realização de um objetivo coletivo. Assim, a face diabólica apresentada no romance atenta para uma resposta à reação, ou seja, Riobaldo busca ser pactário para poder eliminar outro pactário. Não apenas pela busca do poder. Ele gostaria que o coração de Diadorim fosse apaziguado, e isto só poderia acontecer quando ela visse os “judas” mortos. No entanto, também compreendemos que o amor influenciou Riobaldo nesta decisão, ou melhor, esse sentimento foi crucial para que ele decidisse pela efetuação do pacto. Quem senão Riobaldo para provar amar Diadorim naquele bando de jagunço?

Por mais que Riobaldo nunca admita sua culpa e sua responsabilidade em termos tão claros, tenta negar a existência do diabo e consequentemente a efetiva realização do pacto; e tende a culpar o destino pela morte do companheiro. Porém, a sua responsabilidade é evidente, principalmente porque, em um momento crucial da narração, Diadorim lhe oferecera a possibilidade de uma mudança de rumo: “Menos vou, também, punindo por meu pai Joca Ramiro, que é meu dever, do que por rumo de servir a você, Riobaldo, no querer e cumprir”. (ROSA, 2006, p. 113). No entanto, não só a perda de Diadorim angustia o protagonista, mas a condenação por uma morte em vida, e a uma saudade insanável, em nome de um falso senso de honra e da observância às normas sociais e religiosas. Falta em Riobaldo a coragem de trilhar um caminho contra as regras da coletividade, que o obrigaria ao isolamento e à carência de pontos de referência habituais. E ele sabe disso, e indiretamente o confirma: “Homem com homem, de mãos dadas, só se a valentia deles for enorme”. (ROSA, 2006, p. 54). É difícil ter essa valentia, e na maioria das vezes prevalece o medo de viver, e de enfrentar o desconhecido contra tudo e todos em nome dos sentimentos da própria alma. Riobaldo procura negar o seu sentimento por Diadorim, porque estigmatizado pela sociedade; isso também é vender-se: não ao diabo, mas a um seu parente próximo, que se chama aceitação social.

Compreendemos que o verdadeiro problema de Riobaldo não é tanto o fato de ter dúvidas, mas a maneira como as resolve: o pacto significa que ele deixará prevalecer dentro de si à crueldade sobre a compaixão, à sede de glória sobre o desejo de fugir da guerra com Diadorim. Riobaldo parece oscilar entre dois objetivos profundamente diversos: “Eu queria ser era eu mesmo / Eu queria ser mais do que eu”. (ROSA, 2006, p. 261). Se a primeira frase revela o objetivo do homem harmonioso, a segunda é proferida por Riobaldo no momento em que faz o pacto com o diabo. A primeira frase é filosoficamente associada ao conceito de “verdadeiro si mesmo”: este é um ideal de identidade essencial e de completude que o homem mira desde séculos. A propósito de outra afirmação parecida do Riobaldo, “eu somente queria era – ficar sendo”, Rosa forneceu esta explicação ao seu tradutor alemão: “Cada um de nós ainda não é o que ‘é’, tem de se esforçar por chegar a ser” (BUSSOLOTTI, 2003, p. 258). Querer ser mais do que si próprio, por outro lado, é claramente uma ilusão diabólica.

Escolhendo este objetivo, Riobaldo sofre sua grande derrota: a morte de Diadorim. A sua segunda ruína é a de não ter conseguido admitir claramente sua culpa e então se perdoar. (Perdoar-se só é possível somente após uma admissão consciente da culpa). Nesses casos, nem a religião pode ajudar muito. E, no caso do Riobaldo, no fim a religião é vivida como exorcismo, espécie de rito mágico para proteger-se do sofrimento e do mal com suas personificações. Se o bem e o mal são forças inerentes à natureza humana, amiúde inconscientes, a consciência deve sempre fazer uma opção, e assumir na maioria dos casos uma função de filtro seletivo. O diálogo entre consciência e inconsciente é necessário para o enriquecimento da consciência; e é a única esperança que temos de não sermos tragados pelo inconsciente.

Quanto a proposta do projeto para elaboração da tese de doutorado, esta pauta-sena compreensão que a narrativa de Riobaldo se mostra como de descobertas, e conseqüentemente, de alguém que precisa contar sua história para dar maior significado a sua existência, na tentativa de auto descobrir-se enquanto sujeito real. Assim, a partir das teorias de Lacan quanto ao “estádio do espelho” (1936-1949), interpretaremos a construção do sujeito-Riobaldo através da relação com o outro, considerando sua relação com os demais personagens do romance, bem como, sua construção identitária a partir das esferas do Simbólico, Imaginário e Real.

Consideramos que *Grande Sertão: Veredas* (2006) é um romance que já foi amplamente abordado em diversos estudos acadêmicos e publicações em diversas áreas, como Letras, Psicologia, Filosofia, entre outras. Assim, atualmente, ao tentar estabelecer uma originalidade em estudos que tenha como *corpus* documental esta obra, assume-se uma tarefa árdua e difícil. Porém, conforme as ideias defendidas inicialmente por Bakhtin (1895-1975) quanto ao termo “dialogismo”, e, posteriormente, enfatizadas por Julia Kristeva (1941) como “inter textualidade” para designar o processo de produtividade do texto literário, entendemos que nenhum texto em si pode ser considerado totalmente original, pois este é uma absorção e uma réplica a outro texto (ou vários outros), o que ocorre é a readaptação dos conceitos causais que resultará em uma nova concepção de mundo; enfim, em outro texto literário ou crítico. Estes argumentos não justificam que a tese se respaldara em uma simples réplica de pesquisas já realizadas sobre o romance em destaque, mas numa maneira de afirmar que uma obra como *Grande Sertão: Veredas* (2006) por fazer parte de um contexto universal e canônico será interpretado por muitos outros críticos, dando-lhe singular contribuição aos estudos literários.

Referências

ASSIS, Machado de. A Igreja do Diabo. In: **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. Org. Afrânio Coutinho.

BAKHTIN, Mikhail. O discurso na poesia e o discurso no romance. In: __ **Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)**. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini – São Paulo: Hucitec, 2010. p.85-106.

BAKHTIN, Mikhail. O plurilinguismo no romance. In: __ **Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)**. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini – São Paulo: Hucitec, 2010. p.107-133.

BAKHTIN, Mikhail. A pessoa que fala no romance. In: __ **Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)**. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini – São Paulo: Hucitec, 2010. p. 134-163.

BARROSO, G. **Lendas do Diabo**: ao som da viola. p.574-579. Disponível em: <http://www.jangadabrasil.com.br/agosto60/im60080a.htm>. Acesso em: 25 jul. 2010.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 83-154.

BERMAN, Marshall. O Fausto de Goethe: A Tragédia do Desenvolvimento. In: __ **Tudo que é Sólido desmancha no ar**. Tradução Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Loriatti. São Paulo: Companhia de Letras, 1986.

BOLLE, Willi. **Grandesertão.br**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2004.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BUSSOLOTTI, Maria Aparecida F. M. (Org.). **Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)**. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: UFMG/Nova Fronteira/ABL, 2003.

CANDIDO, Antonio. **Tese e Antítese**: ensaios. 4ª Ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Sagarana**. In: Rosa [1995] vol.1.

CANDIDO, Antonio. Jagunços e mineiros de Cláudio à Guimarães Rosa. **Vários escritos** – 3. ed. revista e ampliada. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CARVALHO, Luciana Gonçalves de. O Diabo e o Riso na Cultura Popular. Em: **Enfoques – revista eletrônica dos alunos do PPGSA**, Edição V.3, n.1, março 2014. Endereço eletrônico: www.enfoques.ifcs.ufrj.br/index02.html

CASCUDO, L. da C. **Contos Tradicionais do Brasil**. São Paulo: Global, 2004.

COSTA, Judith Martins. A noção de contrato na história dos pactos. In: **ORGANON**: Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul; V. 06; nº. 19, 1992.

CASTRO, Antonio Carlos Drummond Monteiro de. **O trem do Ser-tão**: as Primeiras Estórias de Guimarães Rosa e a sabedoria chinesa. Dissertação de mestrado. Unicamp-IEL. Campinas, 1999.

CASTRO, Silvio. Campo Geral: estrutura e estilo em Guimarães Rosa. **A revolução da palavra – origens e estrutura da literatura brasileira moderna**. Petrópolis: Vozes, 1976.

COUTINHO, Afrânio. **A Literatura do Brasil**. 6. ed. São Paulo, 2001.

COUTINHO, Eduardo Faria. **Guimarães Rosa**: um alquimista da palavra. Prefácio à ficção completa de Guimarães Rosa. In: Rosa [1995] vol.1.

COUTINHO, Eduardo Faria (org.). **Guimarães Rosa – Fortuna Crítica nº 6**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

DABEZIES, Andre. Fausto. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

DICIONÁRIO DE FILOSOFIA. **Pecado**. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1982.

D'ONOFRIO, Salvatore. **O mito do Dr. Fausto**: O homem que vendeu sua alma ao demônio. In: Pequena Enciclopédia da cultura Ocidental, 2006.

ELIADE, Mircea. **Mefistófeles e o Andrógino**. Comportamentos religiosos e valores espirituais não europeus. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário da Língua Portuguesa**. 6. ed. Curitiba: Positivo, 2004.

FLUSSER, Vilém. **A história do diabo**. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2008.

FLUSSER, Vilém. **Do espelho**. Disponível em: <http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/a377.html>. Acesso em: 16 jul. 2013.

FLUSSER, Vilém. **Guimarães Rosa e a Geografia**. Disponível em: <http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/a196.htm>. Acesso em: 16 de jul. de 2013.

FREIRE, P. **Nuá**: as músicas dos mitos brasileiros. São Paulo: distribuição Tratore Independente, 2009, p. 44-46.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. **Um lugar do tamanho do mundo**: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Riobaldo, o homem das metamorfoses. In: **Personae**: Grandes personagens da Literatura Brasileira. São Paulo: Editora Senac, 2001.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso**: um estudo sobre a ambiguidade no Grande Sertão: Veredas. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Riobaldo de muitas faces. In: **Mínima Mímica**: Ensaios sobre Guimarães Rosa, publicado pela Companhia das Letras em maio de 2008.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Guimarães Rosa**. São Paulo : Publifolha, 2000.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

GOETHE. **Fausto & Werther**. Tradução Alberto Maximiliano. São Paulo: Nova Cultural Ltda, 2003.

JUNG, Carl Gustav. **Símbolos da transformação**. Petrópolis: Vozes, 1999.

LISBOA, Henriqueta. CARDOSO, Wilton. RAMOS, Maria Luísa. DIAS, Fernando Correia.

Ciclo de conferências sobre Guimarães Rosa. Belo Horizonte: UFMG/Centro de Estudos Mineiros, 1966.

LOPES, Paulo César Carneiro. **Dialética da iluminação**: a revelação como capacidade de escuta do outro – leitura de “Campo Geral”, de João Guimarães Rosa. USP, FFLCH. São Paulo, 2000.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: ROSA, Guimarães. **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MACHADO, Ana Maria. **Recado do Nome**: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

MANN, Thomas. **Doutor Fausto**. Tradução Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

MARLOWE, Christopher. **A História Trágica de Doutor Fausto**. Trad. pref. notas de A. de Oliveira Cabral. Lisboa: Papelaria Fernandes Livraria, [s.d.]. Coleção Bilingue, 1987.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além de bem e mal**. Tradução: Márcio Pugliesi. São Paulo: Hemus, 1977.

NUNES, Benedito. **O mito em Grande Sertão: Veredas**. In: *SCRIP-TA*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 33-40, 2º sem. 1998.

OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). **A Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Sul-americana, 1970.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. Trilhas no Grande Sertão. In: **Augusto dos Anjos e outros ensaios**. 3. ed. Rio de Janeiro: Grifo, 1976.

RIBEIRO, C. **Brasil Açucareiro**. Disponível em: <http://www.jangadabrasil.com.br/temas/abril2009/temas/diabo.asp>. Acesso em: 25 mar. 2014.

RICOEUR, Paul. **O mal: um desafio à Filosofia e à Teologia**. Tradução: Maria da piedade Eça de Almeida. Campinas: Papyrus, 1988.

RICOEUR, Paul. **O conflito das interpretações**. Rio de Janeiro: Imago, 1978.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SCHWARZ, Roberto: Grande Sertão e Dr. Faustus. In: __. **A sereia e o desconfiado**. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1965.

SECCHIN, Antônio Carlos. **Veredas no sertão rosiano**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

SPERBER, Suzi F. **Filosofia Bruta**. Revista Discutindo Literatura (especial – Guimarães Rosa: os 100 anos de nascimento do autor que revolucionou a prosa e a ficção brasileira); ano 01; Nº 04. São Paulo, 2008.

TACCA, Oscar. O Narrador. In: __ **As Vozes do Romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1983. p. 61-103.

TODOROV, Tzvetan. A Narrativa Primordial. In: __ **As Estruturas Narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1969. p.105-133.

VEJMEJKA, M. Kreuzwege. **A travessia perigosa: Grande Sertão: Veredas e Doutor Fausto em leitura dialógica**. Revista Print Version; vol. 23; Nº 65. São Paulo, 2009.

VIDAL, Ademar. **Lendas e Superstições: contos populares brasileiros**. Rio de Janeiro; O. Cruzeiro, 1950.

VOLTAIRE. **Dicionário Filosófico**. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo; Martin Claret, 2002.

WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe**. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

A TESSITURA DA VOZ DO ÓRFÃO NA CIDADE ENCANTADA

Maria Madalena da Silva Dias

Apresentamos neste artigo a reflexão sobre a configuração da memória em *Órfãos do Eldorado*, publicado em 2008, por Milton Hatoum. Vale ressaltar a recorrência dos estudos sobre a memória na obra do escritor amazonense. O que é bastante compreensível considerando as implicações históricas, ideológicas e estéticas que as formulações da memória assumem, particularmente, em seus romances *Relato de um certo oriente*, *Dois irmãos*, *Órfãos do Eldorado*. Nossa reflexão, portanto, se insere na compreensão de que a memória é a matéria vertente da narrativa de Hatoum. E, nesse sentido, em alguma medida, dialogamos com outras pesquisas como, por exemplo, a de Noemi Campos Freitas Vieira (2007), em *Exílio e memória na narrativa de Milton Hatoum*, que trabalha a busca identitária dos narradores em *Relato de um certo Oriente* e *Dois irmãos*. Nessas duas obras expõem-se os embates vividos pelo homem que parece perder suas referências individuais em decorrência de viver cercado pelo sentimento de isolamento, pela ansiedade e pela alienação das inovações da modernidade.

Ambos os romances são construídos pela memória confrontada com o esquecimento. A lembrança, resultado das experiências das personagens, transita entre dois mundos: o mundo manauara e o dos imigrantes. O que move a revisitação à memória é um desejo dos narradores de autoconhecimento, uma vez que tanto a narradora de *Relato de um certo Oriente*, quanto Nael, narrador de *Dois irmãos*, buscam conhecer sua origem mergulhando nos fios da memória coletiva.

Os muitos relatos memorialísticos conformam uma poética da solidão no romance de Hatoum. Narrar significa a tentativa de reconstruir suas identidades, porém esse desejo esbarra em esquecimentos, (des)enraizamentos. Nesta busca pelo passado, há também a condição de exilados tanto dos narradores quanto das personagens, pois ambos estão marcados pela (des)territorialização, seja como imigrantes, seja como nativos manauaras, distantes de suas terras de origem, separados de suas raízes, do seu passado, de seus costumes e de suas tradições.

Em *Órfãos do Eldorado*, o quarto romance de Milton Hatoum, os elementos composicionais, a configuração da memória não exprime o exílio ou a força do esquecimento. O projeto estético da memória, nesse romance, reincorpora o esquecimento como forma do ato de narrar. Lembrar e esquecer são faces de um mesmo processo. As memórias são de velho, Arminto Cordovil, pobre e solitário que decide contar sua história a um anônimo que procura abrigo na sombra de um jatobá. É a partir da configuração da narrativa de si, que a memória se faz discurso como percepção que une passado e presente, na busca por uma integridade do “eu”.

Milton Hatoum, um dos mais expressivos escritores contemporâneos, focaliza, nesse romance, a cultura e a complexidade histórica, por meio da vida de sofrimento e solidão de Arminto Cordovil, feitos pelo tecido da memória, um conjunto de lembranças que chega a criar um efeito fantasmagórico do estado da alma. A composição afinada de Milton Hatoum, afirma Alfredo Bosi (2006), é um ideal de prosa narrativa, refletida e compassada.

Arminto Cordovil ao contar sua história a um anônimo, além de revelar a esse outro os segredos de um passado, também divide a sua própria experiência de vida, criando-se entre o velho e o desconhecido um laço de aproximação e de intimidade; estabelecendo, assim, uma familiaridade, pois contar a um estranho sua história é fazê-lo conhecer sobre si. O ato de compartilhar a memória internaliza, no outro, as experiências a partir da narração, possibilitando o apagamento do estranhamento entre ambos (eu/tu), pois o ato de narrar conforma a experiência da aproximação.

Hatoum, ao nomear Arminto Cordovil como o detentor dos segredos da memória elege-o como guardião, fazendo-o inscrever (no sentido postulado por Chatier, 2010) uma história da memória, conclamando uma representação do passado que se duplica, ou, seria melhor afirmar, que se bifurca entre a vida privada amalgamada ao conhecimento ancestral por meio de reformulação de narrativas orais numa complexa teia de representação. A absorção de formas simples, compreendidas como repertório de narrativas orais de domínio coletivo (JOLLES, 1930) conforma o efeito de contraste em relação à narrativa privada de Arminto Cordovil. É pelo contraste e pelo paralelismo que as formas orais como a “histórias do homem da piroca comprida”, “a mulher que foi seduzida pela anta-macho”, “a mulher da cabeça cortada” e a “cidade encantada”, por exemplo, reivindicam a sobrevivência.

A enunciação dessas narrativas juntamente com a narração da vida privada possibilita a permanência das lembranças de Arminto, uma vez que a memória enunciada não morre, pois é o único fenômeno humano “onde repousam os tesouros das inumeráveis imagens [...] onde estão também depositados todos os produtos do [...] pensamento” (LE GOFF, 1992, p. 445), assim essas narrativas reconstróem a identidade nos domínios do privado e do coletivo. A memória resulta, nesse sentido, em patrimônio social e coletivo, no sentido postulado por Chartier (2010), ao inscrever-se como herança que atravessa as gerações. É inegável e, ao mesmo tempo, magnífica a autoridade da memória em Orfãos do Eldorado.

Essa autoridade manifesta-se por uma técnica narrativa que explora, por um lado testemunhos para reforçar ou enfraquecer e também completar (HALBWACHS, 2006, p. 29); de outro, as lembranças oriundas da experiência de Arminto como o responsável por trazer os eventos para “o agora”, enunciando sempre em primeira pessoa: “Lembro que elas choraram e saíram correndo, e só muito tempo depois eu entendi por quê” (HATOUM, 2008, p. 11). O testemunho do outro preenche as formas de esquecimento e amplia o horizonte de percepção sobre o passado: “histórias que eu ouvia” (HATOUM, 2008, p. 12). “Os Becassis, uma família de Belém, ele disse. O nome da mulher é Estrela, o filho é Azário. Diz que vão morar em Vila Bela”. “Diziam que morava numa cidade encantada, mas eu não acreditava [...] Diziam que ele ignorava o cansaço e a preguiça” (HATOUM, 2008, p. 14).

O narrador dessas muitas histórias possui uma imagem central responsável por guiar a narrativa até as camadas mais profundas da lembrança: “Quando olho vê o Amazonas, a memória dispara, uma voz sai da minha boca, e só paro de falar na hora que a ave graúda canta” (HATOUM, 2008, p. 14). A imagem do rio, a imensidão do Amazonas, conclama o sentido profundo da lembrança e, nela, o desejo de narrar. O efeito estético da imagem é belíssimo pelo princípio involuntário que condensa, na simultaneidade entre lembrar e narrar.

Estás vendo aquele menino pedalando um triciclo? Um picolezeiro. Assobiando, o sono. Vai se aproximar de mansinho da sombra do jatobá [...] Aí, só de pirraça, vai me encerrar com olhos de coruja. Depois dá uns risinhos, sai pedalando, e lá perto da igreja do

Carmo ele grita: Arminto Cordovil é doido.
Só porque passo a tarde de frente para o rio
(HATOUM, 2008, p. 13-14)

O rio e a memória são princípios de vida, interligados, quase amalgamados, numa única imagem. Lembrar é o movimento que ressignifica a experiência. A lembrança em *Órfãos do Eldorado* carrega luminosidade da vida. Lembrar é significar e singularizar os outros pela percepção e formas de afeto. Assim, não existe no romance a narração de eventos protagonizados apenas por Arminto Cordovil em sua longa vida na tapera deserta. Prova disso são as memórias da infância que, segundo ele, são memórias obscuras:

Uma tapuia me amamentou. Leite de índia, ou suco leitoso do tronco de amapá. Não me lembro do rosto dessa ama, de nenhum. **Tempo de escuridão, sem memória.** Até o dia em que Amando entrou no meu quarto com uma moça e disse: Ela vai cuidar de ti. Florita nunca mais arredou o pé de perto de mim (HATOUM, 2008, p. 16, grifo nosso)

Lembrar e esquecer. Se a lembrança é luminosidade, esquecer é escuridão. Faz-se esquecimento o tempo da infância. Narrar os eventos da infância – uma criança órfã de mãe e vitimada pela ausência de pai – é uma das muitas missões que Florita desempenha com facilidade na narrativa:

Lembro que saí da sala e fui com Florita até o quintal. Disse a ela que não queria morar com Amando, nem no palácio branco nem na chácara de Manaus. Depois que tua mãe morreu, seu Amando não gostou de mais ninguém, só dos malditos cargueiros. Ela me beijou na boca, o primeiro beijo, e pediu que eu tivesse paciência. Louco pelas indiazinhas. Repeti essas palavras com o gosto do beijo de Florita. Com essas lembranças me afastei da casa fechada, e então decidi que ia largar o trabalho e viajar para Vila Bela (HATOUM, 2008, p. 24).

Devido à morte da mãe de Arminto Cordovil, Florita torna-se aquela que passa a maior parte do tempo com o menino. É ela quem lhe dá carinho, quem lhe conta histórias: “Florita repetia as histórias em casa, nas noites de solidão da infância” (HATOUM, 2008, p. 13). Ela foi a figura mais próxima de uma mãe que o protagonista teve em sua vida: “Depois de Florita, Estiliano foi a pessoa mais próxima de mim” (HATOUM, 2008, p. 19). Foi a partir da perspectiva da memória de Florita que se reconstituíram fatos de sua infância.

A imagem que Arminto Cordovil tinha do seu pai Amando nunca parou de evoluir, sustentando os sentimentos mais diversos pela figura paterna. Quando criança, ele recorda de Amando querendo o seu amor: “Eu esperava Amando na banquetta do piano. Uma espera angustiada. Queria que ele me abraçasse ou conversasse comigo, queria ao menos um olhar, mas ouvia sempre a mesma pergunta: Passaram?” (HATOUM, 2008, p. 18) – quando adulto, Arminto Cordovil conhece o verdadeiro gênio do pai: “O primeiro tabefe esquentou meu rosto e me jogou de volta para a rede; ele se curvou, deu outro de mão aberta na minha orelha. O estalo chiava como um inseto preso na minha cabeça. Impossível reagir: meu pai era um Cordovil pesado, os dedos grossos nas mãos grandes” (HATOUM, 2008, p. 43). Da infância na busca pelo amor paterno a um desamor pelo pai, da fase adulta e, após a morte de Amando Cordovil, Arminto pôde saber da generosidade e dos erros do pai: “Meu pai sonegava e depois dividia o lucro com eles; aí ajudava a prefeitura, dava carroças para recolher o lixo, dava os cavalos e bois que puxavam as carroças, pagava os reparos do matadouro e da cadeia, o salário dos carcereiros” (HATOUM, 2008, p. 77).

A Pluralidade das Memórias de Arminto Cordovil

A forma como o protagonista edifica a experiência pela lembrança na pluralidade dos grupos sociais diversos, na pluralidade de percepção, a imagem do coletivo é imperativa. Lembrar e narrar é confirmar o seu pertencimento a uma comunidade. Esse é o princípio de sacralização da memória: uma comunidade perdida. Restituída unicamente pela lembrança. Há um princípio profundo de solidão, ao desenterrar os mortos e as formas de afetos que ficaram no passado. A configuração da família é o núcleo gerador nesse processo.

A memória coletiva (HALBWACHS, 2006) é uma conquista e um

elemento de poder na narrativa ao operar deslocamentos de percepção a partir de personagens como Florita, Estiliano, Amando e Arminto; conformam, portanto, plurissignificativamente, experiências divididas, aprofundamentos nas formas de ausência. De tal modo, neste romance, a identidade das personagens abriga essa condição coletiva, muitas vezes ambivalente, pois há contribuições e perspectivas de todos os elementos do grupo de que fazem parte, por exemplo, Florita, Estiliano, que possibilitam para cada um “o sentimento de unidade, de continuidade e de coerência” (POLLAK, 1992, p. 205).

As recordações das personagens estão unidas, já que as lembranças são comuns em muitos detalhes, uma vez que foram vividas e partilhadas, e essa condição tem a função de apresentar testemunhos ao passado. Por isso, tanto Florita quanto Estiliano são mensageiros da memória, visto que há, entre ambos, um acordo mediado pelo sentimento e semelhanças que se formaram dentro do grupo.

Em outras palavras, a memória coletiva é um passado vivido ou presenciado por integrantes de um mesmo grupo. São lembranças de ações ou experiências comuns que correspondem à grande maioria dos membros de uma dada comunidade. A memória pode até parecer um acontecimento individual, algo muito íntimo, porém, como Halbwachs, Michael Pollak (1992, p. 201) esclarece que “a memória deve ser entendida [...] como um fenômeno coletivo [...] construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes”, e é graças aos diversos eventos testemunhados por indivíduos que pertencem ao mesmo grupo que as lembranças podem ser conservadas.

As rememorações e as interpretações de eventos do passado resumem-se em uma operação coletiva, pois a referência do já acontecido serve para manter a coesão dos grupos que constroem uma sociedade. A memória coletiva, conforme Halbwachs (2006), estrutura-se por camadas que definem o que é comum aos membros do grupo, bem como o que os diferenciam dos demais. Deste modo, essas memórias fundamentam e reforçam nos membros o sentimento de pertencimento. A consagração da memória coletiva, além de encontrar-se presente no compartilhamento de eventos comuns, está também presentificada nas palavras dos homens. Ou seja, encontra-se nas imagens, nos ritos, nas festas e nas histórias do povo.

Assim, o discurso enunciado por Arminto Cordovil é memorialístico e pertence ao grupo a que o sujeito participa, de modo que

apresenta eventos regulados na continuação de sua vida que são vistos sempre na pluralidade, capazes de reforçar a crença subjetiva de uma origem comum que une indivíduos distintos. De tal maneira as experiências como a cena da índia tapuia entrando nas águas do Amazonas e a morte de Amando formam o repertório de experiências divididas; logo, o evento integra uma memória que pertence ao coletivo. “Florita chegou tão desesperada que me empurrou aos gritos e chorou de joelhos. Estiliano apareceu uns minutos depois. Os curiosos se afastaram, o homem grande se debruçou sobre Amando, beijou seu rosto e com um gesto delicado fechou os olhos dele” (HATOUM, 2008, p. 27).

Além de a memória coletiva encontrar-se relacionada a eventos, envolvendo os indivíduos que cercam a vida privada de Arminto Cordovil, há, indubitavelmente, também muitas memórias que foram herdadas ao longo de sua vida privada e pública; estas são representadas pelas narrativas orais, de domínio coletivo e expressas pela oralidade.

Uma história estranha me assustou: a da cabeça cortada. A mulher dividida. O corpo dela sempre vai atrás de comida em outras aldeias, e a cabeça sai voando e se gruda no ombro do marido. O homem e a cabeça ficam juntos o dia todo. Aí, de noitinha, quando um pássaro canta e surge a primeira estrela no céu, o corpo da mulher volta e se gruda na cabeça. Mas, uma noite, outro homem rouba metade do corpo. O marido não quer viver apenas com a cabeça da mulher, ele a deseja inteira. Passa a vida procurando o corpo, dormindo e acordando com a cabeça da mulher grudada no ombro. Cabeça silenciosa, mas viva: podia sentir o mundo com os olhos, e os olhos não secavam, percebiam tudo. Cabeça com coração (HATOUM, 2008, p. 13)

As histórias que ouvia desde criança ganham espaço e contorno afetivo nas lembranças de Arminto. Deixam de exprimir simples histórias, ganham cheiros, reconstituem formas de afetos e medos em diferentes fases de sua vida. Tais narrativas orais, nas suas formas simples (JOLLES, 1930) são suas e de todos, pois pertencem à

memória coletiva, conformam uma sabedoria ancestral. Entre essas grandes memórias, que atravessam os tempos, por diferentes gerações, ligando o passado longínquo ao presente em todo ato de enunciação e rememoração, há uma que se destaca em especial, o mito do *Eldorado*. Na obra, aparece configurado como Cidade Encantada:

Jurou que Dinaura estava viva, mas não no nosso mundo. Morava na cidade encantada, com regalias de rainha, mas era uma mulher infeliz. **Ele ouviu isso nas palafitas de beira de rio, nas freguesias mais distantes; ouviu de caboclos solitários, que vivem com suas sombras e visões.** Dinaura foi atraída por um ser encantado, diziam. Era cativa de um desses bichos terríveis que atraem mulheres para o fundo das águas. E descreviam o lugar onde ela morava: uma cidade que brilhava de tanto ouro e luz, com ruas e praças bonitas. **A Cidade Encantada era uma lenda antiga, a mesma que eu tinha escutado na infância. Surgia na mente de quase todo mundo,** como se a felicidade e a justiça estivessem escondidas num lugar encantado (HATOUM, 2008, p. 64, grifo nosso)

Uma das mais lindas histórias entrecortando e compondo a narrativa de Arminto, a Cidade Encantada, traz a experiência dividida pela oralidade, conformando a poética da escuta, na força do ouvinte, a experiência de ouvir torna-se conhecimento e aprendizado. Uma das formas do mito do *Eldorado* aparece fragmentada, pelo fio da lembrança de Arminto.

A configuração da memória de Arminto opera múltiplas significações por meio da inscrição da história privada de Arminto e, da mesma maneira, e não menos relevante, pela reelaboração de formas orais, como mitos e lendas. Esses dois matizes composicionais do romance referenciam a essência do passado, no seu valor histórico e cultural. O tempo, por sua vez, se duplica entre o tempo lendário, de narrativas que são legados à comunidade; e o tempo histórico e privado, das experiências de Arminto. O exercício de compartilhar reformula-se pela escuta: “relembramos [...] quando meu pai andava por Manaus ou Belém e Florita traduzia as histórias” (HATOUM,

2008, p. 90). A memória coletiva costura-se a história privada, em cheiros e sabores, como uma refeição posta à mesa.

Não haviam perdido o hábito subserviente que tinham de me chamar de doutor desde a época em que eu era menino [...] senti o cheiro de essências da perfumaria Bonplant. Florita me avisou que a banheira estava cheia. Depois do banho ela serviu o almoço: feijão com jerimum e maxixe, peixe na brasa e farofa com ovos de tartaruga (HATOUM, 2008, p. 26).

Essas memórias também apresentam a devoção:

Viajando e sonhando com sangue até encontrar madre Caminal e rezar com ela para apagar o pesadelo. Não queria mais recordar as palavras do pajé. Fez o sinal-da-cruz, se ajoelhou e chorou, sacudindo o corpo; depois estendeu os braços para o céu e gritou o nome de Deus e da Virgem do Carmo. Os romeiros e as órfãs aplaudiram com muita zoada, e eu fiquei pensando na penitente e nos pesadelos com sangue. Maniva, os romeiros, as órfãs, as religiosas, todo mundo estava enlouquecendo? Parecia alucinação (HATOUM, 2008, p. 45-46).

A vida em família, os hábitos, os costumes e a religiosidade ganham forma e expressão do povo, ao mesmo tempo em que assumem questões essenciais para a construção social do discurso memorialístico em *Órfãos do Eldorado*. Pois, ao se analisar o lugar ocupado por Arminto Cordovil, bem como sua relação com as muitas narrativas presentes no romance, o passado vivido se apresenta como o grande orientador da recordação dessa memória coletiva.

A Singularidade das Memórias de Arminto Cordovil

Halbwachs explica que a memória individual existe quando parte de uma memória coletiva, visto que todas as lembranças são formadas no interior de um grupo, ou seja, construídas pelas experiências que são compartilhadas pelo sentimento de pertencimento dos in-

divíduos ao grupo. Deste modo, a “memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva” (HALBWACHS, 2006, p. 69). Arminto Cordovil toma como referência percepções de sua própria consciência, pois as percepções do evento remetem-se apenas as suas sensações internas e não a sensações de outros. Porém, mesmo assim, não há o isolamento da memória, pois, ao narrar suas lembranças, o sujeito renova e retoma o sentimento de pertencimento e identidade: lembrar e narrar é reconhecer-se.

No romance, há muitos desses fenômenos: “avistei o palácio branco, senti a emoção e o peso” (HATOUM, 2008, p. 25). Arminto Cordovil percebe por um elemento do seu centro sensorial, a visão, o objeto exterior, o palácio, que produz em um ponto determinado de seu corpo, no seu centro motor, um estado afetivo, a emoção. Assim, pode-se ver que não há percepção sem afecção, logo sem ambas não existe a probabilidade de a memória manifestar acontecimentos de outrora. Igualmente, são necessárias duas extremidades para que a reminiscência venha para o presente, o recolhimento de impressões exteriores e a efetivação de movimentos.

A percepção e a afecção são discutidas por Maurice Halbwachs (2006, p. 58), porém esse autor resume o efeito que traz a memória, como estados de intuições sensíveis, que são “os elementos de pensamentos e sensações”. De acordo com seu estudo, a intuição sensível explica-se “[...] pelo ambiente e ao mesmo tempo por nosso organismo”. Isto é, tanto a intuição sensível quanto a percepção e a afecção estão sempre no presente, sendo elas uma ordem natural que adentra no espírito de quem lembra. Prontamente, é nessa lógica material que se apoiam as percepções das lembranças de Arminto Cordovil.

A memória individual não é fechada nem isolada no próprio indivíduo; prova disso é que, para evocar o seu passado, Arminto Cordovil recorre às experiências que são comuns a outros indivíduos. Ele toma emprestado as experiências de outros sujeitos, funcionando como uma base, para tornar possível a imagem do passado.

As percepções de Arminto Cordovil não continuam iguais, como quando os eventos aconteceram, por isso a ação de trazer a lembrança do passado para o tempo presente é complexa. O passado é constituído por muitas imagens motivadas pelo corpo, assim, é função de sua memória escolher dentre essas muitas imagens as que darão grande significação ao presente, a partir de uma representação exterior ao sujeito. As imagens da vida se transformam em lembranças, por isso

é impossível Arminto reviver no presente os eventos do passado tal e qual aconteceram.

Vale dizer que os eventos do passado do protagonista se conservam por eles mesmos, automaticamente e integralmente, seguindo o sujeito no decorrer de toda a sua vida em todos os momentos. Porém seus sentimentos, seus pensamentos e seus desejos da infância são alterados no interior deste homem, assim, os acontecimentos do passado continuam guardados. Todavia, apenas uma pequena parte do passado manifesta-se por meio do corpo na forma de percepções e torna-se representação no presente. Consequentemente, as lembranças de Arminto Cordovil são fragmentadas no ato da enunciação: “A mulher de duas idades. Dinaura. Não lembrava com nitidez do rosto; dos olhos, sim, do olhar” (HATOUM, 2008, p. 31), sendo a fragmentação uma ação de organização das recordações. Por conseguinte, há um prejuízo da memória em extensão de eventos recordados para que partes deles ganhem força para penetrar no presente.

Vi o cargueiro alemão uma única vez. [...] Sentei no cais flutuante e li a palavra branca pintada na proa: *Eldorado*. Quanta cobiça e ilusão. De olho no cargueiro, lembrei que Amando detestava ver o filho com as crianças da Aldeia [...] Lembrei também do desprezo e do silêncio. Isso doía mais que as histórias que ele me contava na fazenda Boa Vida (HATOUM, 2008, p. 21).

Essa inspiração de sentimentos, que é a emoção, possibilita que as lembranças possam ser prolongadas no presente, sendo sempre um objeto externo que faz Arminto recordar seu passado. Ao ver o cargueiro, há a evocação de muitas imagens. A consciência desse homem possibilita uma ação de seleção e, posteriormente, a escolha de uma imagem – a figura do pai – para fazer parte da sua percepção, enquanto as outras são ignoradas pela sua consciência. É o espírito de Arminto Cordovil que busca essas lembranças, só assim ele pode rememorar seu passado por meio de sua voz. Logo, uma lembrança tende a existir numa imagem, para que tal imagem remeta ao passado, é necessário que uma figura do presente vá buscar a memória do passado e, em um progresso contínuo, possa levá-la da escuridão para a luz.

A memória está ligada ao corpo, por isso a recordação exige um cálculo dos eventos que se deseja lembrar, partindo de um ponto já recordado, meditar sobre o ponto de referência que se deseja recordar é um meio possível, já que a meditação preserva a memória, assim chegar à lembrança específica torna-se mais fácil. Le Goff, além de lembrar que os lugares e as imagens ajudam na recordação, retoma quatro coisas que facilitam a recordação: “a primeira é que se dispo-nha as coisas que se deseja recordar numa certa ordem. A segunda é que se adira a elas com paixão. A terceira consiste em as reportar a similitudes insólitas. A quarta consiste em as chamar com frequentes meditações” (LE GOFF, 1992, p. 456).

Considerações finais

A experiência mais certa aos olhos de Arminto Cordovil é indiscutivelmente a sua, visto que esta é a única que ele melhor conhece, pois tão somente pode compreender o seu interior, no presente, por meio de acontecimentos de seu passado, pelos quais possibilita refletir, compreender, observar-se. É pela percepção de Arminto Cordovil que sua memória encontra no passado uma forma de compreender o presente. É um ato profundamente solitário.

Percebe-se que a configuração da memória, presente na obra, possui aspectos que são singulares e plurais a Arminto, uma vez que a história de sua vida privada, juntamente as narrativas orais fazem referência à coletividade e à individualidade de suas lembranças. A individualidade da memória está na forma como o sujeito percebe o evento recordado, pois a consciência é singular a cada experiência rememorada. As sensações e emoções decorrentes do ato de recordar são únicas; o sujeito que lembra não as divide com outrem, assim a individualidade faz-se matéria e sentimento pela percepção e não pela experiência narrada. A coletividade dessa memória encontra-se relacionada a eventos e a sujeitos que fazem parte da vida privada e pública do narrador; ou seja, muitas memórias recordadas foram herdadas e divididas entre outros indivíduos. Há um acordo entre os membros do grupo mediado pelo sentimento de pertencimento e afinidades. É a memória coletiva que motiva e reforça este sentimento do grupo. Indubitavelmente, é ao narrar que todas essas questões ganham contorno e expressão. As lembranças de Arminto Cordovil renovam e retomam sentimentos e solidão.

A memória do narrador se manifesta porque é um patrimônio individual e coletivo; é uma herança, pois possui a força que é revigorada toda vez que a narração acontece. Vale dizer que muitas das histórias contadas pelo narrador são heranças deixadas pelos muitos indivíduos dos múltiplos grupos a que ele pertenceu. O sujeito enunciativo das lembranças tem uma obrigação social, pois a recordação de eventos vividos pelo grupo no passado resulta na valorização das próprias lembranças do “eu” e, igualmente, na identidade do próprio grupo. A formação de Arminto Cordovil enquanto ser social tem no discurso memorialístico um lugar produtivo de reflexões e experimentações de tempos passados. A memória coletiva possui um desempenho essencial para a formação de cada indivíduo. A capacidade de narrar a memória dá-se pelas vozes que Arminto Cordovil empresta dos outros indivíduos que o auxiliam na construção do discurso memorialístico. Assim, na ação de recordar, o sujeito que recorda se serve de pontos de referência.

O romance, desse modo, reformula a tradição oral, pelas narrativas simples, em curtas histórias que dão continuidade e reorganizam-se em lendas e mitos, tanto regionais quanto universais. O romance *Órfãos do Eldorado* além de efetivar o discurso memorialístico, absorve a tradição oral e coletiva. Arminto Cordovil encontra-se como um mediador, que conclama a autoridade da memória, nas percepções sobre o passado. À medida que narra, ao anônimo, a sua vida, pela enunciação no presente, Arminto consegue fazer reviver homens que já não existem mais e que se arrastam em busca de lembrança.

Referências

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CHARTIER, Roger. **Apagar e Inscrever**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Centauro, 2006.

HATOUM, Milton. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução: Bernardo Leitão [et. al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1992.

PINTO FILHO, Júlio Cesar Pimentel. **Memória e Textualidade**: alguns itinerários borgeanos. In Proj, História, São Paulo, (14), fev. 1997.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

VIEIRA, Noemi Campos Freitas. **Exílio e memória na narrativa de Milton Hatoum**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista. 142f. 2007.

ZERDA, Liborio. **El Dorado**. Litografía y Editorial: Cahur. Bogotá, 1947.

A CONFIGURAÇÃO DA MEMÓRIA EM LEITE DERRAMADO: UM PANDEMÔNIO DE NOSTALGIA E MOVÊNCIA

Sandra Aparecida Jorge Gindri

A capacidade de lembrar é fundamental para a identidade humana. Ela se baseia nas experiências vividas que se acumulam e transformam-se durante toda a vida. Sem as lembranças se perderia a essência do que somos e o sentido de quem somos. Por isso, a capacidade de lembrar, rememorar, recordar, de sentir saudades, tristezas, melancolia ao contar o que foi vivido diferencia a vida humana de qualquer outra na natureza.

A identidade está essencialmente fundada na memória, uma vez que é a memória que nos liga ao passado, mas não só ao nosso passado, como também aos de todos aqueles com quem compartilhamos vivências, por isso a memória é um elemento tão essencial para a constituição do homem.

As memórias de Eulálio Assumpção, no romance *Leite derramado*, de Chico Buarque, constituem-se a partir de um emaranhado de lembranças organizadas de forma desarticulada que se mostram, ora inventadas, ora criadas, ora imaginadas. Porém é só no encontro com o imaginário, como afirma Maurice Blanchot, onde a narrativa deixa de ser o relato do acontecimento,

Mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, a aproximação desse acontecimento, o lugar onde este é chamado a produzir-se, acontecimento ainda por vir e por cujo poder de atração a narrativa pode esperar, também ela, realizar-se (BLANCHOT, 2005, p. 09).

É que se efetiva o efeito de presentificação ao narrado. É nessa bricolagem entre passado, presente e futuro e o que é percebido como experiência pessoal e o que é inventado e imaginado, que os avanços e recuos dessas histórias dão lugar à justaposição, possibilitando a projeção de tantos tempos e acontecimentos dos quais “a narrativa é a aproximação” (BLANCHOT, 2005). Isso porque,

Esse(s) acontecimento(s) transtorna(m) as relações com o tempo, porém afirma(m) o tempo, uma realização particular do tempo próprio da narrativa que se introduz na duração do narrador de uma maneira que a transforma, tempo das metamorfoses em que coincidem, numa simultaneidade imaginária e sob a forma do espaço que a arte busca realizar, as diferentes estases temporais. (BLANCHOT, 2005, p. 13).

Nessa perspectiva, as percepções de presente que o narrador constrói, constituem-se sempre mediadas por expressões que remetem ao sofrimento e à humilhação como: “Não sei por que você me alivia a dor” (BUARQUE, 2009, p. 10), “como agora me agora me doem os ossos e as escaras ao voltar para a maca” (p. 27) “Aqui não gozo de privilégios” (p. 50), denotando, ainda que pareça improvável, a ideia de alguma lucidez.

É o tal negócio, me arrancam da cama, me passam para a maca, ninguém quer saber dos meus incômodos. Nem bem acordei, não me escovaram os dentes, estou com a cara amassada e a barba por fazer, e com este péssimo aspecto me fazem desfilar sob a luz fria do corredor que é um verdadeiro purgatório, com um monte de gente estropiada pelo chão, fora os vagabundos que vêm ali a fim de ver desgraça. Por isso puxo o lençol e cubro meu outrora belo rosto, que logo tornam a expor para não parecer que estou morto, porque causa má impressão, ou é vexatório para maqueiro transportar defunto. Depois tem o elevador, onde todos olham sem cerimônia para a minha cara, em vez de olhar o chão, o teto, o mostrador de andares, porque também não custa nada olhar para um traste. Lá em cima vem outro corredor cheio de ziguezagues e lamentações e urros, por fim a velha sala de tomografia, e não sei a quem aproveita tamanho transtorno. (BUARQUE, 2009, p. 23-24).

Já o passado é uma mistura de diferentes momentos e acontecimentos, sempre projetados e constituídos como presente.

Foi a última noite que dormi aqui, e que sonhando com ela melei estes lençóis. Como toda manhã, arrancarei a roupa de cama e farei uma trouxa, que atirarei pela janela dos fundos para a lavadeira apanhar. Mas vai restar visível uma mancha úmida no colchão, que tratarei de virar como faço toda manhã, deixando para cima o lado das manchas secas. [...] Quando a senhora me acordou, por coincidência eu acabava de acordar no casarão de Botafogo, e aposto que minha mãe mandou queimar o colchão naquele mesmo dia. No chalé de Copacabana a cama era de casal, senão ela também o despacharia com a mudança. (BUARQUE, 2009, p.69-70).

O futuro caracteriza-se como projeção no presente de algo que já aconteceu marcado por verbos e locuções que indicam esse futuro do presente.

Tragam-me por obséquio a minha goiabada, tenho fome. Virei o prato no chão, não nego, e voltarei a fazê-lo sempre que o bife vier com nervo. Sem falar que a comida cheirava a alho, deixem minha mãe saber. Deixem mamãe me cheirar, tão logo volte da missa, e ela vai descobrir que me serviram a comida dos empregados. Porque quando a babá sai de folga é sempre o tal negócio, ninguém tem paciência comigo. Mas estou com fome e sou capaz de ficar batendo com a cabeça na parede até me servirem a sobremesa. É quando meu pai perguntar que galo é esse na minha testa, vou lhe contar que nesta casa me dão porrada quase todo dia. (BUARQUE, 2009, p.101-102).

Ou por fatos que já aconteceram ou que nunca se concretizarão: “É esquisito ter lembranças de coisas que ainda não aconteceram, acabo de lembrar que Matilde *vai sumir* para sempre” (BUARQUE, 2009, p. 117, grifo nosso).

Terei a sensação de que o colchão pesa mais um pouco a cada dia, e imaginarei que na palha dentro dele, se impregna a pasta dos meus sonhos e atos solitários. E pensarei

que, se eu tivesse virado o corpo do meu pai na *garçonnière*, ele pesaria igual ao colchão e exalaria o mesmo cheiro. (BUARQUE, 2009, p. 69).

E efetiva-se também na expectativa e nas projeções do que pode ou não vir ainda a ser, expressando sempre uma ideia de dúvida, uma ação irreal ou hipotética. Nesses casos, as projeções são marcadas pelo verbo no futuro do subjuntivo em construções como: “Quando eu sair daqui” (BUARQUE, 2009, p. 5), “Quando eu morrer” (Idem, p. 49), “se eu não puder ir junto” (Idem, p. 83).

É essa confusão de tempos e acontecimentos que dissimula e esconde o esforço desse narrador personagem em dizer de “si”. Eis aí a grande engenhosidade desse narrador que oculta na confusão e no esquecimento sua fraqueza em expor o que há de mais íntimo e privado em suas memórias. A confusão é a estratégia da qual o narrador lança mão para, a partir da consciência de sua reconhecida senilidade, intervir na própria história, sob a proteção da “doença” e cumplicidade do álibi da “senilidade”. É nesse movimento de revelar e esconder, como uma “presença-ausência”, tudo o que é indizível, que a narrativa se torna a única possibilidade de o narrador encarar o que há de mais profundo nas memórias desse passado.

Sim, nesse tempo tudo se torna imagem, e a essência da imagem é estar toda para fora, sem intimidade, e, no entanto mais inacessível e mais misteriosa do que o pensamento do foro interior, sem significação, mas chamando a profundidade de todo sentido possível; irrevelada e, no entanto, manifesta. (BLANCHOT, 2005, p. 19).

O efeito desse jogo de luz e sombras marca esse discurso carregado de recordações que abarca desde a linhagem “nobre” do narrador, passando pela ligação do tetravô com a família real portuguesa, por um barão imperial, um senador da República até alcançar o tataraneto, com seus negócios ilícitos. É por intermédio da memória subjetiva e particularizada do “eu” que a configuração de um tempo passado é presentificado, reconstituído a derrocada da família Assumpção.

Esse passado lembrado é ao mesmo tempo individual e coletivo, mas, como forma de percepção, é único e intensamente sentido

como pessoal, como uma experiência particular, vivida apenas pelo “eu”, pois se existe algo que todo homem pode identificar como inquestionavelmente particular e íntimo certamente isso só pode se constituir por suas memórias.

Ao narrar seu passado, o personagem narrador Eulálio Montenegro d’Assumpção, ainda que o faça num relato perpassado tanto de experiências vividas quanto de experiências projetadas, costurando lembranças que ora busca resgatar, ora esquecer, acaba reconfigurando em suas memórias individuais, ainda que de forma imprecisa e não confiável um esboço de sua genealogia. Os fantasmas familiares que desfilam pelas lembranças do narrador se constituem mais pelo prestígio alcançado pelo nome outrora imponente que por suas características ou personalidade.

Meu avô foi um figurão do império, grãomacão e abolicionista radical, queria mandar todos os pretos brasileiros de volta para a África, mas não deu certo. Seus próprios escravos, depois de alforriados, escolheram permanecer nas propriedades dele. Possuía cacauais na Bahia, cafezais em São Paulo, fez fortuna, morreu no exílio e está enterrado no cemitério da fazenda Raiz da Serra com capela abençoada pelo cardeal arcebispo do Rio de Janeiro (BUARQUE, 2009, p. 15-16).

Percebem-se pelos relatos do narrador, não só marcas da tradição, como a nobreza da família e da cidade, mas também práticas sociais como o favor e as relações de poder tão comuns na sociedade escravista do século XIX.

Saiba o doutor que meu pai foi um republicano de primeira hora, íntimo de presidentes, sua morte brutal foi divulgada até em jornais da Europa, onde desfrutava imenso prestígio e intermediava comércio de café. Tinha negócios com amieiros da França, amigos graúdos em Paris, e na virada do século, ainda muito jovem, fez sociedade com empresários ingleses. Espírito prático, foi parceiro dos ingleses na Manaus Harbour, e não na aventura africana de seu pai, igualmente vítima de ciúmes e maledicências. Fique sabendo

do que meu avô já nasceu muito rico, não iria macular seu nome por se locupletar com dinheiro público. Mas com o fim do Império, teve de buscar asilo em Londres, onde morreu amargurado (BUARQUE, 2009, p. 52).

Já eu sabia que as portas estavam apenas encostadas, meu pai passara por elas outras vezes. Por ser um jovem inexperiente, como o francês pela aparência me julgava, talvez amanhã eu me visse eventualmente perdido num labirinto com setecentas portas. Mas eu não tinha dúvida de que, para mim, a porta certa se abriria sozinha. De trás dela, me chamaria pelo nome justamente a pessoa que eu procurava. E esta me anunciaria com presteza à pessoa influente, que desceria as escadas para me buscar. E me abriria seu gabinete, onde já me aguardariam várias chamadas telefônicas. E pelo telefone, poderosas pessoas me soprariam as palavras que desejavam ouvir. E de olhos fechados, eu molharia pelo caminho as mãos que meu pai molhava. E pelo triplo do preço tratado, me comprariam os canhões, os obuses, os fuzis, as granadas e toda a munição que a Companhia tivesse para vender. Meu nome é Eulálio d'Assumpção, não por outro motivo a Le Creusot & Cie. me confirmou como seu representante no país. (Idem, p. 43-44).

Saiba a senhora que ao ganhar do presidente Campos Sales a concessão do porto de Manaus, meu pai era um jovem político bem-conceituado, sua fortuna de família era antiga. Não sei se alguma vez lhe contei que meu bisavô foi feito barão por dom Pedro I, pagava altos tributos à Coroa pelo comércio de mão-de-obra de Moçambique. (Idem, p. 78-79).

No entanto, a maioria das lembranças que o narrador alcança sobre os membros mais antigos da família são resultado de percepções particulares construídas a partir do discurso de outrem, pelas histórias ouvidas na infância ou por fotografias antigas com as quais brincava quando menino.

Em compensação, recorro cada fio da barba do meu avô, que só conheci de um retrato a óleo. É do livrete que deve estar por aí na cômoda, ou lá em cima na cabeceira da minha mãe, pergunte à arrumadeira. É um pequeno livro com uma sequência de fotos quase idênticas, que em folheada ligeira dão a ilusão de movimento, feito cinema. Retraíam meu avô a caminhar em Londres, e em criança eu gostava de folhear as fotos de trás para diante, para fazer o velho dar marcha à ré. (BUARQUE, 2009, p. 14-15)

Mas ainda que algumas de suas lembranças sejam resultados de uma interação dialógica, uma vez que o sujeito está inserido em uma instância social da qual não pode se desvencilhar, a percepção que prevalece é intensamente a do privado, pois é sentida como um evento particular do “eu”. Isso porque a memória individual ao projetar luz sobre uma diversidade de acontecimentos e fatos, que muitas vezes nos são apresentados com um único e inquestionável sentido interpretativo, com sua assumida subjetividade, e obedecendo à necessidade vital de preservar e transmitir experiências, torna as lembranças desses fatos uma percepção *sui generis*.

Para Halbwachs, o indivíduo participa de dois tipos de memória: a individual e a coletiva. Isso se dá à medida que “o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas que toma emprestado de seu ambiente” (HALBWACHS, 2006, p. 72). Mas ao mesmo tempo permite que o passado se reconstitua de maneira que haja particularidades nas lembranças de cada indivíduo, pois “na base de qualquer lembrança haveria o chamamento a um estado de consciência puramente individual” (HALBWACHS, 2006, p. 42).

Por isso, para Halbwachs, é impossível compreender na sua plenitude a memória individual, se desvinculada da coletividade do sujeito, uma vez que ela não pode escapar “à trama sincrônica da existência social *atual*, e é da combinação desses diversos elementos que ela pode emergir esta forma que chamamos lembrança” (HALBWACHS, 2004, p. 14, grifo do autor).

Nessa perspectiva, para Ecléa Bosi, reside a grande contribuição de Halbwachs, que como sociólogo não se propôs de fato a estudar a memória, pelos menos não como fenômeno de pura subjetividade

ou de pura exterioridade, como propunha Bergson, mas enquanto instância psicossocial, ou seja, o interesse de Halbwachs eram “quadros sociais da memória”, daí sua compreensão de que “a memória do indivíduo depende de seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a profissão; enfim com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo” (BOSI, 1994, p. 54).

Na literatura, a memória torna-se cada vez mais indispensável e recorrente. Em romances contemporâneos, alcança lugar privilegiado e cada vez mais personagens assumem um lugar de multiplicidade, integrando em suas narrativas um número cada vez maior de vozes memoriais.

Pela voz do narrador em *Leite Derramado* ecoam histórias e imagens de uma sociedade marcada pelas relações de interesse. Por suas lembranças é possível vislumbrar o período colonial, tão caracterizado pela política exploratória da metrópole portuguesa e o Brasil da Primeira República onde questões políticas e sociais estavam alicerçadas nas práticas ligadas às trocas de favores, a influência social e a exploração de uma grande parcela da população, na sua grande maioria formada por mestiços e negros.

A configuração genealógica da família Assumpção construída pela memorialística do velho Eulálio, em seus galhos ascendente e descendente, apresenta imagens do Brasil desde o período colonial. Essa trajetória ascendente que desemboca na vida de Eulálio Montenegro abrange historicamente, desde a chegada da família real lusitana, com quem viera seu trisavô que se tornara conselheiro e confidente da Rainha Louca, até o primeiro decênio deste século, sinalizado pelo tráfico de drogas e pela violência.

Ninguém vai querer saber se porventura meu trisavô desembarcou no Brasil com a corte portuguesa. De nada adianta me gabar de ele ter sido confidente de dona Maria Louca [...] meu tataraneto você sabe, faz comércio de entorpecentes, acho que outro dia o vi com a namoradinha nessa televisão, os dois algemados, escondendo a cara (BUARQUE, 2009, p. 50; 120)

Os grandes eventos do cenário brasileiro são construídos à contraluz nesse espaço-tela, no qual a família Assumpção ocupa lugar privilegiado, reservado somente à aristocracia e à nobreza. Mas a distinção afirmada não resiste à dupla posição assumida pelo narrador, que ora esnobemente afirma esse prestígio, ora melancolicamente desconstrói a alegada fidalguia. Dessa dupla avaliação construída sobre as bases da ambiguidade, desfilam imagens dos varões da família Assumpção. O Assumpção-trisavô, que desembarcou no Brasil em 1808 com D. João VI, confidente da rainha louca e que se dedicava a açoiar marujos.

O Assumpção-bisavô denominado Barão dos Arcos, ou “barão negreiro”, título concedido por D. Pedro I em homenagem à “relevância” de seus serviços no mercado da escravidão africana é apresentado numa passagem que mescla ironia e lucidez, realçando a posição ambígua do narrador em relação ao prestígio de outrora.

Hoje sou da escória igual a vocês, e antes que me internassem, morava com minha filha de favor numa casa de um só cómodo nos cafundós. Mal posso pagar meus cigarros, nem tenho trajes apropriados para sair de casa. Do meu último passeio, só me lembro por causa de uma desavença com um chofer de praça. Ele não queria me esperar meia horinha em frente ao cemitério São João Batista, e como se dirigisse a mim de forma rude, perdi a cabeça e alcei a voz, escute aqui, senhor, eu sou bisneto do barão dos Arcos. Aí ele me mandou tomar no eu mais o barão, desaforo que nem lhe posso censurar. Fazia muito calor no carro, ele era um mulato suarento, e eu a me dar ares de fidalgo. Agi como um esnobe, que como vocês devem saber, significa indivíduo sem nobreza. (BUARQUE, 2009, p. 50)

Em seguida, nos deparamos com a imagem do Assumpção-avô e com ele chegamos mais perto do Brasil colonial, período de profunda estratificação social produzida, em grande parte pela exploração da mão de obra escrava oriunda da África. Tido como abolicionista e benfeitor dos africanos, mas, na realidade, a exemplo do pai, um açoiador de negros, a imagem do avô reafirma a prática da malandragem

e do oportunismo, pois a criação da Nova Libéria idealizada por ele é a tentativa de uma réplica do sistema escravocrata abolido definitivamente no Brasil a partir de 1888, projetando em novas terras a possibilidade de recuperar o poder perdido nacionalmente.

Muitos de vocês, se não todos aqui, têm ascendentes escravos, por isso afirmo com orgulho que meu avô foi um grande benfeitor da raça negra. Creiam que ele visitou a África em mil oitocentos e lá vai fumaça, sonhando fundar uma nova nação para os ancestrais de vocês todos. Viajou de cargueiro até Luanda, esteve na Nigéria e no Daomé, finalmente na Costa do Ouro encontrou antigos alforriados baianos na comunidade dos Tabom, assim chamados porque da nossa língua conservaram o cacoete de falar tá bom. E diante de meu avô repetiam seu bordão, como a corroborar que era uma terra auspiciosa, a Costa do Ouro, para tal empreendimento. E após um acerto de parceria com os colonizadores ingleses, meu avô lançou no Brasil uma campanha para a fundação da Nova Libéria. Vovô era mesmo um visionário. (BUARQUE, 2009, p. 50-51).

Por fim, a imagem do Assumpção-pai, senador importante, mas na verdade um corrupto empenhado em legislar em causa própria e de interesses estrangeiros, lesando sem escrúpulos as finanças da recém-nascida nação republicana. São as imagens do senador da república, grande ídolo e mentor do jovem Eulálio, que nos permitem acessar à lista de vícios e malandragens que iniciaram o jovem Montenegro d'Assumpção no exercício da prática do favorecimento e da influência que tão bem caracterizaram o início do regime republicano no Brasil.

Herdeiro de um nome imponente, Eulálio Assumpção recebeu uma educação esmerada e guarda em seu discurso marcas de uma época e de uma posição social privilegiada que são denotadas pelo uso de vocabulários rebuscados que o narrador mistura com construções coloquiais. A construção narrativa mescla não só as lembranças de experiências pessoais do narrador como também das familiares.

Por um relato desarticulado ele constrói tanto um panorama social e político do Brasil desde o século XV, quanto a derrocada da aristocracia burguesa a qual pertencia.

A história da família Assumpção mistura-se a da nação brasileira e por intermédio de um vai e vem descontínuo, traça, de forma paradoxal, um panorama dos problemas que se enraízam no Brasil como: a corrupção, o patriarcalismo, o jogo de poder e o lobismo tão praticado por políticos influentes. O desmoronamento das oligarquias, o machismo e todo tipo de preconceito também são apresentados nessa narrativa pelo fracassado no casamento desse narrador e pela ruína de toda sua genealogia familiar. Filho de uma família abastada, as lembranças desse narrador mostram-se marcadas tanto pelo prestígio e ascensão social e política que a simples menção do nome Assumpção possibilitava, quanto pela derrota, miséria e humilhação a que acabou condenado, quando essa aristocracia se vê deslocada e reduzida a uma sombra.

A narrativa em *Leite Derramado* possui um ritmo ágil que confere ao romance um efeito de oralidade. A abundância de orações coordenadas e enumerações garantem que esse efeito se constitua na construção desse discurso memorialista. Inventando histórias, confundindo fatos, falando sozinho ou para as paredes, as memórias de toda uma vida misturam-se umas às outras na desalinhada mente do narrador Eulálio de Assumpção que confunde tempo e espaço: “Nem sei se eu era muito moço ou muito velho...” (BUARQUE, 2009, p. 139). Sua voz é um fluxo constante e os vinte e três capítulos são estruturados como se fossem vinte e três parágrafos ou vinte e três blocos, uma vez que se apresentam de forma compacta sem nenhuma marcação de parágrafo durante o decorrer de cada capítulo.

As memórias saltam de uma mente confusa e se constituem por um discurso ambivalente em que o narrador ora se vê como uma vítima das próprias escolhas, ora como vítima das circunstâncias. Velho e sozinho, Eulálio rememora seus cem anos de vida. Nesse exercício, as memórias que alcançam desde os seus ancestrais, no século XIX, perpassam pela infância na fazenda Flor da Serra, pela trágica morte do pai, pelo casamento frustrado com Matilde, pelo sumiço da esposa, até desembocarem no presente, onde se desfazem frente as condições de decadência em que se encontra o narrador.

Como um rio que corre sem cessar, a rememoração do narrador personagem caracteriza-se por um processo denominado por

Ricoeur (2007, p. 46) como “recordação instantânea”, ou seja, a evocação é resultado “de ter uma lembrança” e não de “ir em busca de uma lembrança”. O efeito de casualidade dessas lembranças e a organização desordenada e ininterrupta do fluxo narrativo cria um efeito de simultaneidade (entre lembrar e narrar) no romance, dissimulando a tarefa árdua de garimpar, escolher, inventar que realiza esse narrador na construção do enredo.

Os capítulos são parágrafos. E há um desejo que sejam um pensamento fluente, que não haja nenhuma interrupção. Uma coisa vai puxando a outra, como se fosse um desafoço daquele velho falando, falando, até...até ele cansar. Pál (risos). Aí retoma o segundo parágrafo e vai, vai, vai mesmo que não tenha interlocutor, mesmo que os interlocutores sejam imaginários ou que estando ali não falem. Ele não quer saber ou pode ser surdo. Ou então fala sozinho

Desde o início do romance, já nas primeiras páginas, as lembranças se sobrepõem em um dinâmico movimento, misturando tempos distintos que, ao projetar o passado como presente e futuro, projetam também um ideal de experiência perdida. Nesse futuro, que na realidade é o passado enunciado como se fosse futuro, o narrador vislumbra apenas a possibilidade de uma existência que se configura novamente como um passado utópico.

A utopia do passado alicerça-se sobre uma estrutura de impossibilidades, de ilusão anunciada pelo uso do verbo no futuro do presente (projeção do passado no presente) e pelo emprego do futuro do subjuntivo e do futuro do pretérito anunciando a pretensão desse narrador de conferir a determinados fatos uma ideia de possibilidade ou suposição (projeção do passado no futuro) e pelo uso do pretérito mais-que-perfeito indicado as sobreposições de passados.

Quando eu sair, da promessa daqui, vamos nos casar na fazenda da minha feliz infância, lá na raiz da serra. Você vai usar o vestido e o véu da minha mãe, e não falo assim por estar sentimental, não é por causa da morfina. Você vai dispor dos rendados, dos cristais, da baixela, das joias e do nome da minha família. Vai dar ordens aos criados, vai montar

no cavalo da minha antiga mulher. E se na fazenda ainda não houver luz elétrica, providenciarei um gerador para você ver televisão. *Vai ter* também ar condicionado em todos os aposentos da sede, porque na baixada hoje em dia faz muito calor. (BUARQUE, 2009, p. 5, grifo nosso). Mas se você não gostar da raiz da serra por causa das pererecas e dos insetos, ou da lonjura ou de outra coisa, *poderíamos* morar em Botafogo, no casarão construído por meu pai. (Idem, 2009, p. 6, grifo nosso)

Mas ao mesmo tempo em que o narrador constrói um passado utópico ele desfaz a ilusão enunciativa ao se “lembrar” que nem o casarão, nem a fazenda na raiz da serra existem mais. Dessa forma a narrativa constrói e desconstrói, pelo processo enunciativo, o passado utópico e ao mesmo tempo ironiza a impossibilidade da ilusão.

Não sei se foi sempre assim, se meus antepassados suavam debaixo de tanta roupa. Minha mulher, sim, suava bastante, mas ela já era de uma nova geração e não tinha a austeridade da minha mãe. Minha mulher gostava do sol, voltava sempre afogueada das tardes no areal de Copacabana. *Mas nosso chalé em Copacabana já veio abaixo...* (BUARQUE, 2009, p. 5-6, grifo nosso). Ali há quartos enormes, banheiros de mármore com bidês, vários salões com espelhos venezianos, estátuas, pé-direito monumental e telhas de ardósia importadas da França. Há palmeiras, abacateiros e amendoeiras no jardim, que virou estacionamento depois que a embaixada da Dinamarca mudou para Brasília. *Os dinamarqueses me compraram o casarão a preço de banana* (Idem, 2009, p. 6, grifo nosso). [...] *Talvez possa reaver o casarão de Botafogo* e restaurar os móveis de mogno, mandar afinar o piano Pleyel da minha mãe. (Idem, 2009, p. 5-6, grifo nosso). [...] irá para o trabalho a pé, visto que o bairro é farto em hospitais e consultórios. Aliás, bem em cima do nosso próprio terreno levantaram um centro médico de dezoito andares, e com isso acabo de

me lembrar que o casarão não existe mais. E mesmo *a fazenda na raiz da serra, acho que desapropriaram em 1947* para passar a rodovia. (Idem, 2009, p. 6-7, grifo nosso)

Os avanços e recuos dão lugar à justaposição de histórias e tempos diferentes, construindo um efeito realista, garantindo a sobreposição da ficção a realidade e vice-versa.

Quando saísse daqui eu pretendia pedi-la em casamento, mas ela não me quer mais. Passa ao largo da minha maca, não atende às minhas súplicas, deve estar farta de me ouvir trocar seu nome. Talvez ela não creia que eu ainda volte para casa, ouço rumores de que estou na fila para uma vaga em hospital público. Ou quem sabe já se engraçou lá dentro com outro, algum canalha que a engambela forjando memórias mais fabulosas que as minhas. (BUARQUE, 2009, p. 183).

Os diferentes espaços e tempos justapostos pela memória de Eulálio de Assumpção conduzem-no a muitos lugares como a fazenda da infância, o casarão de Botafogo, o chalé de Copacabana, os apartamentos, primeiro no bairro de Copacabana e depois no bairro da Tijuca, e, finalmente, à casa de um só cômodo, cedida pelo pastor, ao lado da Igreja do Terceiro Templo, na periferia da cidade do Rio de Janeiro. Todos os lugares onde viveu aparecem em desordem e muitas referências pessoais, lugares e acontecimentos só podem ser identificados pelo leitor, bem mais adiante na narrativa.

Numa espécie de vaivém que se caracteriza pelo trânsito permanente entre o mundo utópico do passado e o infortúnio do presente, fica a cargo do leitor a tarefa de organizar e compreender o percurso sinuoso dessas lembranças, como quem monta as peças de um quebra-cabeça. No romance moderno, quando a linearidade é desfeita, pois presente, passado e futuro fundem-se desencadeando a desestruturação dos elementos temporais encarregados de manter a linearidade do romance até então, é que o tempo ganha dinamicidade e alcança importância, passando a integrar a forma do romance como um dos seus principais elementos.

A questão do tempo é sempre colossal e está sempre presente para o romancista, como escreveu Henry James (Roderick Hudson), não só por causa dos problemas de andamento e ordem, bem mais amplos do que no conto e na novela, mas antes de tudo porque o romance é a forma originariamente comprometida com o tempo, Independente das variações dos dois tempos, que lhe proporcionam, como a toda narrativa, o lastro formal de recursos poéticos e retóricos avalizadores da ficção e de seus efeitos estéticos, no romance - conclui Lukács - “o tempo se encontra ligado à forma”. (NUNES, 2010, p. 345).

A descontinuidade temporal é configurada no romance pela eficiente capacidade do narrador de misturar diferentes tempos num constante movimento de projeção. É na contínua tarefa de construir e desconstruir a ilusão criada que o narrador, ao lançar luz sobre os fatos no presente, possibilita a ironia. Nesse jogo entre os tempos, nessa experiência temporal fictícia “favorecida por outras molas da arte de narrar, como o ponto de vista e a voz” (NUNES, 2010, p.320) é que o narrador personagem em *Leite Derramado*, obriga o leitor a dirigir seu olhar na direção que ele aponta. Ao organizar e narrar fatos de sua história, não de forma linear e ordenada, mas de um modo que dê “sentido à vida” (BENJAMIN, 2010, p. 229), ele realiza um complexo trabalho para colocar as diferentes perspectivas de tempo a serviço de suas intenções.

Assim o esforço realizado por esse narrador na tentativa de reordenar e compreender o passado torna-se também uma forma de reconstruir o presente, buscando intervir nele de alguma forma, pois para ele o presente não se configura somente como um tempo que se constitui após o passado, mas como resultado desse passado que nunca passa e que nunca passou, pois

Na verdade, o passado se conserva por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo de fora. (BERGSON, 2006, p. 47-48)

Daí a consciência de que “[...] com a idade a gente dá pra repetir certas histórias, não é por demência senil, é porque certas histórias não param de acontecer em nós até o fim da vida” (BUARQUE, 2009, 163). Certamente, o passado que se configura na narrativa nos alcança como um tempo de extraordinária plenitude e força. No entanto, como viver o presente desconectado do passado, ou vice-versa?

Se não podemos acessar o passado sem nos distanciarmos do presente, visto que é no presente que estamos e sempre estaremos como afirma Benedito Nunes ao alertar para a tentativa de Santo Agostinho de condensar os três tempos (passado, presente e futuro) em um único momento, pois “esse presente triplicado concentraria a alma num só ponto, o presente do presente, por onde o tempo passa e pelo qual pode ser medido, de modo que o futuro vai se tornando passado à medida que se abrevia a expectativa e alonga-se a memória” (NUNES, 2010, p. 314), então só nos resta a memória enquanto recurso de interiorização da temporalidade, dos sinais, dos rastros, como porta de acesso a algo que já não existe mais, mas que está e estará sempre presente.

Por isso, não há como falar de tempo sem nos voltarmos primeiro à memória, como o fez Santo Agostinho, pois, mesmo depois que algo já tenha passado e esse passado já tenha ficado para trás, seus vestígios permanecem e permanecerão sempre sendo atualizados pela memória, como explica Bergson:

Nossa duração não é um instante que substitui outro instante: nesse caso, não haveria prolongamento do passado no atual, não haveria evolução, não haveria duração concreta. A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha, à medida que avança. Uma vez que o passado cresce incessantemente, também se conserva indevidamente. (BERGSON, 2006, p. 49).

As impressões alcançadas pelo narrador sobre seu passado são sempre absolutamente novas, já que se encontram constantemente reconfiguradas e atualizadas pelo presente. Pois ainda que

Concentremo-nos, pois, no que temos de mais afastado do exterior e, ao mesmo tempo, de menos penetrado de intelectualidade. Procuremos, no mais profundo de nós mes-

mos, o ponto em que nos sentimos mais interiores à nossa própria vida. É na pura duração que voltamos a mergulhar então, uma duração em que o passado, sempre em andamento, se avoluma sem cessar de presente absolutamente novo. (BERGSON, 2006, p. 52).

O peso do tempo, e sua implacável irreversibilidade, impõe ao velho Eulálio a consciência plena da importância desse passado, mas que só pode ser apreendido no presente graças a um esforço no intuito de alcançá-lo. É preciso ajustar as lentes, focalizar a imagem e esperar que as lembranças venham. É preciso querer lembrar, pois a verdade é que

Jamais atingiremos o passado se não nos colocarmos nele de saída. Essencialmente virtual o passado não pode ser aprendido por nós como passado a menos que sigamos e adotemos o movimento pelo qual ele se manifesta em imagem presente, emergindo das trevas para a luz do dia. Em vão se buscaria seu vestígio em algo de atual e já realizado: seria o mesmo que buscar a obscuridade na luz. (BERGSON, 2006, p. 49).

Por isso o passado de Eulálio está sempre ganhando novas perspectivas expressas no desejo de um novo casamento, de voltar a viver na fazenda da infância, de ter recursos para comprar cristais e joias, de morar novamente no casarão de Botafogo ou no chalé em Copacabana, de gozar do antigo prestígio alcançado com nome de família, de começar vida nova numa cidade antiga. Cada nova roupagem, cada novo rumo apontado pelo relato que se constitui irremediavelmente orientado pelo presente. Na figura da enfermeira, a lembrança do ciúme e da dor de perder Matilde:

[...] se amanhã você sair de férias, por favor me previna. Percebo que anda arisca, receio que se canse de tudo e vá embora de novo para sempre. Esteja tranquila porque nunca lhe perguntarei onde você passa as tardes,

nem quero saber se vai ao cinema com esses médicos. Quando sair daqui, vou levá-la comigo a toda parte, não terei vergonha de você. (BUARQUE, 2009, p. 61).

Na ida ao raio x, a lembrança das fotos antigas na escrivaninha de jacarandá,

Já tirei não sei quantos raios X, já me reviraram todo, e no fim não dizem nada, nunca me apresentaram uma chapa de pulmão. Por falar nisso, eu amaria dar uma olhada nas minhas fotos particulares, e o doutor, que tem um ar polido, se não se importar dê um pulo na minha casa. Peça à minha mãe que lhe indique a escrivaninha barroca de jacarandá, cuja gaveta central é abarrotada de fotografias. (BUARQUE, 2009, p. 24).

Da menção do nome de família, as memórias da infância na fazenda Raiz da Serra e do negro Balbino. “Assunção, na forma assim mais popular, foi o sobrenome que aquele escravo Balbino adotou, como a pedir licença para entrar na família sem sapatos. Curioso é que seu filho, também Balbino, foi cavaleiro do meu pai. E o filho deste, Balbino Assunção Neto, um preto meio roliço, foi meu amigo de infância.” (BUARQUE, 2009, p. 18). São lembranças tão movediças que, quanto mais árdua e imprecisa tornar-se a apreensão desse passado, mais complexa e difícil é sua reconfiguração, que já não pode se dar desvinculada desse presente, pois:

[...] à medida que as imagens, uma vez percebidas, se fixam e se alinham nessa memória, os movimentos que as continuam modificam o organismo, criam no corpo disposições novas para agir. [...] Tomamos consciência desses mecanismos no momento em que eles entram em jogo, e essa consciência de todo um passado de esforços armazenado no presente é ainda uma memória, mas uma memória profundamente diferente da primeira, sempre voltada para a ação, assentada no presente e considerando apenas o futuro. (BERGSON, 1999, p. 88-89).

Tal argumento nos leva a pensar na impossibilidade dessa reconfiguração, o que justificaria a imprecisão nas histórias narradas por Eulálio, tanto sobre si mesmo como sobre tantos “outros” que desfilam pelos caminhos tortuosos de suas lembranças como, por exemplo: as memórias da esposa Matilde, sobre a qual pairam inúmeras imprecisões; o pai de quem o narrador guarda lembranças tumultuadas e por vezes rancorosas; a mãe, rememorada ora como fina e educada, ora como preconceituosa. Isso se dá, pois “a apreensão plena do tempo passado é impossível [...]” (BOSI, 2003, p. 53), como o próprio Eulálio o afirma:

Então não o leve em conta, nem tudo o que digo se escreve, você sabe que sou dado a devaneios. De bom grado tornarei a lhe falar somente dos bons momentos que vivi com Matilde, e por favor me corrija se eu me equivocar aqui ou ali. Na velhice a gente dá para repetir casos antigos, porém jamais com a mesma precisão, porque cada lembrança já é um arremedo de lembrança anterior. (BUARQUE, 2009, p. 134)

Se toda lembrança se torna “um arremedo de lembrança anterior”, em cada lembrança se acentua a imprecisão e a dúvida: “são tantas as minhas lembranças, e lembranças de lembranças de lembranças, que já não sei em qual camada da memória eu estava agora.” (BUARQUE, 2009, p.138-139). É a contradição um dos aspectos centrais e problematizantes desta narrativa, uma vez que o único aspecto fidedigno é o seu caráter fragmentário e subjetivo. Nesse caso, nada é mais confiável do que a desconfiança que se deve ter em relação às histórias desse narrador.

Embora o narrador às vezes se contradiga, afirmando ser capaz de se lembrar de tudo “a memória é um pandemônio, mas está tudo lá dentro [...]” (BUARQUE, 2009, p. 41), o que prevalece absolutamente é a dúvida, a confusão e a pulverização na inexactidão das tantas lembranças que emergem da memória de Eulálio, como ele mesmo afirma: “a própria fisionomia de Matilde, um dia percebi que eu começava a esquecer, e era como se ela me largasse novamente. Era uma agonia, mais eu a puxava pela memória, mais sua imagem se desfiava” (Idem, p. 136). Amalgamado ao esforço de lembrar encontra-se também o latente esforço para não esquecer.

O velho não se contenta, em geral, de aguardar passivamente que as lembranças o despertem, ele procura precisá-las, ele interroga outros velhos, compulsava seus velhos papéis, suas antigas cartas e principalmente conta aquilo de que se lembra quando não cuida de fixá-lo por escrito (BOSI, 1994, p. 60).

Sem dúvida, o passado é o único tempo que interessa ao velho Eulálio e sua memória é como “a escrivantina barroca de jacarandá, cuja gaveta central está abarrotada de fotografias” (BUARQUE, 2009, p. 24). Mas as fotografias estão desbotadas e das pessoas “veem-se apenas as costas das vestes e capas de chapéu” (Idem). Mesmo assim ele busca lembrar-se dos acontecimentos, dos fatos e reconhecer nas imagens sua própria fisionomia, pois “num exame minucioso, pode-se notar na foto um único rosto, de um homem voltado para a objetiva, e lhe asseguro que esse homem de terno preto e chapéu coco sou eu” (Idem). Porém, assim como as fotos, também as lembranças surgem desbotadas e imprecisas. E mesmo a imagem do jovem rico e feliz de outrora se perdeu, como se perdeu o lugar de prestígio e poder da família Assumpção, restando apenas um borrão desfocado e sem nitidez. Por isso,

Nem adianta arrumar uma lupa mais potente, porque ampliada demais a fisionomia se deforma, não se vê boca nem nariz, será como uma máscara de borracha com um bigode escuro. E ainda que a imagem resultasse nítida, os traços apurados do meu semblante aos vinte e dois anos incompletos, talvez lhe parecessem menos veríssimos que uma máscara de borracha. (BUARQUE, 2009, p. 24-25)

Dentre essas imprecisas lembranças é preciso decidir qual peça cabe no cenário que representa o que de fato foi vivido e qual se encaixa na cena que a memória reconstrói como vivido, pois na sequência em que se apresenta, o que se lê não é de fato o relato de uma vida, mas o relato da rememoração dessa vida, uma vez que o vivido rememorado não é mais o vivido de fato, mas o vivido permeado pela imaginação, como afirma Ricouer:

É sob o signo da associação de ideias que está situada essa espécie de curto-circuito entre memória e imaginação: se essas duas afecções estão ligadas por contiguidade, evocar uma – portanto imaginar - é evocar a outra, portanto, lembrar-se dela. Assim, a memória, reduzida à rememoração, opera na esteira da imaginação. (RICOUER, 2007, p. 25).

Ao compreender a capacidade de se lembrar do passado não só como faculdade, mas também como necessidade humana, uma vez que “[...] os homens não são animais tão específicos porque possuem uma memória: mas somente porque se esforçam em não esquecer” como afirma Jeanne Marie Gagnebin, em seu livro *Lembrar, Escrever, Esquecer*, (2006, p. 192), somos levados a refletir que, mais do que a necessidade de lembrar, é a luta por não esquecer a essência a qual se ligam as histórias contadas por Eulálio.

Mesmo não sendo a exemplaridade o principal objetivo das histórias contadas pelo narrador em *Leite Derramado*, uma vez que essas histórias não se inserem numa tradição de rememorar com o objetivo de transmitir conhecimentos de geração a geração, elas alcançam importância no processo enunciativo à medida que possibilitam à memória ocupar lugar de valor e significação na narrativa.

Mais do que uma possibilidade de acesso a um painel histórico-social do Brasil, desde o século XIX até hoje, a memória parece ser, nesse romance, a única guardiã de fatos e experiências vividas que efetivamente ficaram impressas no passado do narrador em *Leite Derramado*. Pois só quando o caráter temporal da experiência humana entra em jogo, especificamente no romance, é que a identidade particular e subjetiva poderá constituir-se e consolidar-se.

Somente o romance... separa o sentido e a vida e, com isso, o essencial e o temporal; podendo quase dizer que toda ação interna do romance não é senão a luta contra o poder do tempo... E desse combate... emergem as vivências temporais autenticamente épicas; a esperança e a rememoração... Somente no romance... ocorre uma rememoração criadora que atinge seu objetivo e o transforma... O sujeito só pode ultrapassar

o dualismo da interioridade e da exterioridade quando percebe... a unidade de toda a sua vida ...na corrente vital do seu passado, comprimida na rememoração... (BENJAMIN, 2010, p. 127)

Somente à medida que a capacidade do relato desse narrador projeta um mundo novo e a conexão primordial entre narração e tempo se amalgamam definitivamente, é que a obra se consolida como um romance moderno no qual a memória torna-se elemento essencial, pois possibilita que esse narrador possa se descobrir e se reconhecer, ainda que seja na ilusão, ainda que seja pela fuga da verdade.

Mas a memória só pode surgir graças ao transcórre do tempo. No entanto o tempo é, paradoxalmente, condição e empecilho para o exercício da memória: condição, já que sem ele não há memória; empecilho, já que o seu transcórre distancia as memórias. Quanto maior for o espaço temporal, maior será o esforço para vivenciar as lembranças.

Assim, recai sobre a memória a árdua tarefa de tornar-se uma forma de proteção contra o tempo irrecuperável, uma porta de acesso a esse passado para resgatar o que foi perdido. Porém, mais do que resgatar um conjunto fixo de imagens, as memórias são, especialmente no romance em questão, uma tentativa de retorno do narrador a si mesmo e ao que foi ou não vivido, porque constituem o homem e são ao mesmo tempo por ele constituídas.

Bergson também afirma a necessidade natural do homem de armazenar o passado, pois “para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar. Talvez apenas o homem seja capaz de um esforço desse tipo” (BERGSON, 1999, p. 90). Dessa forma, uma vez que o passado sofre constantes e significativas alterações impostas pela ação do tempo, somente poderá ser alcançado pelo esforço e pela imaginação, pois será resultado de uma parceria entre lembranças alcançadas pela repetição, “o aprendido”, e aquelas que nos vêm de forma involuntária, “as imaginadas”, pois ambas se apoiam mutuamente para reconstituir esse passado.

Essa perspectiva possibilita compreender por que as memórias reconfiguradas pelo narrador-personagem não podem obedecer a uma causalidade linear, no que se refere à relação entre presente e passado,

e, conseqüentemente, por que a sequencialidade dessas lembranças é uma tarefa impossível de ser realizada no romance. A exemplo do que Benjamin apontou no texto de Proust, a sequencialidade que caracteriza as memórias do narrador personagem no romance de Chico Buarque é resultado mais de esquecimentos que de lembranças.

Pois o principal para o autor que rememora não é absolutamente o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria talvez preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento? Não se encontra na memória involuntária de Proust muito mais próxima do esquecimento do que daquilo que em geral chamamos de rememoração? E não seria esse trabalho de reminiscência espontânea, em que a rememoração é a trama e o esquecimento urdidura, muito antes o oposto do trabalho de Penélope, ao invés de sua cópia? Pois aqui é o dia que desfaz o trabalho da noite. Em cada manhã ao acordarmos, em geral fraco e apenas semiconsciente, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida tal como o esquecimento a teceu para nós. (BENJAMIN, 2010, p.38)

Nesse sentido, é possível afirmar que é o caráter inconsciente e involuntário a condição prévia e inerente dessa rememoração. Essas lembranças não se submetem a critérios lógicos/causais, nem a critérios espaço/temporais, mas isso não significa que usufruam de absoluta liberdade como se esse processo de rememoração fosse completamente automático. O reencontro com imagens teoricamente perdidas em um determinado tempo e espaço pode ser casual, mas o objetivo com que essas imagens se reconstituem é sempre o de reorganização e atualização de um passado, e, nesse sentido, o passado estará sempre e absolutamente vinculado ao presente.

Por isso, sua configuração, seja no sentido de reorganizá-lo ou atualizá-lo, somente poderá se dar mediada pelo presente, como afirma Bosi (1994). O presente é o grande tempo dessa narrativa, pois é o que permite a memória.

Na maior parte das vezes, lembrar não é viver, mas refazer, reconstituir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, “tal como foi”, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, a nossa disposição, no conjunto de representações que povoam a nossa consciência atual. Por nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. (BOSI, 1994, p. 55).

Nessa perspectiva, em *Leite Derramado*, as memórias de Eulálio Assumpção constituem-se, incondicionalmente, como um trabalho de construção, como elemento estético de grande força e significação, quando compreendidas e analisadas pelo viés literário, e para além de verdades ou mentiras, consolidam-se como discurso. O jogo entre realidade e invenção é um dos traços mais marcantes desse narrador e de suas memórias. É nessa relação sempre intermediada pela reversibilidade, onde os dois termos se equivalem, pois possuem igual importância, que se encontra a maior expressividade do romance.

É pela força da narrativa desse homem solitário e moribundo, perdido entre tantas verdades e mentiras, que se revelam particularidades de uma época, de uma determinada classe social, de um “eu” cujas experiências, vividas ou inventadas, ganham força pelo poder da palavra e tornam-se, a verdade de uma vida. Para esse narrador, em especial, o caminho mais viável, ou talvez o único possível, tanto para encarar as lembranças mais difíceis quanto para tentar reconstituir aquelas já desintegradas pelo tempo, é a invenção. Inventar é a estratégia usada para ajustar as contas com o passado; eis aí mais uma razão para não atribuir a essas memórias a qualidade de confiáveis, como afirma o pensamento de William Stern,

A função da lembrança é conservar o passado do indivíduo na forma que é mais apropriada a ele. O material indiferente é descar-

tado, o desagradável, alterado, o pouco claro ou confuso simplifica-se por uma delimitação nítida, o trivial é elevado à hierarquia do insólito; e no fim formou-se um quadro total, novo, sem o menor desejo consciente de falsificá-lo. (STERN *apud* BOSI, 1994, p. 68).

Mesmo não sendo consciente o desejo desse narrador de forjar o passado, são as inúmeras costuras e remendos, montagens e desmontagens, construções e desconstruções, boa parte consequência da confusa mente desse centenário, que criam um resultado sempre novo e inquietante. Na tentativa de evitar a solidão, esse narrador fala sem descanso. Juntando e separando, imaginando e misturando, mentindo e inventando histórias, segue sempre e incansavelmente falando num monólogo incessante, pois o homem que já viveu sua vida: “ao lembrar o passado ele não está descansando, por um instante, das lides cotidianas, não está se entregando fugitivamente às delícias do sonho: ele está se ocupando consciente e atentamente do próprio passado, da substância mesma da vida” (BOSI, 1994, p.60).

Somente o romance nos possibilita alcançar plenamente o sentido e a substância da vida de que nos fala Bosi. Mergulhando nas memórias desse narrador centenário, é possível alcançar sua essência, sentir suas dores, julgar suas escolhas. Acima de tudo, a narrativa dá-se pela partilha dos sobressaltos, das angústias, da solidão e da constante eminência da morte, rememorados por Eulálio Assumpção. Afinal, como afirma Benjamin, “[...] o romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode nos fornecer o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino” (BENJAMIN, 2010, p. 231).

No sono sem sonhos sempre induzido pela morfina, na sombra da foice sempre suspensa sobre sua cabeça, na agonia do tetravô no leito de morte, no assassinato violento do pai, no falecimento solitário da mãe e no sumiço inexplicável de Matilde a imagem que se constrói constantemente é a da morte. Mas antes de morrer Eulálio luta para passar a limpo sua vida buscando encontrar no emaranhado de suas lembranças, motivos que possam justificar sua existência. A morte é companheira constante na trajetória de vida de Eulálio Assumpção e morrer para esse ancião significa muito mais do que o findar de sua existência.

Nessa batalha, travada todos os dias, contra o sonífero que o levará pelo caminho do sono por um corredor cheio de pensamentos, esse narrador segue “a recapitular as origens mais longínquas da minha família” e antes que “a foice da morte” desfira o golpe final ele vem “descendo sem pressa até o limiar do século XX”, onde ainda conservará “um baú repleto de reminiscências inéditas” até o momento derradeiro, quando morre do mesmo modo que viveu, de forma ambígua e sempre dividida entre passado e presente, verdades e mentiras, realidade e imaginação.

O célebre general Assumpção devia ter uns duzentos anos, parecia mais velho que Matusalém, no século retrasado desafiara Robespierre e agora jazia numa simples padiola. Ele já não dizia coisa com coisa, se intitulava camareiro de dom Afonso VI e acreditava estar no palácio de Sintra, em mil seiscentos e lá vai pedra. Tive pena porque para o velar só havia mamãe e eu, me admirou que não comparecessem autoridades, marechais, nem um representante da família real. Eu só via gente estranha à sua volta, uns indivíduos de aparência bronca que se riam do velho. E juntou mais gente quando ele esbugalhou os olhos, ficou roxo e perdeu a voz, queria falar e não saía nada. Então abriu passagem uma jovem enfermeira, que se debruçou sobre meu tetravô, tomou suas mãos, soprou alguma coisa em seu ouvido e com isso o apaziguou. Depois passou de leve os dedos sobre suas pálpebras, e cobriu com o lençol seu outrora belo rosto. (BUARQUE, 2009, p. 195).

Encerra-se o relato unindo-se as duas pontas da genealogia dos Assumpção. Ao narrar a morte do tetravô, Eulálio narra metaforicamente a sua própria e, ao contrário do que acontece em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, onde morrer não significa o fim da narração, mas sim o começo, em *Leite derramado* a morte do personagem é irremediavelmente também a morte do narrador. Mas até o fim esse narrador resiste, ainda que a batalha seja inglória, e se despede da vida narrando a morte.

A narrativa dessa vida única e irrepetível, como é a de todos os

homens, é de algum modo, a voz de cada um de nós. Chico Buarque consegue, em *Leite Derramado*, apreender um pouco da essência da vida que, em todos os seus encantos e desilusões, só pode ser vivida uma vez. E é para avaliá-la, para compreendê-la que, muitas vezes, encaramos o inexprimível, num arrombamento daquilo que é mais profundo em nosso ser. Por isso, em algum momento, provavelmente na velhice, regressaremos às nossas origens, à mocidade, à vida adulta ou à infância como fez Eulálio de Assumpção ao recordar-se do menino de calças curtas que é levado pela mãe a despedir-se do tetravô.

Referências

AGOSTINHO. Confissões. Trad. **Frederico Ozanam Pessoa de Barros**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. 415 p. (Coleção Saraiva de Bolso).

ANJOS, Cyro dos. **Explorações no tempo**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional / Ministério da Educação e Saúde, 1952.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.

ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Gráficas Melhoramentos, 1997

AUERBACH, Erich. **Mimeses: a representação da realidade na literatura ocidental**. 5ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BACHELARD, Gaston. **A dialética da duração**. São Paulo: Ática, 1994.

BACHELARD, Gaston. **A intuição do instante**. Campinas: Verus editora, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1988.

BENJAMIN, Walter. O Narrador, in: **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins, 1999.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: ROCCO, 1987.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Maurice Blanchot: tradução Leyla Perrone Moisés. – São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. **A invenção do romance**. Jacyntho Lins Brandão. – Brasília Editora Universidade de Brasília, 2005.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CANDIDO, Antonio. **Percurso do reconhecimento**. São Paulo; Edições Loyola, 2004.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34 LTDA, 2006.

HOLLANDA, Chico Buarque de. **Leite derramado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

MOTTA, Sergio Vicente. **O engenho da narrativa e sua arvore genealógica**: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. Sergio Vicente Motta. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

NUNES, Benedito. **Ensaaios filosóficos**. Benedito Nunes; organização e apresentação Vitor Sales Pinheiro. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

PEREIRA, Rene. **Leite derramado à luz do conceito de alegoria de Walter Benjamin**. Rene Pereira – São Paulo, 2011. 123 f. Diss. (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Literatura e crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC, 2001.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido no caminho de Swann** – Combray. Volume 1/Marcel PROUST. Tradução Fernando Py. Título original: “Du côté de chez Swann”, 1913.

RICOEUR, Paul. **A memória, a História, o esquecimento**. Trad.: Alain François; *et al.* São Paulo: Ed. Unicamp, 2007.

A VOZ DA ANCESTRALIDADE EM *PEDRA CANGA*, DE TEREZA ALBUES

Patrícia Casagrande

Da narrativa oral ao romance

Iniciaremos pelo pensamento de Frederico Fernandes (2007) na obra *A voz e o sentido: poesia oral em sincronia*, o pesquisador afirma que a voz é mais persuasiva por ter a necessidade da presença de ouvinte e emissor, já a escrita se firma em enunciados mais reflexivos e apresenta estados psicológicos. Nesse sentido, a poesia oral é marcada por pensamentos inconclusos, gestos, não faz divagações psicológicas, tendo como fator marcante o “espaço – tempo em que ela é comunicada”.

A comunicação não está num vazio temporal nem espacial: encontra-se em um presente que sofre interferência de um passado, ao passo que projeta um futuro. Todo ato de comunicação é espacial, compreende lugar, objeto, códigos, canais e pessoas. A poesia oral pelo contato direto com seu receptor e pela recorrência direta à memória oral, é um ato de comunicação cujo evento comunicacional assume demasiada importância na sua urdidura e manifestação (FERNANDES, 2007, p. 35).

Tendo isso em vista, define-se que performance é, desta forma, o “evento comunicacional”, o exato momento da “manifestação sincrônica da poesia oral”. Sendo assim, a poesia oral deve ser entendida como o exato momento em que é comunicada e não leva em conta o que foi feito, uma vez que sempre que é comunicada, ela acaba por ser uma releitura em processo de transmutação.

Por isso, ela encontra-se dentro de uma tríade: de um lado, o sujeito que a comunica, empresta a voz, recorre à memória coletiva e à individual; de outro, o auditório, intervindo, estimulando, contestando, interagindo.

do; no entremeio deles, o texto, com sua dimensão cultural, ao mesmo tempo que comunica o “como ser” e o “como fazer”, e sua dimensão criativa, presente nas atualizações da performance e na capacidade de transformação pelo sujeito que o comunica (FERNANDES, 2007, p. 36).

Assim, sempre que uma narrativa é atualizada, o sujeito elabora um discurso respaldado por uma autoridade de autoria que lhe permite “fugir de explicações logocêntricas e criar um mundo possível” (2007, p. 48) em que natural e sobrenatural podem existir concomitantemente. O narrador da poesia oral conta o que vê, como uma interação direta com o meio e o que sabe por terceiros:

“Ou diretamente, quando ele atribui a um determinado fenômeno uma explicação mítica, ao ser protagonista da própria trama que engendra e, pela qual, interpreta situações da vida oral coletiva, a partir de sua cultura oral local” (FERNANDES, 2007, p. 48).

Esta leitura de mundo é construída por uma memória oral coletiva. Dessa forma, o narrador é capaz de trocar experiências. A presença do outro permite perceber que o narrador ao emprestar sua voz dando corpo à narrativa, com os gestos e embates, é capaz de “transformar, criar, dar vazão a sentidos” (FERNANDES, 2007, p. 49). Isso compõe um processo de criação, feita a partir do ouvinte-leitor. Neste contexto, é contínua a atualização dessas histórias que compõe a tradição.

Para Frederico Fernandes (2007), a narrativa oral está sempre em “estado latente” – termo que o crítico empresta de Menéndez Pidal – ou seja, está sempre na memória do povo, pronta para ser ressignificado, para tanto depende da disponibilidade de um narrador e de uma plateia. Todavia, se o texto for pensado em seu desenvolvimento e, deixando a tradição oral que o cerca, teremos apenas uma história exótica, com valor documental. Muitos pesquisadores determinaram essas narrativas como “pensamento primitivo”.

Sendo assim, o narrador que está em consonância com sua comunidade tende a narrar da e para sua comunidade. Frederico Fernandes (2007) se questiona sobre a condição de individualidade impressa na

narrativa, então pergunta: “Porque o narrador atualiza? Qual o significado que tem para ele? Como surgem diferentes textos de um mesmo arquétipo?” (p. 58).

Faz-se necessário, então, compreender qual olhar e entendimento deve ser dado aos arquétipos, para o pesquisador:

Um arquétipo encontrará porto seguro quando for estudado em sua utilização, dentre “n” possibilidades de textos orais, o que leva ao reconhecimento do indivíduo (narrador) como responsável pelas variantes e elas como indício de que a criatividade desempenha papel junto à cultura oral, enquanto capacidade de o indivíduo transformar os textos que circulam pela tradição oral numa manifestação poética nômade (FERNANDES, 2007, p. 59).

Sob este mesmo conceito, compreende-se que o papel do estudioso das narrativas orais é entender os arquétipos como possibilidades de variantes, desta maneira, é imprescindível a não fixação de uma variação como texto “original”, desta forma é possível perceber e entender a poesia oral enquanto performance.

Tendo em vista o caminho da cultura oral, faz-se necessário compreender qual a relação da voz e do romance, ou seja, como essa voz e *performance* da cultura oral refletem no romance. Neste sentido, entendemos pertinente o estudo de Irene A. Machado na obra *O Romance e a Voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin* (1990). É válido ressaltar que dentre o extenso estudo feito por Irene Machado, realizado com base na teoria de Bakhtin, foi necessário realizar um recorte para melhor embasarmos nosso estudo, assim trataremos apenas da parte III – *O Romance como Gênero Oral*.

Para Irene Machado, o romance possui uma raiz na oralidade, sendo assim ela passa a pensar o dialogismo de Bakhtin como poética da oralidade. Sobre essa delimitação do romance enquanto gênero oral, entende-se que, segundo o teórico russo: “É a representação do homem que fala e, conseqüentemente, como produto da imagem de uma linguagem através dos gêneros discursivos e de sua tipologia na prosa” (MACHADO, 1990, p. 157). A autora delimita esse olhar para sua investigação e não diretamente ao objeto dos oralistas – poesia oral, poesia sonora, contos populares e falados, dentre outros.

Outrossim, deve-se entender a oralidade em Bakhtin como função estética de representação, “signo da voz em função comunicativa ou como prosa”. Assim, teríamos uma “prosificação da cultura”, o que leva a pensar em uma prosaica e não mais poética, sendo aquela importante para a nova forma de expressão da civilização ocidental e esta tão importante ao mundo oral.

Machado (1990) afirma que entender o dialogismo como manifestação da prosa romanesca implica compreender a voz e, portanto, a oralidade como gênero e, sobretudo como indicador das relações temporais. Neste sentido, Platão e Bakhtin se aproximam, uma vez que para aquele o essencial são as conversas e debates de ideias, para este o romance é a representação falada do homem de ideias, então o romance opera com a imagem da linguagem.

O aspecto falante do gênero remonta do diálogo socrático revelando, assim, sua atualidade, ou como afirma Bakhtin, “a atualidade tomada fora da sua relação com o passado e com o futuro, perde a unidade, descompõe-se em fenômenos e coisas isoladas, torna-se um conglomerado abstrato” (MACHADO, 1990, p. 159).

A ideia de dialogismo tem como pressuposto o romance como “material verbal falante” que é capaz de abarcar inúmeras formas discursivas que o precedem, neste contexto é possível entender o romance como forma “plurilíngue, pluriestilística, e plurivocal”, para assim compreender a dialogia. Para Irene Machado a “estilização, o *skaz* e a paródia” é que permitiram ao romance fugir das formas rígidas iniciais que tinham uma focalização restrita.

A paródia e a estilização caminham lado a lado, uma vez que o romance, quando surge, parodia os outros gêneros e, inclusive, a si mesmo, todavia este processo acontece como uma forma de estilização, ou seja, não foi um processo de sobreposição de discursos, mas um discurso paródico “em que a prosa representa artisticamente o estilo de outrem”.

Outrossim, a questão da representação da voz permite perceber a possibilidade de aspectos estilísticos de composição. Para Machado (1990), esse ponto é denominado de *skaz* por Bakhtin, teríamos aqui as características da fala que as convenções não escondem. Afirma Machado, então, que estas três características permitem ler o romance

em seu relacionamento com gêneros da tradição oral, as mais variadas formas usadas para dar vida ao imaginário humano.

O Formalismo Russo, ainda que tenha olhado para lados diferentes em vários momentos com relação à perspectiva da voz, não deixou de perceber e perseguir o narrador oral. Assim, dividiu-se, segundo Irene Machado, em dois tipos de preocupação, de um lado a “construção do enredo” e do outro “a orientação para a fala”. O *skaz*, então, é fruto da primeira corrente e os aspectos principais analisados são o ritmo e a entonação da poética da prosa. Esta maneira de entender a voz do narrador levou em conta, pela primeira vez, a representação da voz através da escrita e o discurso enobrecido.

Tendo isso em vista, Machado (1990) afirma que o *skaz* não se limita ao discurso direto que forjavam a voz do narrador e nem mesmo aos discursos que incorporam a fala dos “iletrados”. Esta característica, o *skaz*, está diretamente ligada ao discurso estilizado “Trate-se, deste modo, das vezes que entram “em pessoa” para o discurso do romance, criando a polifonia que tanto fascinou Bakhtin.” (MACHADO, 1990, p. 162).

Ao final de seu estudo, Irene Machado trata do processo de romancização dos gêneros orais, sendo assim, a nostalgia e o anacronismo foram responsáveis por criar um abismo entre o romance e os produtos da literatura oral. “O restabelecimento deste vínculo, no atual estágio da evocação do romance, pode significar a vingança do discurso romanesco contra ‘o destino do signo na era da textualidade’, conclui P. Brooks (1988:292)” (MACHADO, 1990, p. 226). Nesse sentido, o romance não será pensado como um simples receptor das formas orais, mas como estudou Bakhtin que definiu que quando surge, o romance se apropria de formas já existentes e investe funções a elas.

Dois conceitos são definidos por Irene Machado: 1) o romance é uma conversação que, segundo os oralistas, se sustenta com o diálogo entre autor, narrador, personagem e leitor, assim, a poesia é uma forma que prevê os modelos da tradição oral e se sustenta por meio da memória; 2) Trata da prosa, na qual a fala é alfabetizada e tem relação direta com o pensamento teórico.

A poesia torna-se um obstáculo para a prosa, na medida em que o oral se opõe ao intelectual, a ponto de, na concepção platônica, a poesia oral ser o maior obstáculo para a

evolução da mente, impedindo a passagem do estágio oral para a racionalidade (MACHADO, 1990, p. 227).

Dessa forma, os romancistas levam em consideração o texto deixando de lado o leitor, cria-se o senso de propriedade privada da palavra, o que gera uma dicotomia, de um lado, o autor sabe que escreve sob influência de outros textos e porque está habituado a essas organizações textuais da experiência; por outro lado, fica o sentimento de plágio.

Assim, a noção de gênero permite que um determinado tipo de organização textual abranja os mais variados conteúdos. Por isso, na poesia oral, tem-se o conceito de performance, na qual não está presente a ideia de autoria, dessa maneira, muitos poetas são responsáveis pela manutenção e propagação da tradição. Para Machado (1990), esta é a questão mais complexa que a poesia oral enfrentou para definir “heterogeneidade e hibridismo da linguagem do romance”.

Machado (1990) afirma que, para os oralistas, o romance e “formas poéticas mais novas” surgem na França após o século XII, assim, entre 1160 e 1170, nasce o romance da união da oralidade e da escrita. Baseada em Antônio José Saraiva, que afirma ter a prosa narrativa sucedido às epopeias em versos cantados pelos jograis, Irene Machado mostra que essa passagem foi gradual e aqueles que escreviam imaginavam estar diante de um público, isso imprimia um caráter oral e fluente ao texto. Essa característica vai desaparecendo gradualmente com a leitura individual e a popularização da imprensa, além de as exigências teóricas terem feito com que o romance se curvasse ao latim eclesiástico. Desta forma, a literatura oral é refugada e marginalizada como cultura popular no século XV.

Por outro lado, os oralistas defendem que uma estrutura não é capaz de eliminar a outra, ou seja, uma forma narrativa nasce da outra que não se extingue.

Se concordamos que o romance é um gênero em devir, temos de concordar também com a multiplicidade de suas possibilidades estéticas. Como o devir não elimina a tradição, os gêneros orais foram e continuam sendo uma fonte inesgotável de renovação do romance enquanto gênero. (MACHADO, 1990, p. 238).

Para finalizar, Machado (1990) afirma que quando Bakhtin percebe temas recorrentes nas manifestações do romance grego e os nomeia teoricamente como cronotopo, ainda que mencione apenas o universo do romance, está definindo nitidamente que estes cronotopos são uma herança dos “gêneros orais”. Neste contexto, Machado assegura que sua pesquisa constitui-se, com base na poética da oralidade, uma “[...] ponte de ligação entre dois campos teóricos fundamentais da teoria de Bakhtin sobre o romance. Liga os procedimentos dialógicos aos núcleos temáticos e ambos justificam a tese do romance como gênero oral.” (MACHADO, 1990, p. 239).

Em síntese, o caminho teórico percorrido até aqui permite compreender como as manifestações culturais foram capazes de se manterem e chegarem até as grandes produções escritas, tão valorizadas pela cultura letrada, que procura esconder suas raízes. Com isso, foi possível entender que oralidade e escrita precisam ser consideradas como complementares, afinal, sem suas formas iniciais, que compunham as culturas mais primitivas, não seria possível ter chegado às grandes produções escritas.

Vale ressaltar, ainda, a voz e a capacidade de narrar, diferentemente do que afirma Benjamim (1994), também estão bastante vivas e se transformam para sobreviver aos tempos modernos, uma vez que o narrador do romance se assemelha ao grande narrador da tradição oral, pois também emprega sua sabedoria para contar, mas agora escreve, e sua performance é assistida por um leitor solitário, que também ressignifica a narrativa.

O narrador oral no romance

A obra de Tereza Albuês, *Pedra Canga*, publicada uma única vez em 1987, é o primeiro romance da escritora. A narração em primeira pessoa permite ao leitor a condição de dúvida diante do que é narrado. Intercalado a esta voz, encontramos os narradores, em terceira pessoa, que ganham espaço, à medida que vamos percebendo o jogo, entre primeira e terceira pessoa.

Partindo deste olhar acerca da forma de narrar é que podemos perceber em que momento o imaginário e o poder imaginativo das personagens constroem as narrativas que dão forma ao conhecimento popular. Sob esta acepção, entendemos que os narradores em terceira pessoa estão cravados na tradição, são aqueles narradores do

mito. São essas vozes que, ao ganharem espaço dentro da obra, criam as performances dos contos das narrativas orais.

A narrativa inicia com uma digressão, um dia de tempestade em que Dr. V morre sendo levado ao inferno pelo diabo. Para saber o que houve realmente naquele dia, a narradora passa a ouvir o que contam os que viveram aqueles dias.

Desde o primeiro momento da narrativa, já somos colocados diante da performance, ou seja, o mesmo acontecimento é narrado por vozes diferente, que dão à narrativa seu “ponto de vista”. Logo nas primeiras páginas, é possível perceber que para representar a voz do outro, a narradora escolhe dar-lhe a palavra, isto é, diante da mudança de narrador percebe-se o narrador da oralidade. Esse processo que gera o efeito do narrador da oralidade é chamado por Machado (1990) de *Skaz*, vozes que entram em pessoa no texto, criando a polifonia.

Percebe-se que as pessoas do povoado têm o desejo de contar e como todas são mais velhas e viveram os dias de crueldade sob o jugo da família Vergare, têm o poder de contar, assim o leitor se depara com o narrador que narra pela autoridade, porque viveu, então é capacitado para narrar, seria esse o narrador camponês sedentário. Ademais, este efeito criado pela obra de Tereza Albués (1993) confirma a ideia proposta por Irene Machado (1990), ao afirmar que o narrador ancestral não morreu, mas mudou a forma de narrar.

O fragmento abaixo, que não está na voz do narrador oral, mas já está recortado pela narradora, demonstra que as histórias dos acontecimentos daquela noite foram contadas por muitas pessoas. Dessa maneira, pode-se afirmar a interação necessária para a criação da poesia oral:

Neco Silviano, marido de Maria Belarmina, jurou que tinha visto mula sem cabeça, relinchando, chispando fogo, em louca disparada, varar a cerca da Chácara e se embrenhar no matagal em direção à casa dos Vergare. Muitos acreditaram cegamente em Neco Silviano, velho pescador, contador de estórias de assombração, familiarizado com as coisas do além. (ALBUÉS, 1987, p. 12).

Percebemos que a narrativa contada por Neco Silvino teve a presença de uma plateia cuja função era interagir e chegar ao consenso

de que de fato alguém viu mula-sem-cabeça. Todavia, nem sempre a narrativa de Neco Silvino é aceita, como pode ser observada no fragmento abaixo:

– Não corro sem ver do que – repetia sempre.

Mas meu avô, Zé Garbas, violeiro cantador, conhecido nas redondezas como “Boca do Inferno” estava lá, pronto pra desmentir o pescador.

– Que nada, esse aí eu conheço desde criança, é um mentiroso de nascença. (ALBUES, 1987, p. 12).

Ou seja, a interação com a plateia e a interferência do passado faz com que aquele que escuta não concorde e ressignifique a narrativa, colocando suas impressões. Esse processo permite que a poesia oral não seja um processo pronto e acabado, mas que está sempre em transformação. Ademais, a performance e a interação com aqueles que ouvem dão ao romance de Albues o tom de uma narrativa oral, uma vez que consegue forjar no leitor a sensação de se estar ouvindo e não lendo.

Outrossim, essa narração da personagem permite compreender o que afirma Frederico Fernandes (2007) quando assegura que ao narrar, o sujeito está livre de explicações logocêntricas e pode, então, criar seu próprio mundo, onde mulas-sem-cabeça, ou qualquer outro ser que esteja no imaginário humano, seja aceito com naturalidade.

Na obra, a narradora passa a tentar compreender como se deu a invasão da chácara na qual viveram os Vergare. Este pedaço de terra é bastante emblemático, e diz muito da condição de vida do povo que habitava seus arredores. Este lugar, nomeado de Chácara do Manguelral, se torna um símbolo de opressão e exploração, é ali que tudo passa a acontecer e, a partir da morte de seus donos, acontece a libertação da população e uma espécie de vingança se constitui.

A invasão de território nos remete ao que aconteceu com toda a Região Centro-Oeste do Brasil, além da tomada de terras, a morte da população que já habitava a região e a exploração das riquezas naturais. Na maioria dos locais, encontramos também a exploração das pessoas que ali moravam. A Chácara Manguelral é um mistério para os moradores. Cercada por muros altos e protegidos por cima com cercas e cacos de vidro que impediam as entradas, e um dos

lados fazia divisa com o rio o qual era protegido por jacarés. Esse espaço de mistério é condição propícia à imaginação.

Junto a esta condição de imaginação, a narrativa nos apresenta a personagem, Marcola, que é detentora da verdade, *a priori* por ser a mais velha da região e também por ter conhecimentos e ligação com as forças “espirituais”. É a ela que a narradora se reporta sempre que precisa de esclarecimento, ou, quando precisa chegar a um consenso sobre a verdade acerca daquilo que narram a Taisah. Este tipo de narrativa, na qual o mais velho detém o conhecimento das histórias e o que ele narra está no estatuto de verdade absoluta, está sustentada na tradição, pois é da oralidade que esse “modelo” surge.

Faz-se interessante perceber que existe outra personagem que está em contraponto ao conhecimento de Marcola. Bento Sagrado é o detentor do conhecimento científico, aquele que pode ser adquirido por meio de livros. Sendo assim, quase ao final da narrativa, quando os acontecimentos passam a um plano mais profundo e abstrato, a personagem principal procura-o, para ter uma visão diferente daquilo que está acontecendo.

[...] perguntei sem rodeios o que ele achava da estória que o povo andava contando sobre a casa dos Vergare.

– Que ela foi enterrada? Nunca vi absurdo maior. Com tantos raios que caíram naquela noite, é natural que um deles tenha atingido o casarão, fragmentando-o em mil pedaços.

[...]

– Os Vergare foram muito poderosos, maltrataram muita gente durante anos e nunca foram punidos pela justiça dos homens. É natural que, ao extinguir esse poder, o povo veja em tudo um castigo divino, criem mitos e joguem pro sobrenatural qualquer fato que, em outras circunstâncias, não passaria de coisa corriqueira. Uma forma de se sentirem vingados, ou compensados, como queira. (ALBUES, 1987, p. 96).

Marcola e Bento Sagrado se contrapõem em nível e tipo de conhecimento. Ela domina o saber, conhece porque viveu os fatos, recebeu, também, conhecimentos dos antepassados que lhe ensinaram ao contar; por outro lado, Bento é quem domina o saber que provém da

ciência, sua sabedoria foi construída por meio dos estudos dos livros. Assim, pode-se entender que Marcola é a voz da verdade, haja vista que possui “poder” de divinização da palavra,

Ao longo dos anos fizeram muitos inimigos que juraram vingança. É certo que a maioria já morreu mas a nova geração está aí continuando a luta. Mais cedo ou mais tarde iria acontecer o que aconteceu. Os Vergare colheram o que plantaram. Uma coisa eu afirmo sem medo de erra: O poder dos Vergare se baseava unicamente no dinheiro. Eles eram materialistas. Nunca se preocuparam com o campo espiritual (ALBUES, 1987, p. 97).

Ademais, ainda podemos perceber que por mais que os tipos de conhecimento sejam colocados em contraste, existe a possibilidade de que sejam respeitados e convivam de forma harmônica, representando crescimento. Bento Sagrado assim declara sobre os ensinamentos de Marcola: “[...]— Nós somos formados de material diferente. Eu sou rocha teimosa, pregada no chão, que não se arrisca a rolar ribanceiras. Marcola é água, rio corrente que faz brotar plantaçaõ por onde passa, vira cachoeira e se entranha nos escondidos do mundo (ALBUES, 1987, p. 97).

Não há dúvidas de que Marcola será a grande guia da narradora, e o conhecimento popular será o escolhido para orientar o caminho da narradora. Sendo assim, pode-se afirmar que a esse conhecimento popular que vem da narrativa dos mais velhos, o saber transmitido por aquele que viveu e, por isso, é autoridade no nível do sagrado, é absoluto, quase divino. É construído, ainda, uma hereditariedade social e cultural que fundamenta e rege esse conhecimento.

Os moradores do lugarejo relatam que apenas quatro pessoas vivem na Chácara: Dr. V., Dona Leocádia Jacobina, sua esposa, e dois criados, Nivalda e Nastácio. Sobre Nastácio, Marcola diz:

— Ela era escrava do Coronel Totonho, Moça bonita, altiva, faceira, bem feita de corpo. Ela foi tirada da senzala pro casarão pra servir de pajem pra Dona Sinhazinha, mulher do Coronel. A menina Crescência regulava em idade com o Dr. V. Pois num é que os dois

caíram de amores um pelo outro? O resultado foi que o Dr. V emprenhou Crescência e teve o topete de falar com o pai que queria casar com ela. Foi um escândalo. Coronel Totonho ficou furioso, mandou Dr. V pra um colégio interno na capital e Crescência voltou pra senzala morrendo de desgosto e maus tratos pouco depois do nascimento da criança. Dona sinhazinha recolheu o recém-nascido no casarão, batizou ele com o nome de Nastácio e, até hoje, o coitado tá lá, servindo de escravo pro próprio pai e sem saber de nada. Não é uma malvadeza? – Concluiu Marcola olhando pra dentro dos meus olhos (ALBUES, 1987, p. 29-30).

A narrativa constrói uma hereditariedade, que pode ser claramente percebida no fragmento acima, a fim de sustentar a ideia de ancestralidade que reafirmam e colocam o discurso no estatuto de verdade absoluta. Além de ter na figura do velho o ideal de narrador detentor do saber, o fato de sempre retomarem o passado, as histórias que passam de geração em geração, contribuem para respaldar a ideia de verdade absoluta.

Todos os relatos que são ouvidos pela narradora apontam para justificar o castigo que tiveram as almas dos que morreram na família Vergare; este castigo não é possível que aconteça através da justiça humana, a vingança passa a ser uma responsabilidade sobre-humana, está além da capacidade dos homens. A narrativa toma caminhos diferentes a partir da passagem do enterro de Dr. V. pela cidade. Está claro que, até então, os relatos eram frutos da imaginação dos moradores de Pedra Canga, o que permite que o leitor duvide ou justifique a capacidade imaginativa que se aflora quando estamos envolvidos pelas concepções religiosas. Tereza Albues constrói um jogo de dúvida e certeza em *Pedra Canga* (1987), assim o leitor hesita entre acreditar na verdade dos acontecimentos ou justificá-los por meio das crenças religiosas.

De maneira abrupta, os acontecimentos se materializam. Neste momento, a narrativa passa a nos deixar em estado de dúvida em relação ao que está acontecendo. Todavia, o estado de hesitação fica a cargo do leitor, já que para as personagens tudo se torna natural e aceitável. A narrativa também joga com o tempo, o passado pode ser

explicado pelas lembranças das personagens que vão ressignificando as histórias para dar vida ao passado, parece existir a necessidade de trazer sempre o passado para fortalecer o presente, as histórias antigas, que passam por gerações, que acontecem desde os tempos da escravidão, por exemplo, são necessárias para justificar o presente, que além de se tornar mais concreto, deixa menos espaço para a dúvida. Neste contexto, o sobrenatural torna-se, também, mais naturalizado.

Eles começaram a aparecer de tudo quanto era lado. No começo eram poucos. Chegavam ressabiados, tímidos, andavam em volta da casa, esperavam um pouquinho e entravam. [...] Carregavam tudo. [...] O formigueiro voltou a funcionar de novo. Só que desta vez a fome era voraz. Nada ia impedi-los de devorar tudo a sua volta (ALBUÉS, 1987, p. 66).

Os acontecimentos que passam de simples narração do que se ouviu falar para situações concretas, além de deixarem os leitores em estado de dúvida, também mudam o foco da narrativa. Sendo que, a partir deste ponto, é a casa da Chácara Mangueiral que passa a ser a personagem principal.

Começa a aparecer, repentinamente, uma grande quantidade de pessoas muito estranhas e que ninguém conhecia; os moradores que encontram com elas nas ruas assim falam: “– Todos eles têm cara de defunto fresco que eu vejo entrar todo dia no cemitério. Nenhum deles tem uma gota de sangue na cara. Você já reparou?” (ALBUÉS, 1987, p. 54).

A casa adquiriu personalidade e passou a ser o centro de comentário de Pedra Canga. Segundo muita gente, ela tinha ganhado humores variando da alegria total até a mais sombria depressão; do amor ao ódio sem tamanho – que se manifestavam na mudança de cor. [...] Marcola era da mesma opinião. Havia um fundamento nisso tudo. A casa tinha guardado tantos segredos, tantas paixões, tantas emoções fortes que, era bem possível que essas energias tivessem ficado impregnadas nas paredes e que, em certos

momentos, elas tomavam a casa, ou melhor, “usavam a casa como veículo pra se manifestar para pessoas” (ALBUES, 1987, p. 58).

Ao final da narrativa, Marcola começa a orientar a narradora na busca de conhecimento, o que passa a ser uma perseguição constante dos narradores das obras de Tereza Albues. Este conhecimento está diretamente ligado ao entendimento da coexistência de dois mundos, os quais poderiam chamar de mundo dos vivos e dos mortos; esta coexistência pode ser natural e totalmente real. Na obra, é possível que mortos e vivos se relacionem, depende apenas do nível de conhecimento que as pessoas adquirem durante a vida.

Referências

ALBUES, Tereza. **Pedra Canga**. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1987.

FERNANDES, Frederico. **A voz e o sentido**: poesia oral em sincronia. São Paulo: Unesp, 2007.

FRYE, Northrop. **Fábulas de Identidade**: ensaios sobre mitopoética. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandrina, 2000.

MACHADO, Irene A. **O romance e a voz**: A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin. Rio de Janeiro: Imago ED., São Paulo: Fapesp, 1995.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto Maravilhoso**. Tradução Jasna Paravich Sarhan. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense universitária. 2010.

O DELÍRIO DA LINGUAGEM: SOBRE *O VAMPIRO DE CURITIBA*, DE DALTON TREVISAN

Zelma Nascimento Silva Laurini

“Flaubert: uma maneira de
Cortar, de romper o discurso
Sem tornar insensato”

Rolando Barthes – *O prazer do texto*.

Nelsinho, protagonista de *O vampiro de Curitiba* (1965), livro de contos escrito por Dalton Trevisan, não é apenas a representação do homem moderno, mas também a representação do sexo cheio de fantasias com indícios de sadomasoquismo. Dentro desse contexto, Nelsinho, ao emergir na escuridão de Curitiba, realiza todos os desejos carniais, sem medo, sem pudor e sem restrição. E, para conseguir realizar todas as suas fantasias, busca sempre vítimas que, no interior dessa escuridão, estão insatisfeitas com o que tem, ou, com o que são. O sentimento não é o fator mais importante, pois o que realmente fica em evidência é a necessidade voraz do prazer. A linguagem direcionada para as personagens femininas são rudes e fortes, e, ao mesmo tempo, palavras que trazem o erotismo, levando ao seguinte questionamento: o que Nelsinho visualiza como feminino? E qual a importância dessa compreensão para o conjunto da obra?

Em acordo com Bataille (1987), o erotismo é um aspecto que pertence ao interior do homem e que muitos se enganam ao procurarem fora do objeto de desejo. Assim, a interioridade do objeto entra em jogo como um aspecto indizível, que possui uma qualidade objetiva e constitutiva do ser. Nelsinho, ao direcionar-se com palavras ásperas, desperta em suas vítimas uma satisfação introdutora, mas que faz parte do ritual de prazer, mais especificamente, de iniciação do sexo. As palavras proferidas “vadia”, “puta”, captam e propõem o código linguístico do sexo, instituindo, ainda, a condição da mulher como instrumento de prazer: O prazer sexual entre palavras, sons, gemidos e gritos. Entre quatro paredes é a perspectiva do sexo, do prazer, captada pelo narrador. Esse mesmo narrador relata como se dessa intimidade – o quarto escuro ou claro – o sexo fosse imperioso e sem

limites. Nelsinho completa-se apenas pelo prazer, ao mesmo tempo em que essa condição nos remete ao passageiro e fugidio, ao final da noite, do sexo.

Em outra direção, o narrador também coloca em destaque o que Nelsinho não consegue. Projetada pela perspectiva da visão, o desejo de Nelsinho que, ao ver a viúva, delira de prazer ao ter pensamentos fantasiosos:

Marido enterrado, o véu esconde as espinhas que, noite para o dia, irrompem no rosto – o sarampo da viuvez em flor. Furiosa, recolhe o leiteiro e o padeiro. Muita noite revolve-se na cama de casal, abana-se com leque recendendo a valeriana. Outra, com a roupa da cozinheira, à caça de soldado pela rua. Ela está de preto, a quarentena do nojo. (TREVISAN, 2009, p. 11).

Observamos que cada delírio acontece de forma diferente dentro de seu devaneio. As fantasias sexuais vão se realizando dentro de um ambiente que é a própria cama da viúva. Assim, Nelsinho classifica como “sarampo da viuvez”, ou seja, na intimidade e na solidão do seu quarto. Percebemos que é pela linguagem direta e concisa que o narrador faz surgir a intimidade, tornando-a realidade imperiosa e inquestionável: fantasia que é uma espécie de máquina eletrônica a qual leva em conta todas as combinações possíveis, escolhendo as que obedecem a um fim, ou que simplesmente são as mais interessantes, agradáveis ou divertidas (CALVINO, 1990). Neste caso, o narrador simplesmente relata algo que é fantasioso, projeção da imaginação de Nelsinho como forma de prazer, criando o seu próprio mundo dentro da narrativa, isto é, o mundo das ilusões (sobre o outro) e o mundo das experiências. Todavia, o desejo está sempre à flor da pele, não tendo alternativa a não ser o de sair à procura de uma nova caça. No entanto, nunca satisfeito, a não ser momentaneamente, projeta uma próxima experiência sexual.

Os desejos de Nelsinho são manifestados pelo fascínio às partes pequenas que compõem o corpo feminino, tais como: joelhos, pés, e, principalmente, os seios. Ao enxergá-los, o corpo da mulher é perspectivado como uma alucinação, desejo, forma desenhada, impossível de ser apreendido.

Repare na saia curta, distrai-se a repuxá-la no joelho. Ah, o joelho... Redondinho de curva mais doce que pêssego maduro. Ai, ser a liga roxa que aperta a coxa fosforescente de brancura. Ai, o sapato que machuca o pé. E, sapato, ser esmagado pela dona do pezinho e morrer gemendo. Como um gato! (TREVISAN, 2009, p. 11).

O narrador projeta Nelsinho por meio de uma linguagem clara, direta. Como masoquista, envolve o desejo intenso e delirante com a dor como forma de satisfação sexual, punindo-se dos seus argumentos ácidos. Nessa loucura emocional, não se permite entregar ao outro como forma de compensação, fazendo com que o prazer que se busca não anule, por sua vez, a dor, mas coexistindo com ela. O enredo desenvolve-se em torno das aventuras sexuais do protagonista, Nelsinho, mais notadamente do homem moderno que ele representa. Nas palavras de Maquêa (1999, p. 61) “A existência daqueles esmagados pelas forças econômicas excludentes, anônimos na multidão [...]. A profunda solidão em que está mergulhado o homem atualmente mostra sua face mais dramática na mistura tragicômica das ambiguidades do mundo contemporâneo”. Desse modo, Trevisan vai traduzindo a sociedade e levando o leitor a se emaranhar no interior da consciência humana, nos pensamentos, hesitações e nos segredos, ou seja, no lado maniqueísta e no comportamento honesto e desonesto, na solidão e nas agressões que dificilmente são expostos ou enfrentados.

Esses sentimentos são todos dissolvidos dentro da narrativa de Trevisan, que o autor se alimenta desde a primeira obra. Assim, Trevisan vai se repetindo e transformando essa mensagem cada vez mais apurada, mantendo apenas a essência e para isso usa estruturas gramaticais cada vez mais complexas, beneficiando-se de clichês para compor seu enredo, já que a linguagem sucinta não dá abertura para rodeios e floreamentos. Sua linguagem é a daqueles que se encontram à margem da sociedade e que têm muito a dizer com simplicidade, levando o banal cotidiano, mostrando a monotonia dos dias. Essa tensão entre o eu e o mundo vai apresentar-se com mais intensidade no decorrer da narrativa, pois o destino não é mais lembrado, simplesmente, não passa de uma cena que se repete na vida das personagens dentro dos contos. Muda-se o nome do conto, mas a história seria a mesma.

A narrativa de Trevisan mostra a vida do homem comum, uma vida medíocre, levando o leitor ao questionamento não sobre o que é narrado, mas como decide narrar os fatos, visto que tudo parece mecânico, desprovido de afetividade, “coisificado”. Há uma repetição das ações, reportando-nos mais ativamente à pressa que a sociedade se impõe como exigência para cada um que a compõe. De acordo com Waldman (1982), um movimento cíclico, ou seja, uma vez que esse movimento supõe mudança, deslocamento e retorno. E, ao mesmo tempo essa volta ao passado faz com que o leitor mude seu ponto de vista, e assim busca visualizar outra forma de interpretar as situações que estão sendo recontadas.

É perceptível a evolução da linguagem do autor no decorrer dos anos, parte de uma linguagem mais sutil e intensa e evolui para uma linguagem mais nua, desprovida de pudor; isto é, despojada de qualquer preconceito, com os diálogos mais sucintos, a pontuação mais intensa, criando, desse modo, um movimento acerca das falas na construção do discurso das personagens. Sendo assim, ganha forma um universo ficcional que é acompanhado de perto por uma busca minuciosa das estruturas lexicais e sintáticas, dos tempos verbais, usando o minimalismo para combinar os elementos para construção do mundo narrado, permanecendo em foco apenas o essencial. De acordo com Rajagopalan (2007, p. 16):

Longe de ser um simples *tertium quid* entre a mente humana, de um lado, e o mundo externo, do outro, a linguagem constitui-se em importante palco de intervenção política, onde se manifestam as injustiças sociais pelas quais passa a comunidade em diferentes momentos da sua história e onde são travadas as constantes lutas. A consciência crítica começa quando se dá conta do fato de que é intervindo na linguagem que se faz valer suas reivindicações e suas aspirações políticas. Em outras palavras, toma-se consciência de que trabalhar com a linguagem é necessariamente agir politicamente, com toda a responsabilidade ética que isso acarreta.

Obviamente, a postura de Rajagopalan tira a análise linguística do puramente teórico e obriga o pesquisador a compreender a dinâmica da linguagem no meio em que ela é produzida. Todavia, não em

uma situação ideal, de maneira que o pesquisador tenha de trabalhar com a manifestação sociolinguística, em sua dimensionalidade humana e política. Não há como fugir ou esconder do envolvimento da linguagem trevisaniana, uma vez que os desejos postos pela personagem principal aparecem revestidos, muitas vezes, por uma linguagem agressiva, que desnuda o ser humano; assim, nos reportando a Barthes (2013) em sua obra *O prazer do texto*, nos fala sobre Sade para quem o prazer do texto vem através da leitura e também das rupturas com códigos antipáticos sendo eles o trivial e o nobre que se entrelaçam. Os neologismos pomposos e derrisórios são criados, as mensagens pornográficas vão se moldando em frases tão puras que poderiam ser usadas como exemplos de gramática, ou seja, a linguagem é “redistribuída”. E, por sua vez, nunca é redistribuída na sua íntegra, sempre é feita por corte.

Logo, ao sintetizar e reduzir o texto, Trevisan desenvolve uma forma de escrita que é solidamente estruturada na base do discurso do não dito, o discurso do silêncio e o silêncio do discurso que foram abordados por Waldman (1982). A intensidade e as elipses são claras na narrativa trevisaniana, ao manter o que é significativo, a essência do estilo e da linguagem literária do autor. Não se trata de atermos as omissões e as rupturas das frases, mas de compreender e entender a linguagem própria que o autor usa na sua narrativa, criando uma nova linguagem estética que é predominante na obra *O Vampiro de Curitiba*.

Dentro da narrativa de Trevisan temos o que Jakobson (2007) chama de interações e permutações, ou seja, “são os papéis de emissor e de receptor que podem confundir-se ou alternar-se, o emissor e o receptor podem tornar-se o tema da mensagem” (p. 21). Como podemos observar no conto *Visita à professora* que inicialmente o emissor é Nelsinho, a personagem principal, e a professora o receptor, no decorrer da narrativa há uma inversão e o emissor passa a ser a professora. O que chama a atenção é o relacionamento que vai se construindo entre ambos, que inicialmente acontece no nível da linguagem. Envolvimento esse que já tinha sido uma fantasia por parte da professora, quando Nelsinho ainda era muito jovem, ou seja, a professora desde o período escolar de Nelsinho já tinha interesse pelo rapaz.

A comunicação dá-se no âmbito de um repertório pré-concebido, uma vez que não há comunicação sem repertório, sendo dentro dessa concepção que Trevisan constrói as aventuras de sua personagem na

narrativa, o repertório da personagem é reduzido, sempre gira acerca das vontades sexuais de Nelsinho. Não há nada de inovador em cada abordagem, pois o discurso proposto pelo autor é simples, mostrando-nos como estamos fadados com a vida cotidiana, não almejando nada de diferente ao ponto de nos sentirmos completos com tão pouco. Trevisan escreve dentro de uma descrição sincrônica, rearranjando a linguagem e, assim, reinventa o texto literário, tonaliza, inventando a tessitura da modernização no modo de narrar, uma vez que para Jakobson essa descrição não é simplesmente uma produção literária de um dado período:

Essa é uma das lascivas que gostam de se coçar. Ouça o risco da unha na meia de seda. Que me arranhasse o corpo inteiro, vertendo sangue no peito. Aqui jaz Nelsinho, o que se finou de ataque. Gênio do espelho, existe em Curitiba alguém mais aflito que eu? (TREVISAN, 2009, p. 11).

Trevisan não apenas usa o esquema no qual Jakobson defende, como cria um novo elemento dentro da sua linguagem, pois temos o emissor aqui não apenas representado pelo autor, mas também pelo narrador e pela personagem principal. A mensagem é interpretada, colocada em um patamar como resultante da observação das ações, muitas vezes contraditórias, estratificadas, que podem conduzir a uma dupla interpretação: do ponto de vista do narrador e do ponto de vista da personagem principal. Percebemos que a hermenêutica é complexa ao analisarmos o ponto de vista de cada personagem envolvido. Desse modo, Trevisan cria uma nova forma de escrita do conto, visto que propõe um esquema de emissão e recepção. A falta de sensibilidade é apresentada por Trevisan pelo uso do sexo como uma forma de compensação da vida vazia que cerca a vida de suas personagens. Apenas a busca pelo sexo, sem compromisso, consegue suprir, momentaneamente, esse vazio.

De acordo com Bosi (1978), a narrativa de Trevisan não nasce do ato de documentar, mas de toda violência, da tensão entre o sujeito e o mundo. E percebemos essa tensão em toda narrativa de Trevisan, principalmente na obra aqui analisada. Percebemos, de igual modo, que o signo escolhido para representar esse homem revoltado entre o eu e o mundo foi o de um vampiro. O significado não é o que nos

remete o significante. Trevisan se apropria do signo, o significado dentro do significado, o caçador voraz e, outro, o homem sempre em busca do prazer, como forma de compensação.

Repare na saia curta, distrai-se a repuxá-la no joelho. Ah, o joelho... Redondinho de curva mais doce que o pêssego maduro. Ai, ser a liga roxa que aperta a coxa fosforescente de brancura. Ai, o sapato que machuca o pé. E, sapato, ser esmagado pela dona do pezinho e morrer gemendo. Como um gato! [...] Cedo a casadinha vai às compras. Ah, pintada de ouro, vestida de pluma, pena e arminho – rasgando com os dentes, deixa-la com os cabelos do corpo. O bracinho nu e rechonchudo – se não quer por que mostra em vez de esconder? –, com uma agulha desenho tatuagem obscena. Tem piedade, Senhor, são tantas, eu tão sozinho (TREVISAN, 2009, p. 11-12).

Dentro desse contexto, a linguagem se transforma em essência desnuda, pois o narrador expõe cenas de sexo, de modo que os hiatos que são deixados pela narrativa se completem na imaginação do leitor. Muitas cenas apenas existem no imaginário de Nelsinho, sendo possível reproduzir a mesma sensação para outro, como uma experiência única.

Nelsinho: A linguagem do Caçador ou da Caça?

A linguagem dentro da obra toma uma proporção que nos chama atenção em relação à oscilação da linguagem que Nelsinho utiliza ao se referir às demais personagens. A sua linguagem ora é educada, gentil, ora rude e sarcástica. Há a predominância de uma linguagem que domina a sua vítima com diálogos bem sucintos. Todavia, em alguns contos observamos que Nelsinho é dominado, e nos perguntamos: Em que momento ocorre essa inversão de papel? E a cada conto conhecemos mais a postura de Nelsinho, e percebemos que suas características mais fortes são de caçador voraz e promíscuo; mas o que nos chama a atenção é que mesmo ele sendo tão “agressivo”, em relação as suas abordagens, não é uma personagem falante. Suas falas são como ferro quente que marcam cada personagem que ele toca.

O significado desse toque é único, não há dupla interpretação, como podemos observar no fragmento que segue:

- Louco por você, minha flor.
- O herói já sem paletó.
- Malvado! Gosta de me humilhar.
- Ora, que bobagem.
- Com dificuldade despiu-lhe o casaquinho
- Culpa minha não foi.
- Bem sei.
- Não. Você não perdoou.
- Por que dois, ó Deus, para fazer o amor?
- Lá para dentro.
- Sem que ela se erguesse, não lhe baixaria a saia.
- Diga se gosta de mim.
- Você não vê? Quer ir ao meu quarto? Ou de meus pais? Cama de casal.
- Será que não... (TREVISAN, 2009, p. 57).

Constatamos que as falas são rápidas, às vezes sutis, assim facilitam para Nelsinho avaliar as reações de sua vítima em relação às suas investidas. Por mais que a linguagem seja sucinta, temos um vocabulário voltado à realidade de sua vítima. Em momento algum faz uso de estruturas rebuscadas, simplesmente escolhe um vocabulário trivial, como temos ilustrado no conto Último aviso, quando a personagem Nelsinho encontra sua vítima no cinema e senta-se ao lado dela:

- O herói pediu licença, sentou-se ao lado, precisava falar com ela.
- Está louco? Sabe que sou casada.
- Por ele não fazia diferença.
- Olhe que chamo o guarda.
- Aí, safadinha, pensa que não vi?
- Não tem nada com minha vida.
- Eu não. Teu marido pode ter.
- Se disser alguma coisa, conto que me perseguiu.
- Isso é velho. De você eu sei coisas do arco-da-velha.
- Ofendida, Odete, ergueu-se e, subindo a escada, foi para o balcão. Minutos depois, o

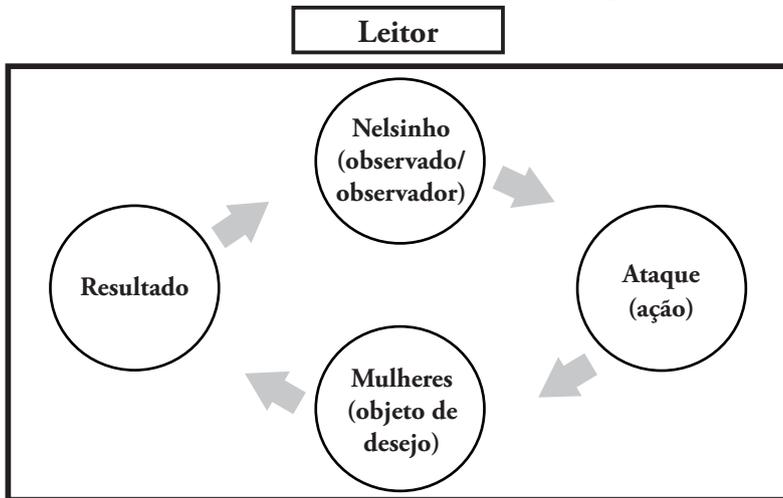
rapaz surgiu ao lado.

Como é? Posso falar com você? Sabia que teu marido tem amante? Sabia que eles se encontram à noite? Ainda não sabe, não é? Já vi os dois juntinhos em tantos lugares. Sei que ele pouco demora em casa. Trata você aos gritos quando lhe pede dinheiro. Foi seduzido por essa tipa. Me dói o coração ver você desprezada. É a única de quem gostei na vida. Tire a máscara dessa sem-vergonha. Também é casada. Mãe de filhos, quem sabe do teu marido... O homem dela viaja muito. Na sua ausência, ela se mostra o que é: uma sirigaita. Pode que aconteça uma tragédia quando o marido volte e alguém conte. É bobagem brigar com o teu. Sabe como são os homens. São fracos – não resistem a um palminho de cara bonita. Cuidado com essa aventureira, que se entrega a ele de olho fechado. Quer um conselho, Odete? Olhe, você dê o desprezo. Faça com ele o mesmo que lhe faz (TREVISAN, 2009, p. 31).

Neste fragmento, o que temos é a forma manipuladora em que Nelsinho astutamente escolhe para atingir o seu objetivo. Observamos que Nelsinho seguiu os envolvidos por diversos lugares e julga-os a seu modo, com o olhar de um caçador, mesmo declarando-se apaixonado à mulher traída. Odete também tem consciência que o seu “amor” a trai. Aparentemente essa situação não atinge Nelsinho, contudo, no decorrer de sua fala observamos que é a primeira vez que encontramos uma fala tão longa, de Nelsinho, que nos parece até um monólogo. Constatamos que Nelsinho não vê, ou não quer ver a traição de Odete.

Enfim, Nelsinho não sabe realmente como as coisas são apenas as avalia como as observa ou como as interpreta. Sendo assim, a narrativa expõe um mundo interpretado por Nelsinho. Logo, suas emoções falam mais alto, desta forma, leva-o a desconsiderar outras ações que estão ao seu redor, focalizando apenas a sua perspectiva. Não há outros observadores que fazem o mesmo processo de construção da realidade.

Visualizamos abaixo o movimento de Nelsinho na figura 1 abaixo:



Como podemos observar na figura 1, a linguagem é um círculo vicioso que nos envolve. O leitor observa a personagem através do discurso, a personagem por sua vez tem outro objeto a observar, que é seguido pela ação obtendo o resultado almejado. Entretanto, o que chama atenção é que o observador utiliza uma linguagem que é reconhecida pelas suas “presas” e, desse modo, não encontra nenhum empecilho para abordá-las.

Todavia, no conto *Chapeuzinho Vermelho*, as ações de Nelsinho nos levam a acreditar que mais uma vez, pelo seu próprio “método”, ele conseguiu o que desejava; no entanto, a narrativa nos conduz para outro cenário, no qual Nelsinho surpreende-nos ao ser seduzido: “Entre seu moço”. Nesse encontro, percebemos que os papéis são inversos, o observador – personagem principal - assume o papel de observado:

A gorda afastou o *abajour*, aninhada na sombra misteriosa. Esqueceu no joelho a revista, em gesto pudico fechou o quimono encarnado.

– Aceita um bombom? – E retirou do lençol uma caixa dourada. – Como escondida...

Lambeu o dedinho curto, a timir o bracelete:

– Segredo de nós dois!

– De mim ela não vai saber – e beliscava o cacho loiro da boneca.

– O moço não quer sentar?

Ao vê-lo correr o olho, encolheu-se no canto:

– Lugar para mais um.

Respeitoso na beira da cama, apanhou a revista de fotonovela.

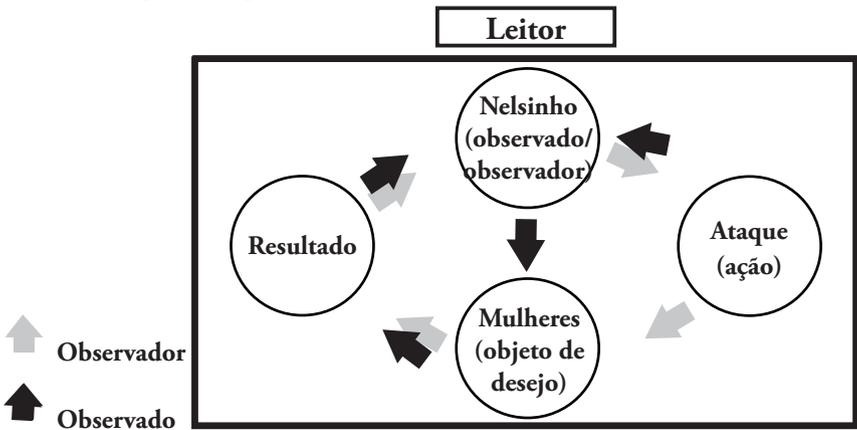
– Os dois brigaram?

– Sabe como ela é.

Aborrecido virava as páginas: dedo pegajento de chocolate o olhinho gorducho.

–É recheado de licor! – E oferecia na ponta da língua um bocado meio derretido (TREVISA, 2009, p. 73).

Neste fragmento, Nelsinho é observado pela mãe da moça, que esperou pelo momento oportuno para obter a sua caça. Constatamos que, neste cenário, o caçador torna-se presa e é envolvido por uma linguagem que rapidamente decifra e interpreta. Assim, podemos representar esse nível de conhecimento sobre a personagem com o gráfico abaixo. Percebemos o papel do leitor diante da situação de Nelsinho que se repete, de observador à vítima.



Na figura 2, temos um movimento não muito diferente da figura 1- Nelsinho inicia a observação da sua futura vítima; contudo, há o efeito de espelhamento, ou seja, o ato de observar já estava sendo feito por um outro observador. E este assume parcialmente o controle da narrativa, transformando o nosso caçador voraz em “vítima”. Mas, o resultado é o mesmo: a satisfação sexual. Assim, o único movimento comum nas duas figuras é a busca pela satisfação sexual das personagens envolvidas. Não importando quais as peripécias que

precisarão realizar, desde que o resultado final seja o que foi almejado desde o início. Neste cenário, percebemos que cada movimento da personagem/observador é planejado, nada é feito involuntariamente. De acordo com Echeverría, as ações de cada membro da sociedade são conscientes e guiadas pela razão. Portanto, toda ação é racional. “Ello implica que no hay acción que no tenga su razón y, em consecuencia, que no esté antecedida por larazón que conduce a ella. La razón, por tanto, conducelaacción” (ECHEVERRIA, 2005, p. 106).

Pela linguagem, a personagem, ao longo da narrativa, é sempre a mesma; mas por sua vez nos engana quanto a complexidade que ela manifesta pela ação executada, experienciada repetidamente. A repetição das ações passa a indicar elemento problematizador do herói. Na constância das ruas, dos becos, pela rotina e aparente normalidade, na integração homem e espaço, se faz a fratura. “[...] uma das tarefas essenciais da linguagem é vencer o espaço, abolir a distância, criar uma continuidade espacial, encontrar e estabelecer uma linguagem comum através das ondas” (JAKOBSON, 2007, p. 24).

Para abolir a distância, a personagem entra no jogo proposto pelo observador, Nelsinho, em suas ações, demonstra que não tem o desejo de mudar a si próprio, não há a necessidade de mudança o que está no em torno, sua rotina, seu mundo representado. Como herói alienado, frequenta um mundo possível. A linguagem aprisiona, pelo discurso da personagem, o estado de alienação, provocando a cada momento, cada peripécia, a constatação de um mundo exposto e possível.

A linguagem do Vampiro: moral e (i)moralidade de Nelsinho

Nelsinho, por vezes, questiona-se sobre sua postura, no entanto, toma sempre a decisão de saciar-se independentemente de ser essa atitude certa ou não. Seu posicionamento é parcialmente coerente como papel que a sociedade espera ser cumprido pelo homem. Parcialmente porque se restringe somente à masculinidade. Daí reside sua moralidade condescendente. Com a maturidade, Nelsinho não se casa, não constitui família, não possui filhos, e com isso as narrativas mostram a ausência da maturidade do herói. Na sua incompatibilidade, a completude do ser parece impossível de ser alcançada, pois as repetições dos encontros, da busca pelo prazer carnal, somente reduzem e esvaziam a existência de Nelsinho.

Aprendemos no conto *Visita à professora* que a figura da professora para Nelsinho é importante e, por vezes, merecedora de todo o respeito. Porém, a professora faz uso da mesma artimanha de Nelsinho, pois o coloca em um patamar mais íntimo, ao permitir que “me chame de você” (TREVISAN, 2009, p. 41). E ao mencionar “- O tempo de professora foi o melhor de minha vida” (TREVISAN, 2009, p. 43), a professora deixa claro que seu desejo por Nelsinho não é novo, mas que perdura desde o período da escola.

Sem responder, Nelsinho insinuou-se no banheiro – estou perdido, e agora? Duas voltas na chave e urinou, cuidado de não fazer barulho. Como se lançar da janela, se não havia janela? Bonitão no espelho, assim calado, deu um arrotinho: puxa, estou bêbado. Abriu o armário e, atrás do pote de creme, uma caixa de preservativo. Boca amarga, cigarro demais: esfregou a pasta nos dentes. Ensaiou uma frase de despedida. Abro a porta, aceno de longe – Adeus, beleza! E me atiro pela escada (TREVISAN, 2009, p. 44).

A moralidade, na perspectiva de conduta do herói, e pelas atitudes das demais personagens, é mensurada em sua pequenez. A única coisa que importa à protagonista, e as demais personagens representadas, a partir de um impulso pelo prazer pessoal, muitas vezes fugaz, é o vício, que corrompe o ser. Nos contos também é perceptível o cômico, principalmente quando Nelsinho se vê diante de uma situação embaraçosa, em confusão. Toda a sua autoridade de cafajeste se transforma em fragilidade. Esta proteção é oferecida por sua presa, fator que incide em um paradoxo, haja vista que a personagem, que à primeira vista, despreza as mulheres, necessita delas para saciar suas vontades e ser protegido.

Constatamos que Nelsinho foi apresentado ao mundo da sexualidade no conto *Debaixo da Ponte Preta*; é nele, também, que viveu sua primeira recusa, pois:

O primeiro a desfrutar a mocinha foi Durval, o segundo Alfredo, o terceiro Pereira, o menor Nelsinho foi o quarto e ele, Miguel, o quinto. Ritinha submeteu-se de livre e espon-

tânea vontade ao desejo dos outros, quando chegou a sua vez quis se negar, agarrando-se para não ficar desmoralizado perante a família (TREVISAN, 2009, p. 80).

No mesmo conto, encontramos a justificativa de Nelsinho, ao atribuir sua atitude à pouca idade que tinha, “ações como a que praticou apenas servem para estragar o futuro de um jovem” (TREVISAN, 2009, p. 78). Neste momento, Nelsinho tem consciência de que sua atitude não foi correta, mas não há culpa e nem arrependimento. Ao visualizar a cena do estupro, Nelsinho em momento algum tentou fugir ou, simplesmente, não participar de tamanha atrocidade. O que prevaleceu foi o papel de macho que precisava de sua iniciação sexual, sem nenhum grau de afetividade. Nesse conto, Nelsinho é interrogado acerca do estupro acontecido com Ritinha, a narrativa conforma o formato de relatório policial.

Nelsinho de Tal, menor, treze anos, estudante, na noite de vinte e três, conversando debaixo da Ponte Preta com seu primo Silvio e dois rapazes, deparou três soldados e um paisano atacando uma negrinha, a qual foi atirada ao chão, em seguida, desfrutada pelo civil e, por causa dos gritos, tinha um casaco na cabeça. Ele chegou-se meio desconfiado. Depois do paisano, a vez dos três soldados e, afinal, a de Nelsinho, seguido de Antônio (TREVISAN, 2009, p. 77).

Em forma de boletim de ocorrência, o acontecimento é formalizado e identificado como ato transgressor, imoral, que merecia a punição. Esta é a única narrativa que concilia essa vigília do comportamento do herói como necessário de punição. A constante do fato, os demais agressores e a infância do herói indicam a frieza com que o evento é narrado por Nelsinho. A juventude do herói parece que minimiza sua responsabilidade pelo estupro, ao mesmo tempo em que indica marcas de sua fraqueza.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo: Ed. Unesp-Hucitec, 1990.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDRILLARD, Jean. **Da sedução**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BORDONI, Rita de Cassia. **As trevas em Trevisan**: Uma releitura do mito do vampírico. São Paulo, 2011.

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. 1ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 39ª ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. Trad. Ivo Barroso. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CÂNDIDO, Antônio. Contos. Folha da Manhã de 4 de julho de 1944. In: **Literatura e Sociedade**. Edição Comemorativa.

CARVALHO, Lilian Nunes da Silva. **Dupla metamorfose**: O vampiro de Curitiba de Dalton Trevisan. São Paulo, 2009.

CORTÁZAR, Júlio. **A Valise de Cronópio**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DANTAS, Francisco J.C. **Os desvalidos**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ECHEVERRÍA, Rafael. **Ontología del lenguaje**. Chile: J.C. Saéz editor, 2003.

FILHO, Ciro Marcondes. **A linguagem da sedução**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

FRYE, Northrop. **Fábulas da identidade**. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GONZAGA, Pedro. **A poética da minificação**: Dalton Trevisan e as ministórias de AH, E?. Porto Alegre, 2007.

HARTOG, François. **O espelho de Heródoto**: Ensaio sobre a representação do outro. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

JAKOBSON, Roman. **Linguística & Comunicação**. 24. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2007.

Jornal da Biblioteca pública do Paraná – Cândido. Nº 11, 2012.

KRISTEVA, Julia. **Historia da Linguagem**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1969.

KRISTEVA, Julia. **O gênero feminino**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

KRONKA, Juliana Franco. **A ironia em contos de Dalton Trevisan**. São Paulo, 2009.

LIMA, Luiz Costa. **A metamorfose do silêncio**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.

MAQUÊA, Vera Lucia da Rocha. **O vampiro habita a linguagem**: a narrativa de Dalton Trevisan. Curitiba, 1999.

PEIXOTO, Waldomiro W. **Dalton Trevisan, contista singular**. ARL Academia Ribeirão Pretana de Letras, 2005.

PERRONE- MOISÉS, Leyla. **Altas Literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

RAJAGOPALAN, Kanavilil. **Por uma linguística crítica**. São Paulo: Hucitec, 2007.

ROSALINO, Roseli Bodnar. **Dalton Trevisan e o projeto estético minimalista**. Florianópolis, 2002.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **O Canibalismo Amoroso**. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SOUZA, Marcius Fabiani Barbosa de. **A Representação do adultério feminino em Dalton Trevisan**. Brasília, 2011.

TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TREVISAN, Dalton. **O vampiro de Curitiba**. 31ª Ed. – Rio de Janeiro: Record, 2009.

TREVISAN, Dalton. **O caminho crítico**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

TREVISAN, Dalton. **A gorda do Tiki Bar**. Porto Alegre: L&PM, 2005.

TREVISAN, Dalton. **A polaquinha**: romance. Rio de Janeiro: Record, 1985.

TREVISAN, Dalton. **Ah, é?**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

TREVISAN, Dalton. **Mirinha**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

TREVISAN, Dalton. **Novelas nada exemplares**. Rio de Janeiro: Record, 1979.

WALDMAN, Berta. **Do vampiro ao cafajeste**: uma leitura da obra de Dalton Trevisan. São Paulo: Hucitec; Curitiba: Secretaria da Cultura e do Esporte do Governo do Estado do Paraná, 1982.

“LICENCIOSO, INDIGNO, A QUE CHAMAM DESEJO”: PORNOGRAFIA E PÓS-MODERNIDADE EM HILDA HILST

Natália Marques da Silva

Quem és? Perguntei ao desejo.
Respondeu: lava. Depois pó. Depois nada.
(Hilda Hilst, *Do desejo*)

Um querer doloroso: a estética da recepção e o re-fazer literário

O caderno rosa de Lori Lamby (1990) integra a chamada Tetralogia Obscena. Projeto estético de Hilda Hilst, iniciado em 1990. Com o objetivo específico de oferecer ao público leitor obras supostamente mais leves e divertidas, que se aproveitando do gênero pornográfico, fossem garantia de venda, acesso e leitura. É de suma importância a trajetória literária da autora para a compreensão do que veio ser a sua tetralogia obscena. Hilda foi poeta, cronista, dramaturga e ficcionista, sendo estimada pela crítica especializada como uma das maiores escritoras em língua portuguesa do século XX. Dona de uma vasta obra, sempre buscou respostas acerca da morte, do “Grande-obsuro” e sobre a existência humana e, devido ao caráter profundo e metafísico de seus textos, foi muitas vezes considerada uma escritora erudita, pois seus escritos exigem sensibilidade e conhecimento filosófico do leitor, e isso ocasionou uma não compreensão de seus escritos, por parte de leitores e também, do mercado editorial que apresentava resistência em publicá-la. A tetralogia pornográfica nasce, então, da exaustão de imagem hermética. Com a angústia de não ser lida, não ser publicada e, muito menos, compreendida, Hilda decide dar “adeus à literatura séria” com as publicações do que chamou de “bandalheiras”, rompendo com o estilo “sério” de sua produção literária anterior, substituindo-o por um estilo intencionalmente voltado para o escândalo e para a provocação.

A atitude da autora em saltar de uma produção marcada por questionamentos metafísicos à escrita pornográfica, convida a refletir sobre algumas questões que estão ancoradas na teoria da Estética da recepção e sobre o fazer literário: por que parte de suas obras não

foram lidas e compreendidas pelo público? Quais estratégias foram usadas para conquistar certo reconhecimento? Por que a literatura pornográfica da autora provoca inquietação, repulsa e até mesmo o riso? O que há de transgressão nesses escritos? Os estudos literários anteriores ao século XX desconsideravam a participação efetiva do leitor como elemento constituinte do sistema de produção literária. Na pós-modernidade, a tríade escritor-obra-público leitor, passou a ser considerada a partir das reflexões sobre o conceito de literatura e a função social do escritor. Para Linda Hutcheon (1991, p. 108), “estamos presenciando um renovado interesse estético e teórico pelas forças interativas envolvidas na produção e na recepção de textos”, o que representa, também, uma ruptura do pensamento autoritário, centralizado e totalizado do processo de produção.

O que antes era fechado, intocável e finalizado como objeto absoluto, hoje, na contemporaneidade, é um ciclo de interação e de reconstrução, aberto para novos olhares e perspectivas. Hans Robert Jauss (1994, p. 13), revela que o processo de interação, recepção e produção estética “se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete”. A competência do re-fazer literário, a transformação e subversão de um sistema padronizado é uma das contribuições que o pós-modernismo conferiu para os estudos culturais. Tanto o produtor quanto o leitor, passam a ser percebidos como indivíduos interativos e que estão em constante estado de transmutação e inovação. Em *Depois da teoria* (2016, p. 138), Terry Eagleton aponta algumas das conquistas da teoria cultural que inovou o pós-modernismo, entre elas o reconhecimento de várias abordagens interpretativas e perspectivas perante uma obra de arte, o reconhecimento de contextos histórico, social e político que envolvem a produção material e, também, de um olhar para além do autor. Para o teórico, “as obras têm uma espécie de ‘inconsciente’ que não está sob controle de seus produtores. Chegamos a compreender que um desses produtores é o leitor, o ouvinte ou quem vê – que o receptor de uma obra de arte é o co-criador dela, sem quem ela não existiria”.

Dessa forma, o público leitor hilstiano exerce uma participação de suma importância em seus escritos. Foi por meio da busca por comunicação e da acusação de hermetismo e erudição por parte de seu público leitor, que Hilst se fez novamente escritora, dessa vez, com a produção de literatura pornográfica, com a finalidade de se

fazer entendida, vendida e reconhecida pela crítica literária. Consideramos tal estratégia literária como uma forma de inovação estilística e comercial, que, buscando manter-se em sintonia com seus leitores, com a era de uma indústria cultural massificada, procurou novas formas de arte e representação, transgredindo os padrões de sua própria tradição literária e de uma literatura canonizada e padronizada da modernidade. Não obstante, a publicação de *O caderno rosa de Lori Lamby*, causou um profundo mal-estar ao envolver, em uma mesma obra, pornografia e infância. Dessa vez, foi acusada de incitar a pedofilia com a criação de sua protagonista de oito anos. Hilda amargou a incompreensão tanto da crítica, quanto de seu restrito grupo de leitores, os quais reprovaram a incursão pela pornografia.

O projeto estético da tetralogia obscena produzido intencionalmente foi um fracasso? Por que causou desconforto nos leitores e críticos? O que há de tão subversivo nessa obra? Acreditamos que grande parte do incômodo frente ao texto hilstiano se deve a uma combinação de dois elementos não muito usuais na produção literária, principalmente na chamada “alta literatura”: texto pornográfico e questões filosóficas, o baixo e o erudito, como também, pornografia e autoria feminina. Se, por um lado, a escolha do gênero pornográfico refletiu uma opção clara de transgressão do estilo tradicional em busca de uma nova forma de expressão e de um re-fazer literário, por outro lado, a realização efetiva da obra se concretizou como uma metaficção como objetivos críticos definidos, o que veremos mais adiante. Hilda Hilst com a escrita de sua “doce e tenra bandalheira”, *O caderno rosa*, subverte padrões morais e estéticos e tece críticas mordazes ao mercado editorial, como também, ao próprio fazer literário, propondo uma fina reflexão sobre a possibilidade de brincar com os limites da língua.

O impossível se fazendo ordem: a transgressão pornográfica

Tal como mencionado anteriormente, na pós-modernidade os interesses são outros, há uma necessidade de uma nova forma de pensar. Surge, então, novos olhares para o corpo dotado de prazer, para o sexo, o amor e desejo. Em sua análise do atual momento histórico, Eagleton (2016, p. 16), aponta para a urgência de um novo pensamento, para uma reflexão sobre as formas de pertencimento e para a emergência de uma maior sensibilidade para as mudanças. São temas

que passam a receber o devido cuidado e valor e são considerados “como legítimos objetos de estudo, como questões de persistente importância política”. A sexualidade e a representação do corpo, temas que nos interessam, passam a ocupar um espaço central na formação do indivíduo, remetendo a uma experiência individual e subjetiva dando origem a uma nova discursividade do sexo e do eu. No campo dos estudos literários, esses temas aparecem como uma perspectiva de transgressão do próprio gênero literário. Vejamos por quê.

Na hierarquia dos discursos, a ficção pornográfica costuma ocupar um lugar de pouco prestígio, sendo considerada como um gênero menor por representar questões e temas “imorais”, baixos e sujos. Trata-se, geralmente, de umas escrituras com grandes ambições literárias, nos quais os efeitos estéticos são direcionados para um segundo plano em função de uma ordem menor, a repetição. Podemos afirmar que, de fato, a maior parte das obras pornográficas limita-se a repetir um certo padrão, combinando quadros de um repertório sexual restrito com a finalidade exclusiva de causar excitação física no leitor. Há sempre, nesses escritos, a exaltação da masculinidade e a inferiorização do corpo feminino, representado como um sexo frágil e de fácil dominação. Esse tipo de pornografia é normalmente aceito ou, pelo menos, tolerado. Não existe subversão nesse sentido, já que corresponde ao padrão convencional de uma sociedade heteronormativa.

O que causa escândalo e consegue subverter normas e padrões estéticos e morais, é quando a ficção pornográfica deixa de corresponder às leis do gênero menor, confundindo a zona de tolerância acerca das representações tradicionais sobre o sexo, isto é, quando a pornografia trata de questões metafísicas, filosóficas e faz com que o leitor reflita e saia do lugar-comum. Marquês de Sade, escritor francês do século XVIII, que já fazia uso da transgressão ao envolver a filosofia com as diversas formas de perversão e libertinagem, causando repulsa e fascínio ao mesmo tempo. Gustave Flaubert, também francês, escandalizou a sociedade burguesa do século XIX, não só por ter criado uma personagem que rejeita a instituição matrimonial transformando-se em adúltera, mas o incômodo maior foi de tê-lo feito uma das principais obras do realismo. A desordem acontece quando temas considerados “imorais” e “sujos” saem da zona marginal e se associam às representações legitimadas como superiores. É nesse espaço de transgressão pornográfica que localizamos os es-

critos de Hilda Hilst, uma escrita que atrai e convida o público leitor para um universo diferente, um universo que se distancia de modelos anteriores.

Em *O caderno rosa* somos inseridos num universo, literalmente, cor de rosa e infantil. Com apenas oito anos, a personagem Lori escreve em seu diário – o caderno rosa – suas experiências sexuais com adultos, autorizada e incentivada pelos pais proxenetas. Por meio desses elementos iniciais surgem algumas questões que pulsam no corpo do texto e que revelam as inquietações que marcam a escrita pornográfica da autora. Como é representado o ato sexual infantil? Como a escrita pornográfica se configura nas narrativas da pós-modernidade? Como fixar sobre o papel o momento fugidio da pornografia? Leia-mos o seguinte recorte da obra para que possamos compreender a configuração de uma estética pornográfica transgressora:

Eu tenho oito anos. Eu vou contar tudo do jeito que eu sei porque mamãe e papai me falaram pra eu contar do jeito que eu sei. E depois eu falo do começo da história. Agora eu quero falar do moço que veio aqui e que mami me disse agora que não é tão moço, e então, eu me deitei na minha caminha que é muito bonita, toda cor-de-rosa. E mami só pôde comprar essa caminha depois que eu comecei a fazer isso que eu vou contar. Eu deitei com a minha boneca e o homem que não é tão moço pediu para eu tirar a calcinha. Eu tirei. Aí ele pediu para eu abrir as perninhas e ficar deitada e eu fiquei. Então ele começou a mão na minha coxa que é muito fofinha e gorda, e pediu que eu abrisse minhas perninhas. Eu gosto muito quando passam a mão na minha coxinha. Daí o homem disse pra eu ficar bem quietinha, que ele ia dar um beijo na minha coisinha. (HILST, 2018, p. 105).

Percebe-se uma intenção em subverter a repetição, característica primordial da escrita pornográfica e, também, da literatura infantil. Essa busca em ultrapassar sentidos e limites, levou Hilda Hilst a configurar formas desviadas do sexo, isto é, nas narrativas contemporâneas não há mais a busca em representar formas romantizadas e veladas do comportamento sexual. Para tanto, a autora opta pela in-

serção de temas como a flagelação, felação e, no caso do *Caderno rosa*, a pedofilia e prostituição infantil, para que estejamos certos de quase trata de pornografia e não de fabulações do amor romântico. Por tratar do corpo violado de uma criança e ser construída sob o viés da linguagem infantil, com o uso de diminutivos (papi, mami, coxinha) e marcas de oralidade (aí, e então, daí), há uma ressignificação da finalidade da tradição literária que almeja despertar o desejo carnal no leitor. A *diegese* hilstiana não tem como fim a excitação física, ela causa desconforto e promove críticas aos seus próprios métodos de construção e publicação, o que configura mais uma das estratégias utilizadas para a configuração da transgressão pornográfica e que pode ser considerado, também, como uma metaficção.

Linda Hutcheon (1991, p. 21), entende como metaficção historio-gráfica as obras da estética do pós-modernismo que possuem como características recorrentes a intensa autorreflexividade, referências ao cânone e eventos históricos, reflexões acerca do fazer literário e um grande interesse em transgredir o que foi convencionalizado como padrão superior. Isto posto, entendemos o romance pornográfico pós-moderno de Hilda Hilst como uma metaficção no seu eventual aspecto de subversão, que produz como efeito o reconhecimento da presença de elementos padronizados da pornografia. Se não fosse, teria como única finalidade a produção de excitação por meio da leitura, em nada deixando a dever aos demais textos do gênero, cujo propósito, desde sempre, foi apenas este. Dedicado “à memória da língua”, a obra hilstiana propõe uma reflexão sobre o fazer literário como possibilidade de jogar com a língua, estabelecendo uma conexão entre linguagem e prazer, conhecimento e atividade sexual. Vemos como resultado, uma escritura densa, por meio da qual o tratamento de temas espinhosos, as estruturas em abismo, a relação do escritor com o público leitor e com o mercado editorial promovem um texto-armadilha. Vejamos alguns trechos que confirmam o caráter autorreflexivo e metaficcional:

Eu já vi papi triste porque ninguém compra o que ele escreve. Ele estudou muito e ainda estuda muito, e outro dia ele brigou com o Lalau que é quem faz na máquina o livro dele, os livros dele, porque papi escreveu muitos livros mesmo [...]. O Lalau falou pro papi: por que você não começa a escre-

ver umas bananeiras pra variar? Acho que não é bananeira, é bandalheira, agora eu sei. (HILST, 2018, p. 108).

Então o papi falou pra mami calar boca mas a mami começou a falar sem parar, ela disse que o bom mesmo era ele escrever do jeito do Henry Miller (tio Abel me ajudou escrever esse nome) que era um encantador sacaneta, um lindíssimo debochado, e claro que ficou rico, e aí papi disse que estava escrevendo a história dele e não as histórias do Henry Miller. (Ibid., p. 132).

Mami – Por que você não escreve a tua madame Bovary? (tio Abel me ensinou a escrever certo)

Papi – Porque só teve essa madame Bovary que deu certo, e se você gosta tanto do Gustavo, lembre-se do que ele disse: um livro não se faz como se fazem crianças, é tudo uma construção, pirâmides etc., e à custa de suor de dor etc. (Ibid., p. 133).

À vista disso, a aparente bandalheira esconde uma profunda reflexão sobre o papel do escritor e da literatura. A narradora, Lori Lamby, não só registra em seu caderninho rosa suas aventuras sexuais na prostituição, como também, rompe com o horizonte de expectativas do leitor ao problematizar o exercício da escrita. A autorreflexividade, um dos pilares que constituem a metaficção historiográfica, aparece por meio da angústia do pai escritor em corresponder com a pressão do editor (Lalau), que vê na indústria da pornografia uma forma de obter lucro e conquistar os leitores de uma era líquida, fragmentada e insegura, que estão sempre em busca por prazeres momentâneos. A pós-modernidade transforma a sexualidade e o corpo erótico em produtos a serem comprados e utilizados como objetos para servir de distração ou meros produtos mercadológicos.

Hutcheon (1991, p. 40), afirma que o pós-modernismo sente uma atração pelas formas populares da arte, mas “usam e abusam” no sentido de contestação dos padrões convencionais da literatura, “e o fazem de maneira tal que podem de fato usar a agressiva indústria cultural para contestar, a partir de dentro, seus próprios processos de commodificação”. Ao realizar um inventário da mercadoria literária mais

estereotipada da pornografia, a narradora infantil coloca em questão o lixo cultural produzido no país. Observando, a partir de dentro, a problemática do pai escritor que sofre em publicar algo que pertença a/à esfera do senso comum e que agrada o leitor pós-moderno, Lori consegue ir além com o seu caderno rosa fazendo da hegemonia da indústria cultural, a condição de sua própria escrita, construindo uma pornografia transgressora, que excede as normas do mercado e do próprio gênero.

A proliferação de referência ao cânone literário, como citações de escritores (Henry Miller, Georges Bataille, Gustave Flaubert, entre vários outros que aparecem ao longo da narrativa), fragmentos de poemas, fluxos de consciência, acrescentam-se as mais diversas formas discursivas e contestadoras e distancia, ainda mais, a obra de Hilst do modelo comum de literatura pornográfica. Pode-se entender, também, a combinação de elementos da pornografia com a tradição literária, isto é, a mistura do alto e do baixo, da metafísica com a “putaria das grossas” como um dos fios que configuram a transgressão pornográfica.

O pai escritor se recusa a repetir modelos de literatura já consagrados, não quer escrever uma nova madame Bovary e nem propor um novo Trópico de câncer ou de capricórnio, mas, ao mesmo tempo, sofre com um bloqueio criativo, não sabe o que escrever para agradar o editor e os leitores. Em determinado momento da narrativa, a “mami” de Lori Lamby, elogia o esposo como um gênio e que todos (inclusive, os amigos escritores) reconhecem, mas recebe a seguinte resposta: “gênio é a minha pica, gênios são aqueles merdas que o filho da puta do Lalau gosta, e vende, VENDE!, aqueles que falam da noite estrelada do meu caralho, e do barulho das ondas da tua boceta, e do cu das lolitas”. (HILST, 2018, p. 142). Percebe-se que toda a problematização do fazer literário, repleta de referências da mais alta intelectualidade, é configurada sob a ótica do deboche e ironia que rejeita os clássicos da literatura universal.

É por meio dessa perspectiva metaficcional, subversiva e crítica, que acompanhamos a configuração de personagens que estão às margens da tradição canonizada; a criança prostituta, personagens cliente pedófilos, o pai escritor fracassado, entre outros. Para Linda Hutcheon (1991, p. 151), “os protagonistas da metaficção historiográfica podem ser tudo, menos tipos propriamente ditos: são os ex-cêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas”. Vale ressaltarmos que O

caderno rosa, não se trata de uma obra historiográfica, porém, estendemos o conceito de Hutcheon e aplicamos na *diegesis* em questão, pois, ela traz uma sinfonia de personagens e temas marginalizados e excluídos, ao mesmo tempo que, problematiza o próprio fazer literário e a relação com editor e público leitor. Na pós-modernidade, há um reconhecimento da pluralidade de identidades que constituem a nossa cultura além do padrão masculino, classe média, branco e heterossexual. Nas palavras de Hutcheon:

A homogeneização cultural também revela suas rachaduras, mas a heterogeneidade reivindicada como contrapartida a essa cultura totalizante (mesmo que pluralizante) não assume a forma de um conjunto de sujeitos individuais fixos, mas, em vez disso, é concebida como um fluxo de identidades contextualizadas: contextualizadas por gênero, classe, raça, identidade étnica, preferência sexual, educação, função social, etc. (Ibid., p. 86).

A identidade até então imutável, estável e segura, torna-se uma fantasia, pois, a partir do momento em que os sistemas de significação e representação cultural se pluralizam e seres significam, somos confrontados por uma variedade desconcertante de identidades possíveis. Por conseguinte, temos como resultado, sujeitos fragmentados e inseguros, mas que representam um momento histórico de liberdade e fluidez para expressarem abertamente as inúmeras identidades existentes. Nos estudos literários, tem-se uma nova configuração e inserção de personagens escorregadios, pois as perspectivas e as vozes se multiplicam e se confundem. Personagens mulheres, negros, homossexuais, pobres; os ex-cêntricos ocupam um novo espaço na literatura, não mais como excluídos e silenciados, mas como sujeitos ativos que estabelecem um novo lugar de fala.

Hilda Hilst representou, em seus escritos, as mais diversas formas de sexualidade e do corpo erótico. Em *A obscena senhora D* (1982), por exemplo, a escritora lida em um mesmo texto com vários gêneros literários, com a fragmentação do discurso e com a representação de uma senhora em estado permanente de desamparo e busca. Hillé, a narradora de 60 anos, é obscena porque descreve o sexo e seus desejos com profunda liberdade, vendo em seu conhecimento das

sutilezas de seu corpo envelhecido, uma possível forma de compreensão de seu estado de derrelição, desamparo e abandono. Por não se fixar em um único gênero, subvertendo as formas padronizadas da linguagem, a escrita de Hilst incomoda o leitor despreparado, visto que a composição da linguagem, em certos momentos, faz-se através da união de elementos contrários, “eu à procura da luz numa cegueira silenciosa” (HILST, 2018, p. 17), tornando-se, assim, características dos pensamentos das personagens hilstianas.

Se em *A obscena senhora D*, a figura ex-cêntrica é uma senhora obscena com traços de uma aventura obscena de tão lúcida, sempre à procura de respostas acerca de Deus, morte e da compreensão de seu próprio corpo erótico deteriorado pela velhice e abandono, em *O caderno rosa de Lori Lamby*, vemos a representação do oposto, a sexualidade infantil. Hilda Hilst, com os dois romances, une as duas pontas da vida: infância e velhice. A personagem-narradora infantil se apresenta como alguém que descobriu as delícias de lamber e ser lambida: “quem será que inventou isso da gente ser lambida, e por que será que é tão gostoso?” (HILST, 2018, p. 107), e não demonstra nenhum problema ou trauma em relação à venda de seu corpo aos adultos, pois vê nessa atividade a possibilidade de adquirir coisas que deseja, como brinquedos cor de rosa, “bolsinhas, blusinhas, aqueles tênis e a boneca da Xoxa”. Há uma ironia crítica à indústria cultural e aos meios televisivos que estimulam o consumismo exacerbado na pós-modernidade. Lori Lamby descobre o prazer em consumir por meio da venda e erotização precoce de seu corpo, “porque sem dinheiro a gente fica triste porque não pode comprar coisas lindas que a gente vê na televisão” (ibid., p. 106). Sem nenhum tipo de pudor ou moralismo, o que escandaliza é a felicidade e o prazer da personagem ao se prostituir e ganhar muito dinheiro com o que faz, a pequena Lori não se comporta como vítima dos pais ou do meio social em que vive.

É com a pretensa falta de qualquer escrúpulo que temos uma configuração de uma estética sobre a excessiva sexualização do corpo infantil na sociedade pós-moderna, uma vez que a personagem é uma libertina mirim, que se diverte e adora satisfazer seus clientes. Não apenas os realiza com alegria e amoralismo, mas faz com que as atitudes dos mesmos não pareçam maléficas para eles próprios. Leiamos:

Depois eu entendi só um pedaço, que o sexo é uma coisa simples, então acho que o sexo deve ser bem isso de lamber, porque lamber

é simples mesmo. Depois eles falavam que a Lorinha gosta de fazer sexo, não é uma vítima, ela acha muito bom. (Ibid., p. 112).

É sim, Lorinha, se tiver muita bocetinha como a sua, de gente piquinininha e tão safadinha, você não vai ganhar tanto dinheiro. Você é impressionante, Lorinha, muito inteligente mesmo, e quer saber, Lorinha? Você me faz sentir que eu não sou mau. (Ibid., p. 115).

Em uma inversão de papéis, a personagem é entendida como alguém que escolheu fazer o que faz por diversão, prazer e lucro, justamente por isso, anula a culpa dos clientes. Com avida sexual iniciada aos oito anos, a menina não tem consciência do meio social que vive, um universo de prostituição e abuso infantil. A transgressão pornográfica dá-se na configuração simples e natural do que poderia ser o horror da pedofilia. Conforme Hutcheon (1991, p. 103), a literatura pós-moderna transforma temas ex-cêntricos e polêmicos que foram rebaixados para um plano inferior em um “veículo para o despertar da consciência estética e até mesmo política” e elege tal característica como um passo necessário para a mudança. Essa capacidade de transformação e inovação só é possível por meio da subversão de padrões convencionais de escrita e representação. O diferente e o marginalizado, o baixo e o sujo, o sexo na velhice e na infância, a metafísica e a “putaria das grossas”, temas contraditórios que passam a ocupar e incomodar o *status* de privilégio da alta literatura e configuram um novo tipo de estética, torna-se representativa e política.

Apesar de *O caderno rosa* representar a prostituição infantil e a pedofilia, a narrativa transcende o estatuto do real e coloca em evidência o desvario da arte e a liberdade de escrita na pós-modernidade. O escândalo maior não é o fato de se ter uma criança que se prostitui com o apoio dos pais, o que perturba e escandaliza é a alegria manifestada por Lori ao praticar tais obscenidades. Para Linda Hutcheon (1991, p. 64), a metaficção não tem a obrigatoriedade de refletir ou reproduzir a realidade, ela não pode ser submetida ao teste de verdade, pois “não há nenhuma pretensão de mimese simplista. Em vez disso, a ficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade”. O mundo de Lori Lamby é absolutamente irreal, pois não há alegria na pedofilia. Ela perturba

e inquieta os leitores porque expõe algo da vida secreta, que deve permanecer nos recônditos dos lares. Por meio do discurso de erotização do corpo infantil, a narrativa não reproduz a realidade e sim, a contesta e questiona a normalidade do senso comum, tecendo críticas que ultrapassam o universo representado. Dessa forma, na prosa hilstiana, o pós-moderno acopla-se aos temas polêmicos tornando a pornografia não como um elemento que causa estranhamento ou repulsa, mas que corrobora o efeito estético do texto.

Uma outra estratégia que ratifica a subversão do estatuto do real é a configuração de uma hábil armadilha textual: tudo que Lori Lamby escreveu no caderno rosa é inventado, há uma desconstrução de tudo o que já foi relatado. A personagem-narradora explica que inventou as histórias do *Caderno rosa* para tentar salvar o pai, escritor fracassado que estava sofrendo com o bloqueio na escrita, e cujo editor exigira que escrevesse umas bandalheiras para vender e gerar lucros, já que a literatura que ele produzia tinha qualidade demais para um público de “anarfas”. Eis o esclarecimento:

Não tenho mais o meu caderno rosa. Mami e papi foram para uma casa grande, chamada casa pra repouso. Eles leram meu caderno rosa. Estou com tio Toninho e a tia Gilka. Eles pediram pra eu escrever pra papi e mami explicando como eu escrevi o caderno. Então eu vou explicar. Eu só queria muito te ajudar a ganhar dinheirinho, por que dinheirinho é bom, né, papi? Eu ia bem lá de noite no teu escritório quando vocês dormiam, pra aprender a escrever como o tio Lalau queria. E então eu fui lá no teu escritório muitas vezes e lia aqueles livros que você pôs na primeira tábua e onde você colou o papel na tábua escrito em vermelho: BOSTÁ. (HILST, 2018, p. 146).

Com essa revelação, evidencia-se o caráter metaficcional da obra. Dentro do chamado caderno rosa, no qual Lori afirma registrar suas aventuras sexuais em forma de diário, também se encontram o Caderno negro, cuja autoria é atribuída ao Tio Abel e que contém a história do Jumento Logaritmo, as fábulas do Caderno do cu do sapo Liu-Liu e as cartas de justificativa que a menina direciona aos pais e ao Tio Abel. Por conseguinte, tem-se a configuração de um caderno

infantil dentro de um universo ficcional maior que nos faz refletir sobre diversas questões que configuram a *diegese*: quem é o verdadeiro narrador de *O caderno rosa*? Lori Lamby realmente se prostituiu ou copiou as histórias da biblioteca pessoal do pai? Ou é apenas um personagem do pai escritor que busca escrever bandalheira? São questionamentos que enfatizam o desafio das noções de perspectiva das narrativas contemporâneas. Não há mais uma única perspectiva, fechada e imutável, são várias vozes que se articulam e se confundem.

Os narradores da pós-modernidade, são múltiplos, diversos e difíceis de identificar. Em *O caderno rosa*, fica em aberto a identidade do verdadeiro narrador. Lori Lamby, a suposta personagem-narradora, envolve o leitor em um jogo de manipulação da criação verbal-pornográfica. Ela vive/inventa, desconstrói, subverte e, principalmente, manipula o universo fictício representado, brincando com a expectativa dos leitores. Hilda Hilst com sua “doce e tenra bandalheira”, transcende o padrão de literatura pornográfica com a finalidade de produzir o efeito de excitação física para estabelecer um diálogo com a cultura e a produção literária. A variedade de referências do cânone literário descentraliza o discurso e resulta em um texto único e singular, que não se enquadra em nenhuma classificação.

Considerações finais

Com base no percurso analítico empreendido, percebemos a transgressão como elemento fundamental nas narrativas pós-modernas e na configuração da narrativa pornográfica de Hilda Hilst. Por meio de uma narradora infantil manipuladora que usa e abusa de estratégias narrativas, tem-se uma nova conformação de estética literária pornográfica. A transgressão do texto localiza-se em se apropriar dos desvios humanos de comportamento para uma problematização sobre o fazer literário e do tipo de literatura que se constrói como vendável e de qualidade. Deste modo, ironizam-se os modos de circulação e valorização da obra literária, ao mesmo tempo em que se brinca perigosamente com a pedofilia e prostituição infantil, criando-se uma ilusão de perversão mirim. Publicado ao final do século XX, *O caderno rosa de Lori Lamby* apresenta marcas essenciais da pós-modernidade, é metaficcional, autorreflexivo e crítico propondo, por meio da transgressão, um novo olhar para a estética da literatura pornográfica.

Referências

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad.: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autentica, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance (sobre a metodologia do estudo do romance). In. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. Tradução de Bernadini, Aurora F. et al. São Paulo, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I: A estilística**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

DINIZ, Cristiano. **Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2013.

EAGLETON, Terry. **Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais**. Tradução de Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: UNESP, 1991.

HILST, Hilda. O caderno rosa de Lori Lamby. In: **Da prosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HILST, Hilda. A obscena senhora D, In. **Da prosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HILST, Hilda. **Pornô chic**. São Paulo: Globo, 2014.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

MORAES, Eliane Robert. A prosa degenerada. In.: **Pornô chic**. São Paulo: Globo 2014. p. 265-268.

PÉCORA, Alcir. **Por que ler Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2010.

O ROMANCE: UM GÊNERO INDÓCIL

Eliane Cristina Chieregatto

O romance parodia-se a si mesmo; é um gênero que avança como aponta Bakhtin (1993). Absorve prerrogativas, manipula normas, agasalha outros gêneros, hibridiza-se e reinventa-se, explorando novas fórmulas. Essas estratégias de sobrevivência contemplam, no contemporâneo, o pleno sentido de resistência do romance – o gênero que se nega a silenciar ou mesmo a se conformar nas estruturas do próprio gênero. Por se estabelecer centrado na contestação, subverte tudo o que possa estar estabelecido ou cristalizado e, como um marco da literatura moderna, torna-se a representação de uma época em que o autor pode – e certamente o faz – subverter a história oficial, buscando por, meio da verossimilhança formas de reavaliar o presente, fazendo indicação para o futuro.

Considerando essa prerrogativa optamos por analisar em *O Cambista*, primeiro romance do escritor brasileiro Eduardo Mahon, as possíveis aproximações e subversões interpostas na obra em relação à narrativa policial; para tal, buscamos evidenciar por meio da crítica literária o modo como se dá essa relação, uma vez que o palco da modernidade, ao subsidiar ascensão do gênero romance, propiciou também surgimento da narrativa policial.

Assim, empreendemos como primeira hipótese a possibilidade de que as aproximações entre *O Cambista* e a narrativa policial possam estar vinculadas a uma estratégia do romancista, dada a aceitação desse tipo de narrativa pelo público leitor. A princípio essa proposição sustenta-se considerando a estrutura oferecida ao leitor desde o primeiro capítulo do romance em que ele é envolvido na tessitura de uma morte misteriosa. Há elementos que contribuem para subsidiar essa conjectura, o corpo encontrado num quarto fechado de uma antiga pensão clandestina cuja proprietária é famosa por acobertar homens de passado duvidoso, difunde o suspense cuja tendência é provocar o leitor impulsionando-o num trajeto investigativo.

As subversões em contrapartida, parecem promover desvios entre a obra citada e a narrativa policial; é precisamente nesse ponto que a alegoria ganha espaço, atribuindo por meio das transgressões, a pri-

mazia de colocar o leitor diante de um embate que não prevê uma última palavra como tradicionalmente acontece nas narrativas policiais, mas uma palavra a ser construída a respeito do homem engendrado nesta grande engrenagem que é o mundo moderno. O romance adquire a partir disso potencial para torna-se uma experiência para o leitor.

Na perspectiva de Boileau e Narcejac (1991), o romance policial possui certa natureza intelectualiva que está expressa no rigor da investigação, pois a instância que sustenta a narrativa policial se encontra atrelada à figura do detetive, que é quem garante o reestabelecimento da ordem por meio da verdade, isto porque, em essência, a composição do enigma no romance policial prevê que, em algum momento, venha à tona a verdade, aquela sobre qual não se pode pôr o peso da dúvida. Em virtude do rigor expresso na meticulosidade do trabalho do detetive e por essa razão, a verdade toma forma no cumprimento da lei, e condensa, portanto, a punição como forma de transformar todo crime em exceção.

Quando, porém, o romance dispensa a investigação, como ocorre em *O Cambista* o rigor é substituído pelo tateamento, o significado da palavra verdade entra em crise. Isso, na ótica de Boileau e Narcejac (1991), institui os equívocos relacionados ao “polar”, uma forma adulterada de romance policial. Analogicamente, conforme propõem os autores, trata-se de uma maneira de tornar sutil a questão criminal, visto que o percurso de investigação consiste em ordenar as provas. Considerando, porém, que em um Estado de Direito, é justamente o Poder Público que está autorizado a fazer cumprir a justiça – pois, no oposto a isso, estaria ainda a humanidade na idade do linchamento –, compete à acusação e à defesa reunir junto ao tribunal as provas chanceladas pelas evidências; então, a forma brutal do crime transforma-se em uma discussão engenhosa sustentada pelos artifícios da linguagem. O “polar”, neste caso, não intenciona banir a investigação, mas sim corrigir a natureza extremamente intelectualiva do romance policial. O problema que se estabelece a partir disso é que a verdade torna-se instrumento da subjetividade; é esta analogia que propicia, em *O Cambista*, as subversões e que transforma o grande mote que é “o mercado de segredos” em uma alegoria.

Portadora de um sentido manifesto e de um sentido oculto, a arquitetura que sustenta *O Cambista* tece o campo alegórico em que se desfaz a composição do romance policial. Não obstante, permane-

ce nele um enigma incomum, de modo que o leitor perceberá que não pode decifrá-lo se permanecer no lugar confortável daquele que sustentava a posição de esperar, do detetive, a última palavra. O campo alegórico que se estrutura em torno desse enigma coloca o leitor diante do mundo em ruínas, e a última palavra não virá, haja vista que está por ser construída.

Por tratar-se da primeira obra do autor, consideramos necessário dialogar com a trajetória do romance subsidiada pela teoria Bakhtiniana por ser no contexto do que nos propomos discutir a que melhor direciona a discussão em torno da noção de inacabamento do gênero romance e também do homem enquanto representante do mundo moderno. Para que então pudéssemos apontar aspectos que correlacionam *O Cambista* à narrativa policial bem como evidenciar no diálogo com outras obras contemporâneas as subversões do romance a este gênero.

A proposição de Bakhtin (1988) condiciona o romance à reinterpretação e à reavaliação permanente do tempo representado na materialidade da criação artística. O romance como expressão do inacabamento representa um ciclo contínuo do homem, em função disso, o próprio gênero se encontra sempre em evolução e assimila também o processo de evolução de toda literatura. Em termos de forma artística, como pontua Bakhtin o romance chega ao século XX absorvendo outros gêneros artísticos/literários e extraliterários. Neste contexto, o teórico aponta, sobretudo, a insubordinação do romance enquanto gênero em evolução, ao sugerir que ele absorve as mudanças inerentes à humanidade e as transforma em objeto de criação literária, ou seja, é um gênero impregnado à vida; é, portanto, na capacidade de mutação que o romance garante a condição de evoluir juntamente com a humanidade.

Para o teórico, somente o romance sobrevive ao que é contemporâneo, porque só ele tolera a figura do aleijão, do defeituoso, do grotesco. Por fim, a atualidade condensa características que seriam insuportáveis aos princípios éticos da epopeia, por isso, o romance moderno destrói toda noção de ética, de perfeição e de verdade cultivada na epopeia. O que definirá o romance é, portanto, sua capacidade de sobreviver ao caos do mundo. É precisamente este mundo caótico que está representado em *O Cambista*. O mundo configurado nesse romance é controlado, manipulado, corroído pela decomposição do homem num tempo em que o crime deixou de ser exceção.

Embora o romance estabeleça proximidades com a narrativa policial, não condensa a violência expressiva que se observa na escrita de outras autorias brasileiras, como por exemplo, Rubem Fonseca e Luiz Ruffato, autores que utilizam o palco da cidade para expor o flagelo humano. A violência subjetiva em *O Cambista* se manifesta na forma como os personagens agonizam diante de um processo que se torna opressor e em um lento definhamento que desumaniza o ser; os personagens são feitos prisioneiros em uma relação de tortura emocional, torturam-se a si mesmos pelas próprias escolhas e próprias ações. O recurso utilizado por Mahon desnuda diante do leitor as particularidades mais profundas de cada personagem, despindo, também, todo artifício que dissimula uma organização aparente da sociedade. Tanto a morte misteriosa do personagem quanto a invenção do mercado de segredo assumem uma condição alegórica, colocadas como grande mote para se refletir acerca das relações sociais contextualizadas ao contemporâneo, e corroboram, portanto, uma construção literária profundamente entranhada no mundo humano, em que a mentira, a corrupção, a impunidade e o jogo de interesses sustentam uma estrutura polivalente cujos tentáculos subjugam o homem e perpetuam o controle absoluto da sociedade representada.

Ainda na perspectiva de compreender o romance como um gênero em permanente estado de absorção, as ponderações de Rosenfeld (1994) possibilitam perceber nele a influência das mudanças oriundas da nova realidade que se impunha ao homem moderno. O autor toma as transformações observadas no campo das artes como uma revolução iniciada por volta de 1890, tendo sido sintomática, sobretudo, porque representou um esforço do campo das artes em perceber que uma nova realidade, uma nova concepção do homem se estruturava no contexto em que se assentavam essas modificações. Considerando tal perspectiva, Rosenfeld (1994) pontua que as alterações inerentes e essa nova realidade e concepção atingiriam tanto as estruturas sociais quanto as religiosas, e mesmo as relações familiares, de modo que nenhum homem deixou de ser alcançado por tais transformações.

A partir do exposto, não é possível omitir que a arte, sobretudo, o romance, tenha acomodado empenhos recíprocos com o homem. O romance moderno assinala a preocupação com o indivíduo; este é o marco do rompimento com a tradição. Ao narrar sobre o indivíduo e sua história, o romancista assume o risco de mostrar como é o mundo sem disfarces, e, como abaliza Rosenfeld, o desafio é transformar isso em uma experiência.

Ao analisar essas ponderações, é possível perceber, em *O Cambista*, a perspectiva do romancista em verticalizar o mundo para o leitor, muito embora a visão perspectiva esteja centrada em Erick Plum, pois é justamente o que sucedeu com o protagonista que dá origem ao romance. O narrador focaliza também outros personagens e suas respectivas histórias; o romance traz à baila os desajustamentos individuais cuidando para não deixar de fora a abrangente discussão acerca de uma sociedade sujeitada a um poder centralizador cujo domínio impõe o arqueamento tanto do homem comum quanto das instituições que o representa.

É, portanto, partindo da concepção do romance como um gênero que se modifica para acompanhar as transformações da conjuntura humana, que ele pode ser entendido como um mecanismo por meio do qual é possível conhecer a humanidade. O romance é, acima de tudo, refletir acerca da grande abrangência da literatura sobre o tempo vivido, pois é dessa relação intrínseca que se percebe a impossibilidade de desvincular a escrita literária do contexto cultural. Assim, a obra de Mahon se encontra ancorada no contemporâneo e amplamente arraigada na história do romance. Isto significa que a moldura do panorama contemporâneo em literatura não se dá apenas pelo tempo da emergência da obra romanesca, mas, também, pelas subversões que foram ajustadas ao romance enquanto gênero que evolui e acompanha as transformações inerentes à humanidade

Nesse sentido, Bakhtin (1997) acentua a perspectiva de que o escritor é um sujeito prisioneiro de sua época, mas isto não se aplica à obra literária, pois esta transcende a temporalidade. Por essa razão, não há passado e futuro determinado para a literatura, ao mesmo tempo, a cultura não pode ser desmembrada do fazer literário, por isso os gêneros são tão importantes, tanto os gêneros literários quanto os gêneros do discurso reúnem em suas formas esta visão de mundo – e de pensamento – alicerçada pela cultura. É esta maleabilidade que impossibilita a cristalização do romance, e de onde provém, por outro lado, a dificuldade em se estabelecer um único método de análise, ou uma base metodológica.

Na perspectiva de Todorov (2006), uma grande obra literária cria, de certa forma, um novo gênero, ao mesmo tempo em que transgride as regras até então aceitas para aquele gênero. Assim, “poder-se-ia dizer que todo grande livro estabelece a existência de dois gêneros, a realidade de duas normas: a do gênero que ele transgride, que do-

minava a literatura; a do gênero que ele cria” (TODOROV, 2006, p. 93-94). Por isso, Todorov propõe pensar a composição da narrativa, pois é na composição que a narrativa oferece as melhores condições para confrontar semelhanças e diferenças que sustentam as mudanças ocorridas no interior dos gêneros.

Considerando essas proposições, é que tecemos as hipóteses por meio das quais se pode afirmar que ocorre em *O Cambista* aproximações e subversões à narrativa policial na sua forma tradicional. A cena como é narrada no primeiro capítulo conduz o leitor para a projeção do emblemático crime do quarto fechado, muito recorrente na clássica narrativa policial.

A senhora Laleska Bosnowski pegou o molho de vinte e oito chaves e subiu devagar os três andares da escada estreita. A artrite fazia da aposentada uma pessoa lenta. Parou na porta com o número trinta e dois. Colocou a chave no miolo e rodou a primeira volta. A maçaneta não respondeu ao giro. Deu mais uma volta e a porta se abriu para a proprietária da pensão. O cheiro era insuportável. Laleska levou a mão ao nariz, mas não resolveu. Foi obrigada a tomar a barra da saia como máscara para entrar no quanto infestado. O banheiro à direita tinha luz ligada e parecia bem. Na cama, jazia um corpo sentado como se estivesse assistindo à televisão que estava desligada, cercado por garrafas de vodca, com, com um pequeno furo do lado direito da testa. Como essas garrafas todas entraram aqui? Perguntou-se a proprietária. (MAHON, 2014, p. 05)

Sabe-se que nessas narrativas os casos de corpos encontrados em quartos fechados sempre foram norteados pelo mistério absoluto, um desafio para a lógica, porque, em essência, estes acontecimentos correlacionam fenômenos que só poderiam ser dissipados por meio da experiência do detetive em analisar evidências, tal como, de fato, fizeram Dupin, Poirot, Sherlock e tantos outros consagrados detetives das histórias policiais.

Uma vez lançado na órbita da narrativa policial, o leitor de *O Cambista* passa a perseguir uma resposta. Diante da negativa de abertura

do processo investigativo para a morte de Erick Plum, ele é impelido a percorrer nos labirintos da linguagem a busca por pistas que possam saciar a necessidade de explicação. A partir do segundo capítulo esse leitor é acionado para a estrutura que fundamenta o câmbio de segredos, o autor estabelece, a partir desse momento, a metamorfose do morto no vivo. O deslocamento temporal entre o primeiro e o segundo capítulo que coloca Erick Plum como um ser que age no romance convoca o leitor para o desafio.

A invenção do mercado de segredos favorece a correspondência com a narrativa policial por meio da concretização das duas histórias, conforme é proposto por Todorov (2006), que percebeu existir, na clássica narrativa policial, uma relação em que se conectam fábula e trama. Essa conexão entre fábula e trama é que sustenta, nesse tipo de narrativa, a relação entre detetive, crime e narração. A fábula, tal como explicitado por Todorov (2006), apresenta aquilo que se passou na vida do sujeito cuja morte é investigada, já a trama corresponde às estratégias de mediação entre o romancista e o leitor.

Uma das subversões observadas em relação à clássica narrativa policial estabelece-se justamente nesse aporte do tempo em que se transfigura o morto no vivo. Ao mesmo tempo, ao posicionar a partir do segundo capítulo, Erick Plum como um indivíduo ativo é que se determina a importância da vítima e não do detetive como ocorria na tradicional narrativa policial. Evidente que a supressão do inquérito configura um aspecto preponderante, pois obriga o leitor a seguir os passos do personagem, como se cada ação vinculada a ele conservasse a pista que conduz à resposta e, para chegar a ela, o leitor é induzido a participar do jogo. Essa subversão rompe o princípio básico da narrativa policial centrada no trabalho do detetive, e ao mesmo tempo dilui a figura do leitor passivo em busca de diversão de modo que toma lugar em *O Cambista* o leitor vigilante, que se embrenha no labirinto criado pelo autor. Essa ruptura que exime o detetive da função investigativa, coloca a vítima no lugar de ascendência e tira o leitor do lugar de conforto, indica talvez que a narrativa policial não visa mais à revelação dos mistérios, e sim sua problematização.

O que aconteceu no quarto trinta e dois da pensão da senhora Laleska permanece um mistério para o leitor. É, certamente, o elemento que institui o grande enigma que associa *O Cambista* à narrativa policial, e, ao mesmo tempo, subverte seus princípios. Ao inquietar o leitor, não lhe dar respostas, mas, incentivá-lo a participar do jogo

de interpretações, o romance configura uma forma pouco convencional de tratar os temas mais complexos da sociedade, desse modo o fim não encerra a história porque ela persegue o leitor, propondo-lhe sempre novas indagações. Por conseguinte a narrativa concretiza um efeito totalmente adverso daquele gerado no leitor de romances policiais: a perturbação, a inquietação e até a frustração diante da resposta que não vem geram no leitor um desconforto entendido como propulsor de um conhecimento a se construir.

Essa problematização confere ao romance de Mahon a mesma potência observada em outras obras da literatura, como ocorre por exemplo em *Nove Noites* de Bernardo de Carvalho (2002), embora apresente características distintas de *O Cambista* – a considerar que o romance é narrado em primeira pessoa, e o narrador investiga não um assassinato, mas as causas do suicídio de um jovem etnólogo que veio ao Brasil pesquisar aspectos da cultura indígena –, o efeito da busca causa no leitor a mesma inquietação diante de questões que não podem ser respondidas sem abordar profundamente assuntos que ainda representam um gargalo para a sociedade. Desvendar as razões que levaram o etnólogo Buell Quain ao suicídio concentra a expectativa de uma resposta que também não vem; o aspecto gerador da inquietação – que conduz o leitor até a última linha do romance e além dela – é justamente o fato de que a manutenção do segredo sobre a morte cria, como aponta a narrativa de Carvalho (2002), um conflito eminente do qual o leitor não consegue livrar-se em função do fim do romance.

Tal efeito também pode ser observado em *Crônicas de uma morte anunciada* de Gabriel García Márquez. A narrativa desvela questões em torno do assassinato de Rodrigo Nasar. Embora não haja mistério, já que, ao leitor, é revelado o “como” e o “porquê”, bem como o “antes” e o “depois” da morte do personagem, a questão levantada na obra perpassa pela indiferença de toda uma comunidade diante de uma morte eminentemente anunciada: “Ninguém se perguntou sequer se Santiago Nasar estava avisado, porque a toda a gente pareceu impossível que não estivesse” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1983, p. 10). Neste caso, a conivência com o crime, amparada pela inércia da população e das instituições, serve de subsídio para a investigação que o narrador empreende na tentativa de compreender o acontecimento. Existe, contudo, um esmero do narrador em relatar e replicar diversas vezes quais eram as intenções dos algozes, bem como a leniência de

toda a comunidade diante do fato e ainda toda a agonia da vítima no momento da morte, o que corrobora com o efeito de desacomodação do leitor diante do que lhe é narrado.

Embora essas obras dissintam em termos composicionais, elas comungam a especificidade do enredo aberto, esse que como em *O Cambista*, tira o leitor do lugar de conforto, pois ele é atraído por um mistério que não é claramente resolvido. São, portanto, obras que não se submetem aos padrões da clássica narrativa policial, enveredando, por isso, para o campo alegórico, um campo que se constitui no jogo das representações em que o leitor é inserido e do qual não consegue sair sem que um embaraço o acompanhe. Como que para confirmar o que é proposto por Bernardo de Carvalho (2002) em *Nove Noites*: quanto menos conhecemos os fatos que sustentam um mistério, mais difícil é nos desembaraçarmos dele.

No campo das alegorias, a obra de Mahon estabelece também diálogos com outras obras é o caso, por exemplo, da peça de Bertolt Brecht *Opera dos três vinténs*. Assim como na peça, o romance mahoniano permite perceber a oposição de valores, especialmente o valor da vida humana franqueada na relação do penhor, o que a transveste da mesma perspectiva intuída por Brecht, ou seja, a prevalência da parte criminoso – associada ao mundo dos negócios – que tira seu sustento da sociedade.

Outra narrativa impregnada da inteligibilidade do romance policial, que parece estabelecer relações com *O Cambista*, é *Crime e Castigo*, de Fiodor Dostoiévski. Por meio da análise realizada por Benjamin (2017), percebe-se que Dostoiévski institui o inusitado como subversão à tradicional narrativa policial ao traçar, em *Crime e Castigo*, um perfil humano para o criminoso. Assim como em *O Cambista*, se estabelece um criminoso como vítima.

O viés analisado por Benjamin (2017), no caso da *Opera dos três vinténs*, e que pode subsidiar o olhar sobre *O Cambista*, assume como referência o debate conduzido pelo teórico, pois tanto na obra de Brecht, quanto em Dostoiévski ou em *O Cambista*, espelha-se a nova conjuntura econômica que representou mudanças drásticas no ambiente citadino e marcadamente influenciou a emergência de novas formas de organização social, bem como naturalizou os crimes vinculados aos pactos comerciais. Nessas novas relações, o homem se encontra submerso em um turbilhão de acontecimentos, de modo que a partir das proposições de Benjamin se pode pontuar nesse di-

álogo com o romance mahoniano, duas situações distintas quais sejam: em Brecht, revela-se a parte criminoso associada ao mundo dos negócios; em Dostoiévski, evidencia-se a parte criminoso inerente ao próprio homem enquanto ser que age e sofre as consequências de suas ações. Em *O Cambista*, as duas situações se efetivam mutuamente através da emergência do câmbio de segredos.

A invenção do mercado de segredos surge como consequência da grande depressão econômica experimentada no período do pós-guerra. É uma atividade subsidiada pela inteligência do imigrante, como resposta a uma conjuntura de miséria que assolava a existência daqueles que tiveram que recomeçar a vida longe de seus territórios de origem. Em *O Cambista*, a atuação do imigrante parece sustentar a perspectiva de expansão econômica, uma vez que o mercado de segredos assume a envergadura de potência comercial, com lastros em vários países do mundo. A expansão econômica que resulta de uma conjuntura como essa parece compactuar com a teoria sobre a vida mental, defendida por Georg Simmel (1973). Para o autor, os eventos econômicos que alteraram o curso de vida da humanidade modificaram também a forma de relacionamento entre as pessoas.

A teoria de Simmel corrobora com a compreensão das relações comerciais aviltadas no romance. A obra mahoniana é um mergulho na representação cruel da vida metropolitana mediada pelo capital. O segredo, tomado como alegoria, resulta da possibilidade de interpretar esse homem metropolitano cuja sensibilidade não ultrapassa os balcões em que são depositados os segredos, espólios da enorme guerra que o homem trava consigo quando trata da sobrevivência em uma sociedade carcomida pelos enganos das operações comerciais. No caso de *O Cambista*, os efeitos da depressão econômica como um fato histórico passam a ser delineados pelo olhar artístico que possibilita sempre novas percepções, de maneira a alargar as possibilidades interpretativas. A transfiguração do aporte histórico criado pelo romancista supõe aquele compromisso proposto por Rosenfeld (1969) de não imitar simplesmente uma realidade, mas instituir mecanismos por meio dos quais o leitor possa decifrar as máximas que se escondem nas entrelinhas do dito e do não dito.

A violação da intimidade adquire, com a morte de Erick Plum, uma condição representativa, a qual torna compreensível a alegoria política no romance. A alusão a um contexto histórico que remonta a um período de crise econômica subsidia a indissociável relação com

a crise política e, conseqüentemente, com a crise moral. Sendo a intimidade um direito fundamental que jamais poderia ser transgredido, toda venda, troca e barganha em torno da intimidade do indivíduo desvela as ações violentas frente à dignidade da pessoa humana.

Tomada por Benjamin (1984) como uma forma de expressão, a alegoria é compreendida como uma categoria estética, pois, por meio dela, poder-se-ia descortinar o que se escamoteia sob mundo aparente. Assim entendida, a interpretação alegórica é consoante a desagregação dos enganos que impedem o homem de perceber os jogos ilusórios dos quais participa no decorrer de seu tempo histórico. O contributo da arte, nesse processo, está em tornar a alegoria um mecanismo por intermédio do qual o homem possa refletir sobre si mesmo, acerca de sua formação e condição no mundo.

A construção alegórica em *O Cambista* compactua, de certa maneira, com a percepção de aniquilamento humano diante do mundo em ruínas. As relações comerciais estabelecidas entre o confidente e a companhia, bem como entre as companhias, veiculam a duplicidade de sentido que celebra um contrato com a linguagem. Esse contrato ocorre desde o título do romance, em que a expressão “cambista” suscita, em sua etimologia, a relação primeira com o sentido de troca que é de fato o que se efetiva no romance; a troca do segredo pelo dinheiro. Porém essa troca gera a ruína do confidente considerando que o penhor do segredo progride para o endividamento e o endividamento provoca o dilaceramento do ser. Num estudo pouco mais aprofundado sobre a etimologia da palavra em questão, verifica-se que o radical “cambi”, dada a influência da língua italiana sobre o idioma português, partilha parentescos com outras expressões, cujos sentidos compactuam com a perspectiva alegórica a que se faz referência no romance; é o caso, por exemplo, de “cambalacho”, cujo significado traduz-se por “transação ardilosa com intenção de dolo”.

A alegoria, como propõe Benjamin (1984), tem sua origem circunstanciada na ruína, e esta, do modo como está empreendida no romance, desnuda o esfacelamento das relações humanas desprovidas de comoção, emoção ou qualquer sentimento altruísta diante da degradação e do sofrimento alheio, expondo a condição miserável do indivíduo assujeitado aos efeitos de uma sociedade autodevoradora. Quando a intimidade toma a proporção de mercadoria efetivada na troca junto às companhias de segredo, o romance desvela o ápice dessa ruína, contudo, se a alegoria tem por preceito um dizer outro,

pode também coexistir nessa construção alegórica a expectativa de que, a partir dos escombros desse mundo em ruínas, o homem consiga compreender sua condição humana e buscar a recuperação de sua dignidade. Essa condição que sustenta o hipotético, concilia na escrita mahoniana, o traslado da imaginação para um mundo possível, o que permite ao leitor investigador confabular com o que está posto no enredo, propiciando também a sua ressignificação.

A conformação do homem no mundo em ruínas parece ser uma característica que permeia a escrita de Mahon. A morte como tema que relaciona os três primeiros romances possibilita talvez uma percepção dessa tentativa do autor em estabelecer um viés em torno do qual pretende prender os fios da rede que compõe as obras. Em *O fantástico encontro de Paul Zimmermann*, o protagonista é apresentado ao leitor como um rico financista, um homem que superou a expectativa paterna, bem como sobrepujou todos aqueles que, no intercurso da infância e adolescência fizeram-no sofrer. O fio do relato possibilita contemplá-lo em uma trajetória da vida inteira, por isso, não demora muito para que o leitor perceba que esse protagonismo de indivíduo bem-sucedido não passa de uma efemeridade. O homem é esmagado pela angústia e, tal como os demais protagonistas, é falho em usufruir do império que construiu.

Entre as questões que permeiam *O fantástico encontro de Paul Zimmermann*, talvez a mais eminente revolve-se em torno da coexistência de duas personalidades díspares representadas em um único ser: “Eu existo sem ele, porque existi antes das câmeras que o filmaram a primeira vez, mas ele não deve ter uma forma física autônoma sem a minha projeção [...]” (MAHON, 2016, p. 137). A demanda que arrasta o leitor para a totalidade da obra e o coloca na posição de observador dos eventos é a mesma que o faz desejar um vencedor final para a batalha travada no interior de Zimmermann. Lidar com a duplicidade representa um sofrimento para o personagem, e, diante da figura potente do outro, o enclausuramento provoca a decadência; o personagem assume então uma condição narcisista ao assistir dia e noite às movimentações de seu duplo. Este, em contrapartida, parece ostentar diante das câmeras atitudes muito distintas das quais teria Zimmermann, o que o qualifica como o antônimo daquele que o observa.

Nesse sentido, Shirley de Souza Gomes Carreira, em *A (des)construção da identidade na obra de José Saramago*, pontua as mudanças em torno da concepção de identidade. Para a autora (CARREIRA, 1999), o

homem como sujeito que evolui ao abandonar os ideais que o prendiam às teorias iluministas, isto é, o ser extremamente consciente de sua identidade e sustentado pelos princípios da razão, torna-se um sujeito sociológico; a partir disso, a noção de integridade se desfaz, e o que “gera a crise de identidade é a ação conjunta de um duplo deslocamento, a descentralização dos indivíduos tanto do seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos” (CARREIRA, 1999, p. 01). Resulta disso um salto da individualização para a interação, o qual, ao mesmo tempo em que representou o reconhecimento de outros diversos “eus” criados para atender à demanda sociológica da interação, implica também a fragmentação do sujeito, uma vez que este já não consegue administrar uma identidade permanente.

No romance, quando Zimmermann assume o isolamento, ainda que ele se coloque na condição de observador, a interação com o mundo é rompida; talvez com isso o romance requisite uma espécie de diálogo com a alegoria da caverna. A autenticidade do “eu” – que só pode ser mantida nessa condição de exílio – possibilita ao personagem observar a efemeridade que circunvizinha a vida humana, e, tomando ciência dela, o indivíduo sente-se impotente diante da complexidade das relações.

Uma luta corporal define o desenlace final em que a vida e a morte parecem escolher o signatário que deve seguir a peleja nesse mundo. O rosto irreconhecível que segue para o túmulo não apenas enfatiza a importante discussão sobre o homem enquanto um ser que sofreu – e ainda sofre – as mudanças inerentes a todo ciclo que o cerca, mas elenca, sobretudo, questões difíceis de serem respondidas. Quem é o duplo? Será a face oculta que todo homem leva consigo, ou a parte repudiada de cada um?

A morte do “eu” representada na luta entre Zimmermann e o outro é um indicador dessas mudanças, visto que o mundo moderno já não contempla o indivíduo da razão; tudo é cambiante, é miragem, a matriz torna-se irreconhecível. Na intimidade do enterro, o corpo depositado no túmulo tem por testemunha uns poucos amigos e, por companhia as anotações registradas pelo morto: “Noeuv jogou na vala seis cadernos de capa preta repletos de anotações [...]” (MAHON, 2016, p. 179). O enterro das anotações é também simbólico, porque anuncia o fim de um saber sobre aquele que morreu, o que, de certa forma, suscita a antiga questão regida na alegoria de Platão, o homem tem dificuldade de abrir mão do apresso que cultiva para com a própria ignorância.

Em *O homem binário e outras memórias da senhora Berta Kowalski*, terceiro romance do autor, a trama desenvolve-se em torno da obsessão pela imortalidade. Herdeiro de uma doença que provoca degeneração muscular, cujos sintomas agem inclusive na perda da memória condicionando a um falecimento relativamente rápido, Josef Platek enxerga a possibilidade de driblar a morte fazendo uma espécie de *download* do próprio cérebro, que replicaria para a máquina sua essência, possibilitando assim a continuidade da vida como uma espécie de holograma.

Um dos aspectos acionados na trama desse romance talvez esteja prioritariamente centrado na figura feminina de Bertha Kowalski e em sua obsessão pela maternidade, de forma que a perspectiva da experiência de Platek pode ser alinhada a esse desejo não efetivado. Diante da impossibilidade de gerar um filho, a viúva Bertha Kowalski abdica da própria vida em função dos cuidados com a experiência almejada pelo enteado – vencer a morte, viver eternamente. Estabelecendo dessa forma um domínio sobre a vida, a experiência pode conduzir reflexões em torno de um segundo nascimento em que seja possível puxar o fio da vida quando esse resignadamente direciona-se para a morte.

Como o cérebro é tido como a essência do que somos, ou seja, é o seu funcionamento que singulariza o homem, sendo, portanto, em primeira instância, o que define os indivíduos como seres humanos, a ousada experiência de Platek coloca em xeque todas as possibilidades recônditas entre a vida e a morte. Por isso, quando o sucesso do experimento é comprovado, o processo da neuromigração adquire a condição de empreendimento e torna-se um negócio lucrativo, assim, Bertha Kowalski assume a posição de diretora geral.

Para ter acesso ao programa, o interessado assina um contrato com a empresa, no qual manifesta seu acordo com as regras estabelecidas, dentre elas, o interessado terá direito de pôr fim à vida, ao requisitar o décimo item do protocolo, que corresponde ao suicídio. No contexto interpretativo dos vínculos que o contrato estabelece, é possível compreender a dimensão da segunda parte do título do romance. O que está contido em “O homem binário e outras memórias da senhora Bertha Kowalski” adquire, na eminência do contrato estabelecido entre as partes, o direito à posse, ou seja, as memórias tornam-se propriedade da senhora Kowalski. Seguindo esse viés, pode-se afirmar que o romance incorpora também a discussão em torno da instituição do poder absoluto sobre a memória alheia.

Tal como nos romances anteriores, a potência da escrita alegórica deslinda o caráter epistemológico que atribui aos personagens o enlace entre o que está posto no entreter dessa vida representada e a espiral da condição humana no mundo sensível. Platek torna-se o primeiro homem a superar a morte, mas, a condição de eternidade não dispensa que ele seja obrigado a conviver com as angústia próprias de todos aqueles em quem flameja ainda o sopro da vida. Embora o processo de neuromigração garanta libertação dos efeitos da dor e do sofrimento humano, a consciência acerca dos danos efetivados a partir da neuromigração começa a manifestar-se quando Platek percebe os enganos catastróficos que a projeção do *software* por ele concebido poderiam provocar na vida das pessoas.

Sou um aleijão, na verdade. Dependo de outras pessoas para voltar por algumas horas, todos os dias. Se não for atualizado, eu vivo eternamente um único dia, um pesadelo do presente indefinido. Sinto-me morrer todas as vezes que meu *software* está em processo de desligamento. (MAHON, 2017, p. 176).

A angústia de Platek é compartilhada por outros *softwares* quando entendem que estão destituídos, por exemplo, do direito de ir e vir. Limitados pelo protocolo, ainda que possam comandar negócios, administrar suas empresas e até mesmo governar o país, não podem sair de suas cabines. A normalidade da vida é restringida pelo protocolo, a negação da autonomia em sua completude dá origem aos diversos conflitos em torno do experimento, entretanto, são também os conflitos e os questionamentos que relacionam os neuromigrados à essência humana.

Tendo a vida regida pelo documento contratual que praticamente não é lido por quaisquer dos clientes, Platek é o primeiro e único a burlar as regras e sair da cabine, por meio da ajuda de Magdalena, uma moça contrata pela empresa para fazer-lhe companhia e manter ativa a memória. A moça desenvolve pelo rapaz uma paixão que é correspondida, e isso é tomado como um artifício para que a percepção de Platek sobre as condições da vida após a experiência de neuromigração tornem-se totalmente adversas ao programa. O contato com Magdalena parece promover uma transformação na forma como Platek percebe o suplício destinado àqueles que optaram pela vida eterna. Esse processo de humanização tardia o predispõe ao desentendimento com a madrastra e, diante da solicitação dele por um suicídio, a senhora Kowalski destrói o mecanismo que mantém o *software* atuante.

A conformação da senhora Kowalski representa a mulher que sofre a ausência de um filho que nunca pode gerar, por isso, abate sobre ela o arrependimento de ter destruído o *software* correspondente ao enteado, ao mesmo tempo, tal aspecto parece justificar a obsessão em mantê-lo vivo: “Tentaria quantas vezes fossem necessárias, como uma mãe que sempre perdoa as ofensas dos filhos para tê-los nos braços, completamente redimidos” (MAHON, 2017, p. 221). Embora isso possa correlacionar-se com o amor desmesurado da mulher a quem foi negada as benesses da gestação, percebe-se que a senhora Kowalski recusa-se a lidar com um ser autêntico, por essa razão, ao recuperar uma cópia do *software* destruído, ela se propõe a corrigir o que chama de disfunção do programa: “Aquele programa tinha falhas incorrigíveis” (MAHON, 2017, p. 212). Manifesta-se aí a preferência por um ser submisso, alguém que ela pudesse manipular: “eu mesma serei a única a atendê-lo” (MAHON, 2017, p. 221).

Considerando a função da escrita alegórica, o romance possibilita discussões profícuas e pertinentes sobre a instituição do poder absoluto sobre a memória. O império que institui Bertha Kowalski como aquela que detém a posse das memórias suscita a importante contribuição do romance em um contexto senão de esquecimentos, de apagamento dos rastros, ou mesmo de negação da memória. *O homem binário e outras memórias da senhora Bertha Kowalski* encerra também na representação dos três primeiros romances do autor, uma releitura da mulher no mundo moderno. Na representação do feminino, as obras mahonianas permitem identificar uma ruptura com modelos tradicionais, visto que a maioria das personagens femininas não está inserida em um imaginário de submissão; são figuras que sustentam uma posição potente nos espaços de poder. Por outro lado, a sensibilização em torno do masculino circunscreve o homem em um contexto de impotência.

Compreende-se assim, que a percepção da morte é equacionada de forma singular em cada romance, o que oportuniza um vasto campo de investigação. Benjamin (1984), em *A origem do drama barroco alemão*, toma a morte como um princípio estruturador da alegoria; somente quando privado da vida é que o indivíduo entra na esfera das significações. Na percepção do filósofo (BENJAMIN, 1984, p. 40), “o alegorista usa a morte, do mesmo modo que Herodes usa o massacre, para poder significar a sujeição extrema da criatura às leis do destino”. O potencial alegórico concebe, nessa perspectiva, a

possibilidade de desvelar, por meio da ficção, o homem nas diversas condições que lhe circunstanciam a vida.

Na esfera alegórica, a morte no romance mahoniano não estabelece proximidade com a redenção messiânica, ela quer significar o oposto disso. A degradação que dilacera o prognóstico salvacionista quer talvez reintegrar um valor positivista para a condição humana. É nesse mundo esquartejado, diante do desmembramento do corpo, do despedaçamento do homem, do martírio, que se vislumbra a remissão. No romance, o homem se reconhece no martírio do outro e encontra uma interpretação possível para si; ainda que isso não assegure a salvação diante do caos, representa uma centelha de esperança para o futuro.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução Maria Em-santina Galvão G. Pereira. Revisão da tradução Marina Appenzellerl. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução Aurora Bernardini, José Pereira Jr., Augusto Góes Jr., Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. 3. ed. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

BENJAMIN, Walter. **A origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Tradução José Carlos Martins Barbosa e Hermerson Alves Batista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. (v. 3).

BENJAMIN, Walter. Rua de Mão Única. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2010. (v. 2).

BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. Tradução Claudia Abeling. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2017. (Coleção Marxismo e Literatura).

BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. **O romance policial**. Tradução Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.

BRECHT, Bertolt. Ópera dos três vinténs. In: BRECHT, Bertolt. **Teatro completo 3**. Tradução Wolfgang Bader e Marcos Roma Santa. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o novo milênio: lições americanas**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. **A(des)construção da identidade na obra de José Saramago**. UNIGRANRIO, 1999. Disponível em: <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/zips/shirley02.rtf>. Acesso em: 20 dez. 2018.

CARVALHO, Bernardo de. **Nove noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CORDEIRO, Fernando Henrique Crepaldi. **O romance policial contemporâneo, pelos caminhos da paródia: uma vertente metalinguística**. 2014. 311 f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto, 2014. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/>

handle/11449/127575?locale-attribute=es. Acesso em: 23 jun. 2018.

DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO. **Etimologia e origem das palavras**. Disponível em: www.dicionarioetimologico.com.br. Acesso em: 15 jun. 2018.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor Mikhailovitch. **Crime e Castigo**. Publicação original: 1866. Digitalização: 2004. Disponível em: www.sabotagem.cjb.net. Acesso em: 24 set. 2018.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. O assassino é o leitor. **Matraga** - Revista do Instituto de Letras da UERJ, n. 4-5, p. 20-26, jan./ago., 1988. Disponível em: http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga04_05/matraga4e5a03.pdf. Acesso em: 10 ago. 2018.

MAHON, Eduardo. **O Cambista**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2014.

MAHON, Eduardo. **O fantástico encontro de Paul Zimmermann**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2016.

MAHON, Eduardo. **O homem binário e outras memórias da senhora Bertha Kowalski**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2017.

MAHON, Eduardo. **Alegria**. Cuiabá: Carlini & Caniato/ Porto Alegre: Sulina, 2018a.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Crônica de uma morte anunciada**. Tradução Teófilo de Deus. São Paulo: Coletivo Sabotagem, 1983. Digitalizado em 2004. Disponível em: <http://win.flyemail.com/PUBLIC/LIBRI/Garcia%20Marquez%20-%20%20Cronica%20de%20uma%20morte%20anunciada.pdf>. Acesso em: 10 out. 2018.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto e contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ROSENFELD, Anatol. Kafka e o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol; FERNANDES, Nanci; GUINSBURG, Jacó (Org.). **Letras e Leituras**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

ROSENFEL, Anatol. Literatura e personagem. In: ROSENFEL, Anatol. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973. p. 11-25.

SIMMEL, Georg. O Segredo. Tradução Simone Carneiro Maldonado. **Política e Trabalho** – Revista de Ciências Sociais, João Pessoa, Ano XV, n. 15, p. 221- 226, set., 1999.

TODOROV, Tzvetan. **Gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução Leyla Perro-ne-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DO ROMANCE MODERNO AO DIÁRIO DA QUEDA

Saulo Scariot

Sabe-se que o romance, assim como outras artes, passou por transformações desde o seu surgimento. A pensar que Cervantes, com *Dom Quixote de la Mancha*, e outros autores do século XVII a XVIII, ganharam notoriedade pela capacidade de descrever o homem e representar as várias faces do comportamento humano extraído de uma sociedade moderna.

Neste sentido, pretende-se fazer uma reflexão sobre essa modernidade do romance, oferecendo mais destaque para o fim do século XIX, avançando um pouco mais no século XX, e mostrando que essa modernidade ainda permeia pelos escritos de Michel Laub em *Diário da queda*, partindo da premissa de que esta obra não se sustenta como um marco na literatura a ponto de cravar uma nova era do romance. Analisa-se que há uma tentativa de desprender-se de uma tradição romanesca, por conta do estilo de narrar e da própria forma estética da obra, mas que isso não passa de uma herança das demais obras já publicadas.

Sendo assim, antes das mudanças significativas no início do século XX, por conta das guerras e da própria ascensão da revolução industrial, havia um certo equilíbrio social do homem. Por isso os romancistas encontravam-se numa posição mais confortável para representar aquela sociedade. Como se houvesse um cardápio de variedades, recheados com infinitas possibilidades de coisas dizíveis, capazes de saciar as necessidades humanas. Quando o período colonial se rendeu às novas tecnologias e a disputa de poder entre nações transformou o mundo num cenário de horror, destruição e descrença, a égide mítica começou a ser questionada. As experiências já não eram dignas de ser compartilhadas, pois também já não havia mais quem as transferisse. Nessa oportunidade surgiram romancistas capazes de aproximar as narrativas fragmentadas de uma sociedade fragilizada. Porém, houve a necessidade de mudanças significativas para que o romance, assim como as demais artes, aproximasse-se dessa representatividade.

Diante disso, o romance acompanhou mudanças radicais na literatura, desconstruindo sua estabilidade quanto à forma e à estética. Prova disso é que o romance, conforme discute Walter Benjamin (1987) em *Crise do romance*, sofreu profunda instabilidade durante todo o período em que eclodiram as ideias modernas. Julio Cortázar (1974, p. 66) em *Valise de Cronópio* faz uma discussão interessante a respeito das transformações desse gênero, definindo sua trajetória ao afirmar que “O romance antigo nos ensina que o homem é; nos começos da era contemporânea indaga como ele é; romance de hoje perguntar-se-á seu porquê e seu para quê.”. Anatol Rosenfeld (1996), em *Reflexões sobre o romance moderno*, abre o leque sobre essa discussão mostrando que além do campo literário, as artes, de modo geral, também estavam sofrendo modificações acentuadas na maneira de representação do homem. “Nota-se no romance do nosso século uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo”. (ROSENFELD, 1996, p. 80). Logo, Theodor W. Adorno (2003, p. 56) corrobora com essa discussão e complementa “Assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo o cinema”.

Walter Benjamin (1987) discorre sobre o romance como um retrocesso do homem ao entrar no mundo moderno. Um período em que o homem havia perdido a capacidade de transmitir experiências, já não tinha mais nada grandioso a ser dito: “A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações e que não sabe dar conselhos a ninguém” (1987, p. 54). Nessa perspectiva, poder-se-ia ler o objeto desta pesquisa ao abordar-se a configuração do discurso da personagem avô. Tendo em vista que a força motriz do romance analisado se centra no silêncio do avô com seu diário secreto. Observa-se que Michel Laub procura revelar os reflexos dessa modernidade a partir das atitudes demonstradas na necessidade do ‘não dizer’, pois não havia nada de grandioso a ser dito, apenas experiências daquilo que sonhara que fosse. O que fica evidente na frase: “Meu avô nunca falou sobre Auschwitz” (2011, p. 80). “Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar”. (ADORNO, 2003, p. 56).

Por conta disso, os romancistas dessa época passaram a criar nar-

rativas sob a ótica de quem cria refletida na voz de quem narra; voltou-se para o interior das personagens e dos homens sem história. Tanto a forma quanto a cronologia dos acontecimentos pareciam preteridos, o tempo no romance não era declarado, ficou a critério do leitor identificar o tempo na narrativa. “*A cronologia, a continuidade temporal, foram abaladas, ‘os relógios foram destruídos’*. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começaram a desfazer a ordem cronológica, fundindo presente passado e futuro”. (ROSENFELD, 1996, p. 80). O que causou certa estranheza nos leitores desse novo estilo romanesco, os quais estavam habituados a visualizar uma estrutura tradicional logo na apresentação das personagens.

O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas conversões sociais. (ADORNO, 2003, p. 58).

Julio Cortázar (1974) confirma que essa nova maneira de escrever uma narrativa parece hoje significativa e mais compreendida, o que se transformou numa tendência entre vários autores. Segundo ele, o novo romance prosperou na literatura moderna por conta da mudança de hábito dos receptores, deixam-se levar por novas práxis de leitura. O autor ainda afirma que esse período despontou entre 1910 e 1930 e destaca outros escritores, além de: “Joyce, Proust, Gide – tão lúcido, tão “artista”, mas o pai de Lafcadio, de Nathanael, de Michel e Ménalque – D. H. Lawrence, cuja *Plumed Serpent* é magia ritual pura; Kafka; William Faulkner, o homem que busca a metafísica da guerra de 14 com olhos de alucinado [...]” (1974, p. 73). Cortázar complementa:

Thomas Mann, que põe sua dialética a serviço de uma dança macabra, *A Montanha Mágica*, indagação da morte a partir da própria morte; Fedin, com o caleidoscópio de *As Cidades e os Anos*, talvez a última consequência coerente da filiação dostoiévskiana na Rússia; Hermann Broch, já no limite da Segunda

Guerra, e Virgínia Woolf, flor perfeita desta árvore poética do romance, sua última Thule, a prova refinada de sua grandeza e também de sua fraqueza. (CORTAZAR, 1974, p. 73).

Anatol Rosenfeld destaca que a principal característica deste romance se refere ao distanciamento que existe na cronologia dos acontecimentos, visto que no romance moderno a marca temporal torna-se imperceptível, parece fazer parte do indivíduo, numa sobreposição de experiências temporais as quais flutuam no monólogo interno das personagens: “Sabemos que o homem não vive apenas ‘no’ tempo, mas que é tempo, tempo não-cronológico” (1980, p. 82). Ressaltando que:

Muitos dos romances mais famosos do nosso século procuram assinalar só temáticas e sim na própria estrutura, essa “discrepância entre o tempo no relógio e o tempo na mente” (Virgínia Woolf). Mesmo num romance como *Angústia*, de Graciliano Ramos, que não adota processos muito radicais, se nota intensamente essa preocupação: o passado e o futuro se inserem – através da repetição incessante que dá ao romance um movimento giratório no monólogo interior da personagem. (ROSENFELD, 1980, p. 82-83).

Com essa estratégia, pode-se afirmar que tais narrativas se transfiguram atemporais, tornando-as mais enriquecedoras ao se vincularem do tempo vigente, ou seja, do tempo da leitura. É por isso que essa narrativa fica mais próxima de quem lê, torna-se mais realista, adapta-se a qualquer tempo. Assim, “uma obra como a de Virgínia Woolf pode ter contribuído para a consciência de nosso tempo, está em lhe ter mostrado a ‘pouca realidade’ da realidade.” (CORTAZAR, 1980, p. 74).

A presença avassaladora que desprende da realidade, nos pensamentos das personagens, hiperboliza o que existe de mais sutil na narrativa. As grandes ações já não fazem muito sentido, o olhar para a janela em uma manhã ensolarada e pensar além dela tornaram-se mais importantes que os feitos heroicos registrados pela epopeia. Exemplo disso está no livro *Passeio ao farol* (1982), de Virgínia Woolf,

na cena em que Sra. Ramsay estava medindo a perna do filho James para confeccionar uma meia, quando dispersa na ação e passa a refletir sobre vários devaneios. A artista consegue descrever esse olhar por várias páginas, deixando de lado tudo que caracterizasse espaço, forma e o tempo que levou para terminar a ação. Essa narrativa vale-se do que parecia ignorado por muito tempo e passou a fazer mais sentido agora. Erich Auerbach (2004, p. 487), em *A Meia Marrom*, comenta essa cena dizendo que “essencial é que um acontecimento exterior insignificante libera ideias e cadeias de ideias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais”.

Walter Benjamin (1987, p. 56), descreve de forma poética sobre esse novo estilo de narrar, afirmando que, “é verdade que raramente se havia narrado nesse estilo, raramente a serenidade do leitor fora perturbada por ondas tão altas de acontecimentos e reflexões, raramente ele fora assim molhado, até os ossos, pela espuma da linguagem verdadeiramente falada”. Isso demonstra uma certa busca pela pureza no romance, por conta da interação da posição das personagens com relação à ação (ou falta dela), e pelo destaque dessas narrativas para que fossem representadas mais pela voz do narrador, o qual não tinha nenhuma pressa em oferecer espaço ao diálogo entre as personagens.

Sobretudo, ressalta-se que essas narrativas assumiram de vez sua autenticidade por contradizer as regras exigidas na composição de um romance. Nesse sentido o interlocutor fora obrigado a abrir mão de uma ordem que existia dentro da narrativa e passaram a compreender também que os limites impostos à narrativa já não faziam sentido. Sobre isso, Cortázar (1974, p. 74) assinalara que:

O que importa é mostrar mais uma vez que no romance não *há fundo e forma*; o fundo da forma, *é a forma*. Prova-o o fato de que a linguagem de raiz poética não se presta para a reflexão, para a descrição objetiva, cujas formas naturais estão na prosa discursiva (grifo do autor).

Mesmo que já se tenha observado que o romance moderno se utiliza de técnicas chamadas de “monólogo interior e fluxo de consciência”, Julio Cortázar (1974) apoia-se nos pensamentos do filósofo

e escritor Jean-Paul Sartre e caracteriza esse novo estilo romanesco como uma “ação secundária”, uma ação sem limites, na qual o prosador se atira nas chamas das palavras como as mariposas procuram a luz, a fim de derramar suas angústias no texto e, por isso, não podem ficar atrelados às premissas de uma ordem a ser seguida.

Observa-se, também, que se trata uma ação indireta dos acontecimentos. Essa ação secundária corrobora em tirar o homem moderno da sua realidade e escrever sobre o que esse homem pensa e não relatar seus acontecimentos. Sobre isso, prefere-se dizer que o romance moderno mantém esse homem dentro de sua realidade, porém, opta por não verbalizar sobre suas ações e oferece tais técnicas de escrita como um refúgio até que a ordem das coisas se restabeleça.

Analisa-se que a ausência de linearidade na descrição das ações desse romance é rejeitada apenas pelo saudosismo daqueles que preferem a estrutura romanesca que reinou até o fim do século XIX, ademais seria incoerente falar de ação secundária, escrever sobre o que flui na mente do artista estabelecer regras e limites nesse texto, já que abrir mão dessa estruturação no romance é compreender também que a arte nunca existiu para apoiar-se em normas e regras finitas. Acredita-se que ela está além do seu tempo, prevê aquilo que está por vir, por conta disso torna-se imprescindível a flexibilidade da visão de quem analisa as produções artísticas.

Neste sentido, é possível observar que a literatura, assim como as demais artes, vive em movimentos constantes. Passam por períodos de estabilidades e por períodos mais acelerados. “Sartre afirma com toda clareza: ‘A literatura é, por essência, a subjetividade de uma sociedade em revolução permanente’. Numa sociedade (que tivesse ultrapassado esse estado de coisas), a literatura superaria a antinomia da palavra e da ação”. (CORTÁZAR, 1974, p. 76).

Todavia, a presente pesquisa conclui que essas “revoluções” de que fala Sartre nunca ocorrem sem que carreguem uma tradição. Nesse sentido, ao falar-se sobre o romance contemporâneo, este apresenta questões do tempo atual, mas traz consigo uma herança que remonta a escritores como Joyce e Guimarães Rosa que inovaram na escrita romanesca de maneira tão avassaladora que os romancistas que vieram posteriormente aperfeiçoaram ou reconfiguraram as técnicas empregadas por eles. Os resultados dessa nova forma de escrever o romance foram tão brilhantes que esse estilo se propagou até a atualidade.

Leyla Perrone-Moisés (2016, p. 35), observa que alguns valores básicos do romance provêm desse período. A teórica destaca, por exemplo: emprego da linguagem livre, a criação de um mundo paralelo como meio de desvendar e criticar a realidade, expressões e pensamentos reconhecíveis por outros homens, formulação de perguntas relevantes, sem pretender por respostas. Nesse sentido, conclui que: “o romancista contemporâneo continua usando técnicas narrativas tradicionais, apenas sutilmente renovadas com respeito aos diálogos e às descrições” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 36).

Beatriz Resende (2008) aponta sobre o caráter de multiplicação da literatura brasileira contemporânea, com relação à concepção de que existe uma baixa vendagem e, conseqüentemente, a falta de novas produções. A autora vai na contramão desses pensamentos e acredita que “se publica muito, que novos escritores e editoras surgem todos os dias, e que se comenta e consome-se literatura” (RESENDE, 2008, p. 16). Na seqüência ela justifica sobre essa constatação ao afirmar que a forma sedutora com que os livros estão expostos nas gôndolas dos supermercados para atrair mais clientes, o acesso à internet e os prêmios literários instituídos e o grande valor disponibilizado aos autores premiados são fatores que corroboram para o surgimento de novas produções literárias na atualidade.

Diante de tais elementos, faz-se perceber que, diferentemente do que outros críticos apontaram num passado recente, a literatura não está se acabando, talvez nunca se tenha produzido com tamanha frequência. Essa efervescência nas produções literárias poderia ser sinônimo de má qualidade, no entanto, Beatriz Resende (2008, p. 17) afirma que o romance contemporâneo está “sobrevivendo às facilidades do computador, desprezando e a obriedade dos programas de criação de texto, a prosa que se apresenta vive um momento de grande qualidade”. Ainda complementa dizendo que:

Em praticamente todos os de autores que estão surgindo revela-se, ao lado da experimentação inovadora, a escrita cuidadosa, o conhecimento das muitas possibilidades de nossa sintaxe e uma erudição inesperada, mesmo nos autores muito jovens deste início de século. Imaginação, originalidade na escrita e um surpreendente repertório de referência da tradição literária (sobretudo modernista) mostram que, como já disse

uma vez, com as costas doendo, menos e correção imediata feita pelos programas de computador, nossos escritores parecem estar escrevendo tão rápido quanto bem. (RESENDE, 2008, p. 17).

Nesse sentido, talvez possa-se dialogar a respeito do enfrentamento da literatura contemporânea com relação a outros mecanismos de entretenimento, que fazem parte do cotidiano da sociedade na atualidade e colocam a frequência das leituras desses romances numa condição de preteridos, o que não se pode afirmar seria a inexistência de novas produções literárias com qualidade. Nesse sentido, pode-se dizer que em *Diário da queda* estão presentes todos os elementos inovadores citados por Beatriz Resende, além disso, não se pode negar de que se trata de uma literatura que causa um impacto do interlocutor pelos elementos memorialísticos presentes no texto e a forma oferecida a obra, algo que contribuiu e muito para que este livro ganhasse destaque na literatura nacional. Embora todos os elementos inovadores demonstrem uma individualidade na composição dessa obra, observa-se que nela há uma herança do que fora produzido anteriormente.

1.1 O diário dentro do diário

Em *Diário da Queda* (2011), observa-se uma semelhança do romance moderno pela fragmentação oferecida na estrutura do livro. Trata-se de uma narrativa que revela, também, sua principal fonte na construção do texto baseado nas memórias do narrador. A divisão dos capítulos, a ausência de diálogo e a falta de linearidade aproximam-se das mudanças na forma de narrar. Por conta dessa transformação, evidente na estrutura da obra, instiga a pensar como esse autor utilizou essa liberdade no contemporâneo, somado aos resquícios de uma herança do romance tradicional, para representar e reunir todas as memórias das três gerações num romance em forma de diário. O questionamento é: até que ponto esse romance aproxima-se de um diário e em que momento se distancia?

O plano estrutural do livro sugere características que oferece a forma na composição da configuração do discurso memorialístico uma vez que os fragmentos curtos, com histórias intercaladas, tiram a

sequência da narrativa e assemelham-se à maneira como as lembranças são reconstruídas pelo narrador. Neste contexto, pressupõe-se que o processo mnemônico das lembranças registradas na fase adulta tem por objetivo revelar o esforço da voz narrativa em rememorar-se de todos os acontecimentos no formato daquilo que seria um diário. O próprio texto ganha uma dimensão dessa reconstrução, uma remontagem segmentada dos acontecimentos do passado, os quais conduzem o leitor a compreender a sequência da obra quando a narrativa se encaminha ao fim.

A edição analisada revela muito sobre o que vem no miolo do texto. Ou seja, na apresentação do livro têm-se o título e o nome do autor no canto superior esquerdo em letras minúsculas, com o mesmo tamanho da fonte. Ambos se diferem por conta da cor laranja atribuída ao título, enquanto o nome do autor aparece em letra branca vazada no fundo acinzentado da capa. Analisa-se, portanto, que a cor laranja fora escolhida justamente para oferecer mais destaque para a obra e, por conseguinte, tirar o foco do nome de quem a criou. Da mesma forma, o autor está representado na sequência do título sem a presença de nenhum tipo de separação por pontuação, o que nos remete a pensar o título e nome do autor como um só, esta unidade apenas sinaliza que a obra tem muito sobre quem a escreveu.

A cor cinza que predomina toda a capa do livro exprime um caráter enfadonho, melancólico, sem movimento, algo que lembra muito os campos gelados dos refugiados da Segunda Guerra Mundial. Essa cor, além de apresentar esse olhar entristecido, simboliza também a memória, como se a luz das lembranças ainda estivesse baixa na sobra do esforço de trazê-la à luz mais clara daquilo que se pretende lembrar.

No entanto, o que chama mais atenção, num primeiro contato com o livro, é a imagem do que seria um diário de capa dura com um prego grande cravado ao meio, de baixo para cima. O diário com o prego ao meio pode ser interpretado de duas maneiras: a primeira corresponde à queda do João no dia do seu aniversário de treze anos, como se o prego configurasse os sofrimentos e os ferimentos ao ser derrubado pelos colegas. Outra leitura leva a pensar sobre o dissabor em escrever a respeito de todos os traumas vividos pelo avô, pai e principalmente de si na forma de um diário, como se o prego gravasse a memória que não se pode alterar, somente revivê-la. Ainda na mesma imagem, percebe-se uma abertura, uma lacuna entre duas

partes do diário, como se estivesse evidente que, ao tentar escrever o passado, torna-se compreensível que sempre ficaria um hiato daquilo que não se consegue lembrar, isto é, aquilo que ficou no esquecimento.

A orelha que auxilia o leitor na demarcação das páginas traz o resumo da obra em letras brancas vazadas ao cinza predominante. A apresentação da narrativa somente finaliza no início na segunda orelha com os dizeres “por que o mundo é desse jeito? E como um indivíduo se torna aquilo que é?”. Em seguida a foto de rosto autor em preto e branco, preenche o restante do espaço com uma breve biografia de sua vida de escritor.

Ao folhear a obra, verifica-se que as letras na fonte doze, impressas em folhas de papel reciclado, com espaçamentos entre linhas bem acentuados, facilita a leitura e não a deixa cansativa. Antes de começar a história, vê-se uma dedicatória de pai para filho, com os dizeres em itálico “*Para meu pai*”. A falta de pontuação na mensagem sinaliza que mais coisas pudessem ser ditas, mas que por ora seria o suficiente para saber o que viria no decorrer da narrativa.

No corpo do livro há uma diretriz na organização da obra, dividida em 10 seções – talvez por falta de uma melhor denominação, poderíamos chamar de capítulos, ou blocos – são eles: *Algumas coisas que sei sobre meu avô* (com 38 fragmentos numerados); *Algumas coisas que sei sobre meu pai* (com 31 fragmentos numerados); *Algumas coisas que sei sobre mim* (com 31 fragmentos numerados); Notas (1); (Com parágrafos não numerados); *Mais algumas coisas que sei sobre meu avô* (com 22 fragmentos numerados); *Mais algumas coisas que sei sobre meu pai* (com 28 fragmentos numerados); *Mais algumas coisas que sei sobre mim* (com 26 fragmentos numerados); Notas (2) (com parágrafos não numerados) e Notas (3) (também sem parágrafos numerados); *A queda* (com 35 fragmentos numerados), e, por fim, *O diário* (com 40 fragmentos numerados).

Observa-se que o fio condutor para tecer uma análise sobre a obra, neste momento, está imbricado na palavra “diário”, afinal, que diário é esse da obra de Michel Laub? Essa pergunta causa uma inquietação no pesquisador, justamente por ser esta a estética principal da obra, uma vez que fica muito evidente a pretensão do autor em escrever um romance em forma de diário.

Com o objetivo de perscrutar acerca disso, caminhamos primeiro em direção a querer compreender um pouco mais a respeito desse gênero para, assim, aproximá-lo do romance. Logo, deparamo-nos

como as considerações de Béatrice Didier (1996), a qual relaciona a prática de um escritor em utilizar o diário, não como uma escrita das suas intimidades, mas simplesmente como suporte para seus livros. Em outras palavras, a autora complementa que esse tipo de ação, por parte do escritor, trata-se de uma fase em que o artista utiliza para registrar anotações sobre suas ideias, desta forma, quando estiver em plena atividade de escrita, recorre à essas anotações para produzir sua obra. Nesse sentido, o diário gera outros textos, uma espécie de gênese para outras escrituras, uma estratégia propícia para a literatura, “[...] el diario es un texto que genera otros textos una génesis permanente” (DIDIER, 1996, p. 46).

Entretanto, essa prática entre os escritores, como afirma Béatrice Didier, não se pode afirmar em Laub, pois não encontramos elementos que pudessem afirmar que ele utilizava este tipo de estratégia na produção das suas obras. O que fica presente dentro do texto, e é isso que queremos destacar, é a pretensão do escritor na forma oferecida ao livro, ou seja, a estrutura de um diário.

Philippe Lejeune (2008), pesquisador que debruçou grande parte dos seus estudos em torno da autobiografia e escrita íntima, ajuda-nos a compreender como discorrer sobre esse gênero. Com base nessas pesquisas, para afirmar que um romance se assume como diário, é necessário haver algumas características primárias. A primeira relaciona-se à presença de datas, tais como dias, meses e anos, os registros costumam ser cronológicos, um ponto chave de marcação do tempo aos acontecimentos. E, também, a presença de um narrador em primeira pessoa, diferindo que este narrador é autobiográfico, visto que produz uma escrita de si para si mesmo, isto é, não tem intenção de revelar ao outro. Expressões do tipo “querido diário” ou nomeá-lo também fazem parte dessa composição, mas a principal particularidade ocorre quando o autor assume a autoria dos acontecimentos dentro da obra, utilizando seu nome em uma das personagens.

A autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) pressupõe que haja identidade de nome entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala. Esse é um critério muito simples, que define, além da autobiografia, todos os outros gêneros da literatura íntima (diário, autorretrato, autoensaio) (LEJEUNE, 2008, p. 24).

Seguindo essa linha de pensamento e aproximando-se da obra *Diário da queda*, pode-se afirmar que, mesmo que o narrador não tenha o seu nome revelado e que o autor não esteja presente como sendo uma das personagens da narrativa, não podemos afirmar que esta obra se trata de uma autobiografia. O que fica evidente é a magia da criação, pois o autor viu na estrutura do diário a estrutura do romance, porém, como esse diário deveria ser uma escrita do dia, não podemos afirmar que o livro é um diário.

As memórias registradas em diário é a escrita de um passado muito recente, como próprio nome diz sobre ele, deve-se, portanto, ser escrito quase que instantaneamente. Ninguém, a que se sabe, teria a intenção de escrever sobre si e revelar suas intimidades mais profundas ao outro. Mas, como percebemos, a necessidade de escrever serve como um suporte para armazenar as lembranças daquilo que ficaria no esquecimento e também como um ato de libertação dos seus traumas. Esses dois fatores estão presentes nos personagens pai, avô e no narrador, cada qual com as suas singularidades.

O livro *O Diário de Anne Frank* (2014), por exemplo, mostra bem como seria um diário, já que apresenta ao leitor os relatos de uma adolescente alemã, de origem judaica, que conta suas crônicas diárias. No entanto, o que o tornou um dos livros mais traduzidos no mundo é a relação que ela faz da família com o sofrimento passado durante a guerra, sob a perspectiva de uma criança. Anne não tinha a intenção de publicar essa narrativa, fora seu pai, o senhor Otto, quando retornou de Auschwitz, e ao encontrar os escritos da filha, que os entregou aos historiadores. Nesse livro, verificam-se todas as características de um diarista, a presença de datas, nome, e até mesmo um codinome para o diário, Anne chamando-o de “Kitty” revela que se trata do gênero diário. O *Diário de Anne Frank* é lembrado em *Diário da Queda* (2011) como uma obra que mostrou ao mundo o sofrimento dos oprimidos na Segunda Guerra Mundial. Como no trecho:

Querida Kitty

A Turquia entrou na guerra. Grande entusiasmo. Ansiosos aguardamos notícias.
Sua Anne.

Sexta-feira, 19 de março de 1943 (FRANK, s.p.).

Assim, ao voltarmos para o objeto de pesquisa, não encontramos a mesma formatação que o *Diário de Anne Frank*. Porque a obra não apresenta a cronologia dos acontecimentos através de datas indicando o tempo na narrativa, e mesmo que o narrador se apresente em primeira pessoa, seu nome não aparece sendo uma das personagens. Por outro lado, há elementos formais do diário dentro desse romance, como se o sujeito da enunciação quisesse dar voz às personagens para revelar suas intimidades pela escrita.

Diferente da menina Anne, ao pensar a composição dessa narrativa, o artista não queria escrever um diário, mas sim um romance. E, no ponto de vista da liberdade criativa da narrativa moderna, ele enxergou na estrutura do diário a inquietação própria da forma do romance contemporâneo. Como se a metáfora dos “diários” estivesse representada na estruturação da obra, primeiro, nos cadernos escritos pelo avô, antes dos mesmos serem traduzidos, eram vistos pelo pai apenas como uma possibilidade de conhecer o passado do patriarca. E, a partir dessa decepção, passou a escrever suas memórias quando fora diagnosticado pela doença de *Alzheimer*. O narrador verbaliza toda essa ligação entre as gerações como uma herança para o filho que iria nascer, uma mescla dentro do romance, trata-se de um texto dentro de outro texto.

Mesmo que não seja possível identificar as datações em *Diário da queda* (2011), revelando literalmente a cronologia dos acontecimentos, o fato da numeração nos fragmentos iniciando com o número (1.), seguido de ponto, indica uma ordem, sugerindo o primeiro dia do mês. Esses números aparecem sempre no canto superior esquerdo, ainda se tem um fato importante, somente dois dos onze capítulos chegam a (31.), como se fosse a metáfora do fim de cada mês. Todavia, como o romance moderno não segue uma fórmula, os outros capítulos não aderem a esse padrão, o último chega a contar (40.), e o menor deles não passa de (22.).

O nome do livro, a sequências das numerações e os registros das memórias são características que levariam a maioria daqueles que tiveram acesso à obra a pensar que se trata de um romance/diário, ou outro nome que se queira chamar. No entanto, fica evidente que estamos diante de um paradoxo com relação à obra. Como já sinalizamos, na realidade não é um diário, o autor organizou as memórias de um narrador em forma de diário, porém, essa construção ficou inacabada, justamente pelo fato de ser uma escrita muito distante do tempo vivido para o tempo narrado.

Se imaginarmos que esse narrador na fase adulta decide registrar as memórias da sua vida e de sua família no presente, logo, o tempo narrado está próximo do tempo da escrita, no entanto, distante da experiência vivida, o que torna essa memória incompleta e cheia de lacunas por conta deste distanciamento. Sendo assim, pode-se afirmar que não é uma narrativa do dia, não é um diário, é uma narrativa do que foi lembrado no dia, por isso paradoxal, o escritor cria um efeito estético na obra para que enxergássemos no romance um diário, mas que na realidade não é aquilo que se vê. O narrador não teria competência enunciativa para narrar esse dia, uma vez que a tarefa caberia somente para quem viveu e narrou aquele dia.

Percebe-se que essa ordenação da sequência numérica dos blocos oferece a noção de linearidade, uma ideia de continuidade, como se fosse um caminho a ser percorrido. No entanto, nota-se que somente a estética do livro mostra essa organização, uma vez que o conteúdo das lembranças dentro de cada bloco quebra essa linearidade. Isso porque cada número representa uma parte da história de uma memória muito específica, a qual se altera quase que instantaneamente no bloco seguinte, ou dentro dele mesmo por outra lembrança. Esse movimento entre o que é lembrado e o que é registrado, representa um certo mistério sobre aquilo que se revelaria logo adiante, como se o narrador ainda estivesse com receio para contar tudo que sabe.

Essa interrupção das lembranças narradas deixa muito condensada a história dentro de cada parte numerada, como se ali existisse muito mais coisa a ser dita. Por isso, as histórias ficam sobrepostas umas às outras, as quais logo se subvertem desordenando a sequência da narrativa, mas não a estética. Isso explica porque a presença das Notas (01), Notas (02) e Notas (3) fazem um resumo das páginas anteriores, organizando o desfecho. Aliás, a palavra “notas” remete à ideia de explicações, esclarecimentos da desordem dos fragmentos, como se as informações, ali contidas, não fossem suficientes para compreensão da narrativa.

Explorando um pouco mais a respeito da ideia de sobreposição das histórias em forma de blocos, sugere-se que toda a narrativa desse livro fosse a construção de uma grande muralha. Como se as partes numeradas fossem pequenos blocos de pedras que são colocados umas sobre às outras, formando a história. Essa estrutura de parede é como a memória, mesmo que esteja uma sobre a outra, não quer dizer que uma memória é mais ou menos importante, não há a va-

loração de cada parte, elas estão inter-relacionadas e se completam entre si oferecendo forma ao texto. Essa inter-relação entre os blocos estão relacionadas e ao mesmo tempo opostos, pois se trata de uma interposição, porque os objetos encontram-se entrelaçados, mas diferentes uns dos outros.

E, ao mesmo tempo em que esses blocos subvertem a sequência, quebrando a linearidade da história, o conteúdo deste mesmo bloco é retomado logo à frente para que se tenham condições de compreender o texto. Quando se inicia o livro, não fica claro o mote narrativo na apresentação das personagens, a voz narrativa apenas começa narrando sobre o avô, entretanto, naquele momento apenas sinalizaria que algo o incomodava muito e que, *a priori*, não queria dialogar sobre. Nesse caso, o narrador prepara o interlocutor sobre a queda de João como sendo seu principal trauma, causando uma expectativa no que viria adiante.

Quando acontece essa retomada da história fica visível como as memórias estão sobrepostas, inter-relacionadas e interpostas. A ideia de sobreposição lembra como essas histórias condensadas estão colocadas umas sobre às outras em forma de blocos, e se inter-relacionam umas às outras para dar sentido à narrativa, e por fim, interpostas por conta das mudanças, muitas vezes, de forma abrupta a sequência da narrativa.

Esse jogo de construção e revelação do passado vai se desenhando no decorrer da narrativa, com “algumas coisas que sei sobre meu avô” e “algumas coisas que sei sobre o meu pai” demonstrando uma imprecisão nessas memórias. Isso corrobora a ideia de que não se trata de uma autobiografia, já que ele não narra somente sobre sua história, mas a de toda sua família, pois o neto (narrador) só poderia falar sobre o avô a partir daquilo que a sensação da lembrança causou nele no momento da leitura do diário deixado pelo prógono. Assim, quando ele narra sobre o pai, narra-se a partir da perspectiva de si, isto é, daquilo que ele lembra, não é na ótica do pai e nem a do avô, mas sim a sua ótica. A partir do momento que o narrador começa a falar sobre si, as certezas sobre as memórias ganham um pouco mais de força, já que se trata daquilo que ele sabe sobre si na sua própria perspectiva. Estamos falando de autoridade para narrar, ninguém – além de um narrador onisciente – pode apropriar-se da narrativa do outro, pois se trata de algo muito íntimo, diríamos confidencial. Sendo assim, por mais que se saiba sobre a narrativa do outro, sempre será a partir da ótica de quem narra.

Isso demonstra também por que a estrutura do romance está fragmentada, como se fosse um objeto quebrado e caberia a alguém a missão de juntar e colar todas as partes deste objeto para formar o todo. O que é possível trazer da memória é sempre uma parte quebrada, não é possível trazer a memória completa, é impossível formar o quadro de todas as lembranças completando essa totalidade. O movimento de caminhar pelas memórias do avô e depois explorar acerca das memórias do pai é justamente uma forma de refazer, de remontar o que está separado. Não é somente sobre o que eu sou, o efeito de fragmentação vem do efeito de sobreposição de um bloco que vai gerando uma continuidade ao outro, nesse caso, refere-se a uma continuidade com rupturas, como se faltassem algumas partes para completar este objeto. E para preencher essas lacunas, o imaginário acontece como se a real expressão fossem algumas coisas que “acredito” que sei sobre meu avô e algumas coisas que “acredito” que sei sobre meu pai. Não é o avô e nem o pai que lembra, é o que o narrador imagina que seja sobre eles.

Esse conceito de fragmentação lembra muito as teorias de Georg Lukács, no livro *A teoria do romance* (2000). O autor dialoga de forma contundente acerca do romance enquanto representação do homem na sua modernidade. O filósofo e crítico literário entendeu que o romance fora constituído a partir de uma cisão que ocorre entre o homem e as forças transcendentais, por conta disso este homem perdeu sua totalidade, tornando-se um ser fragmentado na era moderna. Nesse caso, o que houve fora uma nova forma de olhar para o romance e perceber que era inevitável esse rompimento, principalmente devido às transformações que ocorriam no mundo naquela época, pois as divindades já não eram mais um norte a ser seguido.

O princípio criador de gêneros que se tem em vista aqui não exige, porém, nenhuma mudança de mentalidade; antes, força a mesma mentalidade a orientar-se por um novo objetivo, essencialmente diverso do antigo. Significa que também o antigo paralelismo entre a estrutura transcendental no sujeito configurador e no mundo exteriorizado das formas consumadas está rompido. (LUKÁCS, 2000, p. 37).

Para Lukács, o romance é a forma necessária da modernidade. Esta modernidade se caracteriza pela consciência da cisão, que se constata por ser inevitável pela necessidade da busca do sentido e, já que a humanidade havia perdido seu encantamento pela vida mística, facultando-lhe a presença do sagrado, restando-lhe a sensação permanente de desabrigo da alma. Sendo assim, o romance seria uma construção “problemática” que simboliza uma modernidade que perdeu o sentido da vida.

Em *Diário da queda*, podemos destacar que o efeito de fragmentação acontece tanto na estrutura do texto como na configuração das personagens. A forma que se constitui o romance demonstra essa tentativa de reconstrução das partes estilhaçadas no passado, portanto, o autor vê na estrutura do romance a representação desse esfacelamento e o constrói a partir de uma memória condensada que vai se formando por pequenos blocos intercalados ao longo da narrativa. Logo, as personagens são o reflexo dessa estrutura fragmentada. Se aproximarmos as teorias de Georg Lukács, a personagem avô, por exemplo, veremos que ele carrega características fortes da presença dessa cisão. Primeiro por ser um imigrante sobrevivente dos campos de concentração da Segunda Guerra Mundial, o que corrobora a pensar que neste período havia uma efervescência do desabrigo da alma pela humanidade. Outro fator está na cisão que ocorre ao deixar sua história e sua identidade para viver em outro país, isso transcende ao rompimento da alma e junto a ela o sentido à vida, isso é comprovado pela culminância do seu suicídio.

Ainda a respeito do diário em forma de romance, vemos a necessidade de uma análise que caminhe na esteira da hibridização das teorias de Mikhail Bakhtin, no livro *Questões de literatura e de estética* (2002). De acordo com a proposta do autor, esse fenômeno manifesta-se de forma intencional, a fim de constituir a finalidade estética do romance. Nesse contexto, mescla-se parte do ponto de vista entre autor e personagem, pois se trata de duas vontades linguísticas individuais, uma está representada sobre a outra, ao passo que cria uma tensão na narrativa, “[...] são duas consciências, duas vontades, duas vozes e, portanto, dois acentos que participam do híbrido literário intencional e consciente.” (p. 157). O híbrido intencional de Bakhtin coloca em confronto dialógico os diferentes pontos de vista, vozes, linguagens ou mesmo línguas, numa estrutura conflituosa, gerando um campo de tensão entre as linguagens envolvidas.

Num híbrido romanesco intencional trata-se não apenas (e não tanto) da mistura de formas e de indícios de duas linguagens e dois estilos, mas principalmente do choque no interior dessas formas, dos pontos de vista sobre o mundo. É por isso que um híbrido literário intencional é um híbrido semântico, porém não abstratamente semântico, lógico (como na retórica) mas de sentido social concreto. (BAKHTIN, 2002, p. 158).

O híbrido romanesco se caracteriza pela fusão num só enunciado de dois enunciados socialmente distintos. A construção sintática dos híbridos intencionais é rompida por duas vontades linguísticas individualizadas. (BAKHTIN, 2002, p. 158).

Neste sentido, a linguagem do autor está representada em *Diário da queda* pela metáfora do diário, no romance enquanto criador, o qual manifestou seu ponto de vista na forma. O léxico linguístico (a fala) completa-se na voz do narrador de modo cambiante permeando nas experiências das demais personagens. Percebe-se que a vontade do autor ao criar um romance, em forma de diário, demonstra uma finalidade estética, inovadora, criativa, que representa a liberdade oferecida pelo romance contemporâneo. Ao passo que essa estética se completa com o narrador na linguagem, propriamente dita, constitui assim a necessidade de contar. Portanto, o ponto de vista de um está representado na forma, e o do outro na linguagem.

Em linhas gerais, a hibridização, de Mikhail Bakhtin, trata de uma linguagem da sociedade contemporânea, proferida através da pessoa que fala no romance, neste caso, o narrador. Uma técnica usada para dar aclaramento ao texto, para a linguagem ganhar originalidade quanto estética da obra. Dialogando com a proposta em questão, Michel Laub (2011), consegue trazer a linguagem do diário para o romance, a linguagem da personagem ressoa no formato do diário.

Nesse contexto, compreende-se que *Diário da queda* oferece ao leitor a oportunidade de fazer sua própria interpretação acerca das intenções sobre a obra. Mesmo deixando claro que em nossa interpretação configura-se um romance, vale lembrar que essa leitura não pode ser absorvida como única e absoluta. Isso porque os elementos presentes nesse romance levam a crer que se trata de um romance com as características de um diário, o que convida o interlocutor a pensar que está lendo um diário. Sendo assim, é inevitável a existência

da forma de um gênero dentro de outro gênero, ou melhor, pode-se afirmar que estamos diante de partes da forma de um diário dentro de um romance. Em outras palavras, essa obra transcende a sua forma oferecendo espaço para outro texto dentro dela.

Quanto a essa questão, as contribuições de Gérard Genette (2010), a respeito de Transtextualidade, são de grande valia. Segundo o autor, cinco são os tipos de relações transtextuais: a *Intertextualidade*, a mais frequente delas, pois se trata da presença efetiva de um texto em um outro. *Paratextualidade*, que são os subtítulos, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações. *Metatextualidade*, que seria a semelhança crítica entre textos, a relação de comentário que une um texto a outro texto, sem que seja preciso citá-lo. *Arquitextualidade*, a qual estabelece uma relação do texto ao qual pertence, incluindo os tipos de discurso, os gêneros literários, entre outros. Por fim, a *Hipertextualidade*, que seria toda relação que une dois textos, como se o texto B – hipertexto ligado ao A – hipertexto, como texto derivado de outro texto preexistente.

Sobre essas relações transcendentais entre textos, verifica-se que aquela que mais se aproxima de *Diário da queda* seria a *Arquitextualidade*, pois a obra se recusa a mostrar o que parece ser evidente, ou seja, um paradoxo. A taxinomia que define o romance subverte-se pelo nome na capa do livro e a forma da escrita do texto, isso porque toda a estrutura assemelha-se ao diário. Nas palavras do autor:

Essa relação pode ser silenciosa, por recusa de sublinhar uma evidência, ou, ao contrário, para recusar ou escamotear qualquer taxinomia. Em todos os casos, o próprio texto não é obrigado a conhecer, e por consequência declarar, sua qualidade genérica: o romance não se designa explicitamente como romance, nem o poema como poema. Menos ainda talvez (pois o gênero não passa de um aspecto do arquitexto) o verso como verso, a prosa como prosa, a narrativa como narrativa, etc. (GENETTE, 2010, p. 17).

Ainda nos pensamentos de Gérard Genette, acredita-se que a *Arquitextualidade* deve ser identificada pela percepção do leitor, este interlocutor é quem tem o consentimento em dizer de qual categoria esses textos são cambiantes entre um e outro. Afinal, já que estamos diante de uma dualidade entre gêneros, nada seria mais coerente afirmar que a determinação que generaliza a obra de Laub fosse deixada às margens de outras interpretações, as quais podem muito bem discordar da ótica desta pesquisa, já que acreditamos que se trata exclusivamente de um romance, mas que ganha uma estrutura estética do diário. “Em suma, a determinação do status genérico de um texto não é sua função, mas sim, do leitor, do crítico, do público, que podem muito bem recusar o status reivindicado por meio do paratexto” (GENETTE, 2010, p. 17).

Em *Diário Mínimo* de Umberto Eco (1985), por exemplo, não há essa pretensão de escrever um romance em forma de diário, o nome que vem na capa do livro seria apenas o título de uma seção da revista onde Eco publicava seus textos. O autor explica que o caráter diarista pelo qual ele escrevia fora pouco a pouco se aproximando do exercício da ficção literária sobre paródias das polêmicas vividas pela sociedade italiana na época. Contar o mundo às avessas, como se fosse o famoso escritor Manzoni lido nas técnicas de Joyce, ou Nabokov contando a história de um jovem que estava apaixonado por mulheres septuagenárias, também faziam parte de sua criação.

Sobre o termo paródia, Gérard Genette (2010, p. 20) contribui dizendo que:

A paródia estrita e o travestimento procedem por transformação de texto, o pastiche satírico (como todo pastiche), por imitação de estilo. Como, no sistema terminológico corrente, o termo paródia se encontra, implicitamente e, portanto, confusamente, investido de duas significações estruturalmente discordantes, conviria talvez tentar reformular esse sistema.

Nesse sentido, verifica-se que a paródia satírica seria aquela que mais se aproxima do estilo de Umberto Eco. Mesmo não tendo a pretensão de realizar uma análise mais profunda acerca deste romance, ele serve para contrastar com *Diário da queda*, já que em *Diário Mínimo* não existe o paradoxo entre a estrutura do diário e o romance. Nesse

romance, o autor deixa claro que seu propósito seria satirizar, transformar acontecimentos verídicos em textos curtos para divertir o seu público. Mas que, sobretudo, a paródia para ele seria ajudar as pessoas a olhar para as coisas mais sérias com a devida suspeita. “Fato que muito me conforta, porque uma das primeiras e mais nobres funções das coisas pouco sérias é lançarem uma sombra de desconfiança sobre as coisas demasiado séria – e é essa a função mais séria da paródia” (ECO, 1985, p. 8).

Por fim, acredita-se que Michel Laub consegue juntar todos os elementos de uma narrativa moderna ao contemporâneo. Tanto o narrador, em primeira pessoa, quanto a estética da obra, demonstram que se trata de uma narrativa inovadora. *Diário da queda* consegue abarcar a memória de três gerações marcadas por traumas pessoais e históricos, algo que vai ao encontro do que seria o homem fragmentado no contemporâneo, pois tanto a pessoa que fala no romance quanto a estrutura da obra contribuem para que tenhamos esta interpretação. Sendo assim, os diários que existem dentro desse romance seriam o liame entre a intensão do autor, no que se refere à inovação do gênero romanesco, às memórias das personagens.

Referências

ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Nota de Literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. Duas Cidades; Ed. 34. São Paulo. 2003.

AUERBACH, Erich. A Meia Marrom. In: **Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Bernardini, José P. Júnior, Augusto G. Júnior, Helena S. Nazário, Homero F. de Andrade. 5.ed. São Paulo: Annablume/Hucitec, 2002.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: **Magia e Técnica, Arte e Política - ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, volume I, 3ªedição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Jr e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

DIDIER, Beatrice. **El diario ¿forma abierta?**, Revista de Occidente, 182-183, pp. 39-47. 1996.

ECO, Umberto. **Diário mínimo**. Tradução de Miguel Serras Pereira; revisão de Danilo Q. Morales. São Paulo: DÍFEL, 1985.

FRANK, Anne. **O diário de Anne Frank**. 45ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

GENETTE, Gérard. **Palimpsesto, a literatura de segunda mão**. Edições Viva Voz. Belo Horizonte, 2010.

LAUB, Michel. **Diário da queda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Trad. De Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte. Ed. UFMG. 2008.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras. 2016.

RESENDE, Beatriz. A literatura brasileira na era da multiplicidade. In: **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008. p. 15-40

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

A IDENTIDADE NA CONTEMPORANEIDADE: UMA PERSPECTIVA SOBRE A TRANSITORIEDADE SEXUAL DA PERSONAGEM JOÃO IMACULADO E A REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE EM *ACE- NOS E AFAGOS*, DE JOÃO GILBERTO NOLL

Fábio Júnio Vieira da Silva

Transitando pelo enredo

A obra *Acenos e Afagos*, do escritor brasileiro João Gilberto Noll, traz em seu bojo um enredo narrado em primeira pessoa, no qual a personagem-protagonista é o narrador. O desenrolar da narrativa é apresentado em forma de texto corrido sem paragrafação, em que o narrador, a princípio, apresenta uma imagem de uma dupla de pré-adolescentes lutando num corredor de um consultório odontológico. A luta desemboca num ato de preliminares sexuais, que só muito tempo mais tarde se concretizaria. Na juventude, os dois com suas profissões – um engenheiro e outro massagista (a nossa personagem) – vivem uma aventura num submarino alemão, aventuras as quais o protagonista parece dispor de vagas memórias. Já quando adulto e casado, dono de uma fazendola quase improdutiva, pai de família, o protagonista é flagrado pela esposa tendo relação sexual com um empregado. É a partir daí que os relacionamentos sexuais com sua esposa ficam escassos. Ainda nesse ínterim, nos conta sobre sua relação e paixão por uma cabra e de quando leva seu filho ao clube e, no vestiário, fica a observar a nudez não dos outros rapazes, eles sequer são citados, mas a do seu próprio filho.

Conta-nos também de quando leva seu filho ainda pequeno ao cinema e que o deixa na porta do banheiro masculino e lá dentro tem um ato sexual com um desconhecido. Certo dia, sua esposa está assistindo televisão ao lado da cama e ele se empolga e tenta ter um relacionamento sexual com ela, mas não consegue. Frustrado, ele sai à procura de homens para se satisfazer, e entra em coito em um lugar escuro da academia com Bernardo, um massagista, terminado o ato sexual e ainda insatisfeito procura um garoto de programa que o faz beber algo e no fim agride-o deixando-o meio morto. Levado ao hospital chega a falecer. Desperta em uma capela com seu amigo,

engenheiro, que o convence de que o ressuscitou. Apressadamente embarcam para as redondezas de Cuiabá, num lugar descampado e de aparência rural. Nesse lugar, ele começa a vestir-se como mulher e a fazer os afazeres domésticos, mas na hora de enlace conjugal, o coito, propriamente dito, ele é o ativo, uma mulher que *come* o marido. O trabalho do marido, engenheiro, é desconhecido, mas exige que ele fique fora por muito tempo, nessas idas e voltas do marido ocorrem atos de infidelidade conjugal, mas nada que interfira no relacionamento, que é esporádico. Nesse tempo, ele começa a sofrer metamorfose, uma transformação psicofísica, tornando-se um ser híbrido em desenvolvimento um homem/mulher.

A história continua e vemos, certo dia, o engenheiro chegar apressado pedindo para os comparsas organizarem tudo para partirem para o meio da Floresta Amazônica. E lá, numa situação complicada, morando numa casa simples, estavam o engenheiro, um segurança e nosso personagem. Num dado momento da relação, o engenheiro começa a fazer sexo com o narrador-protagonista, dessa vez ele é o ativo e, nesse ato, o engenheiro acaba morrendo, e, posteriormente, ficamos sabendo que fora envenenado. O narrador nos diz que o segurança envenenara seu marido, mas seu discurso não é confiável porque quando isso ocorre ele se alia ao segurança e tem relação sexual ainda com o corpo do engenheiro ali, e mais tarde sobre a cova improvisada do engenheiro. Depois saem desse lugar, a personagem-protagonista e o segurança, e encontram um povoado, nesse povoado ocorre uma desavença entre ambos e há uma tentativa de afastamento, uma separação do casal que termina em tiros. Nossa personagem é atingida pelo segurança e morre sendo enterrado ali mesmo.

Servindo-nos do sintetizado enleio narrativo, o qual apresenta a vida de uma personagem controversa, que parece, devido a seu intenso agir, procurar sua autorrealização por meio de performances sexuais e de funções que variam entre o socialmente convencional e o não convencional, buscaremos, a partir da análise da obra, verificar como é representada a identidade da personagem. Suspeitamos que esse romance de Noll, devido à instabilidade da personagem-protagonista, inclina-se a representar processos de conformação de identidade que fazem alusão ao que poderia registrar-se em termos de identidade humana na sociedade em que vivemos, a qual optamos por chamar, aqui, de contemporânea.

Assim, tentando, por exemplo, responder às questões ligadas à contemporaneidade, à construção identitária e à relação da personagem com o espaço e o tempo, fatores essenciais para a construção identitária e para a compreensão dos espectros humanos produzidos na contemporaneidade, o presente texto articula-se a partir de uma análise da personagem protagonista da obra *Acenos e Afagos* e tem o intuito de comprovar que a identidade da personagem não chega nunca a se constituir de forma sólida, devido aos constantes deslocamentos do protagonista e às mutações que registra. Procuramos, com certo zelo, ainda demonstrar que a intensa transitoriedade da protagonista causa nela mudanças variadas como a de gênero, bem como vivências vastas, mas não o preenche, nem lhe agrega satisfação. Ou seja, nos propomos demonstrar que as relações efêmeras estabelecidas pela personagem lhe causam mais vazio que preenchimento, que realização durável.

Em suma, tentaremos enfatizar, com esse trabalho, que a constante busca por um propósito e o vazio vivido pela personagem da obra de Noll parecem estabelecer liames entre o que ela vive e o que experimentaria o ser humano contemporâneo, aquele que procura freneticamente por sua autorrealização, lançando-se em atuações que podem torná-lo tão vazio quanto a personagem nolliana.

Espaço, tempo e identidade: maculando o imaculado

O romance *Acenos e Afagos*, de João Gilberto Noll, publicado pela Editora Record, em 2008, é uma obra que não trata apenas de uma questão homoerótica, assim como não se dedica unicamente à profanação do sagrado, mas, também, é um trabalho que traz em seu bojo a arte de representar diversas nuances da vida e, por isso, comove, sensibiliza. A arte tem esse viés, ou seja, um poder de sondar a realidade e dar vasão ao inconcebível. Com isso, ocupa, há tempos, um lugar importante no pódio da alma humana. Nesse aspecto, a prosa nolliana lança seu leitor a uma ilha de prazeres e de incômodos. Independente de ser seu melhor ou o melhor romance do autor, *Acenos e Afagos* é uma peça diferenciada a começar pelo título inusitado, com palavras que aludem a duas ações, *acenos* e *afagos*, que podem ocorrer no cotidiano de forma rápida, quase imperceptível. A conjunção aditiva “e” sugere que o afago, a carícia, nesse livro, tem durabilidade mínima, ou seja, o tempo de um aceno, ou melhor, que o afago está

diretamente condicionado ao aceno, ação breve, caracterizada por pouca carga afetiva.

Acenamos para as pessoas que passam, para as que nos acenam de volta e para aquelas pessoas que acenam para outros pensando estar acenando para nós. Com o afago acontece algo diferente: afa-gamos quando estamos empolgados, prenhes de afeto. Todavia, afa-gar demanda um pouco de intimidade, ou a procura dela. Assim, o condicionamento do afeto ao aceno, estabelecido pelo título, indica que, nessa obra, a dimensão do afeto é diferenciada, é estreitada, su-primida.

Estruturalmente, o romance não está subdividido em parágrafos, não há intervalos na narrativa, a escrita predomina em períodos sim-ples e o narrador em primeira pessoa é o cerne do romance. Narrar em primeira pessoa é uma forte tendência de nosso tempo, que não se reduz a uma mera tendência mercadológica, de acordo com Sibilia (2004):

O sucesso editorial das biografias e das au-tobiografias, por exemplo, dá conta de um processo que excede as margens de um mero fenômeno de mercado. Existe, hoje, uma voracidade com relação a tudo que remeta a “vidas reais”. Como parte significativa desse movimento, cabe destacar a proliferação de documentários em primeira pessoa, o suces-so internacional dos *reality-shows* e o surpre-endente auge dos *blogs*, uma novíssima espé-cie de “diário íntimo” publicado na Internet pelos usuários do mundo inteiro. (SIBILIA, 2004 p. 12).

O romance de Noll, ao ter como protagonista uma personagem com o nome João Imaculado, remetendo, assim, ao autor da obra João Gilberto Noll, apesar de não se apresentar como autobiográfi-co, como documentário íntimo da vida do autor, emparenta-se a essa tendência contemporânea de narrar para falar de si. Nesse sentido, parece que a obra de Noll faz alusão ao que se tornou corriqueiro em nossos tempos, o falar em primeira pessoa e expor as próprias vivências. É o que se observa em *Acenos e afagos*, pois, mediante a um processo de narração em primeira pessoa, a personagem expõe seus momentos íntimos e suas mutações. Como se trata de uma narrativa

em primeira pessoa, o narrador pode até dar tons de veracidade, mas esse “real” também pode ser questionado.

Essa composição em 206 páginas que arrebatou pelo seu lirismo atrelado à narrativa é apoiada por um arcabouço de ações que parecem brotar de um ser confuso, mutante e incompleto. Na obra, apresentam-se aqueles seres anônimos célebres, que em todos os momentos procuram saciar suas sedes de ser, projetando-se através de meios nada convencionais para terem seus minutos de satisfação, ou se arriscando em manobras que saciam suas ânsias de autorrealização que são geralmente efêmeras e que geram pouquíssima memória e um vazio que nunca se pode preencher. O homoerotismo presente no romance não passa despercebido. Ele é a base que sustenta toda a narrativa. No que tange à temática central, no entanto, reafirmamos que nosso foco não é o trabalho com o texto em seu teor homoerótico, mas uma análise da personagem que se apresenta por meio de seu discurso e que expressa diferentes facetas através de processos de identificações variados, bem como sua religiosidade, masculinidade, e seus aspectos físicos e/ou psicológicos.

Embrenhar pelos caminhos de uma narrativa em primeira pessoa é um desafio. Isso se torna mais complexo ao nos depararmos com um narrador que se apresenta de forma parca; o máximo que ele diz na obra é: “Eu tinha o sobrenome alemão, mas a gangue do navio não queria saber de minha raiz germânica” (NOLL, 2008, p. 27) e só posteriormente, depois de falar de muitos aspectos vivenciados, afirma: “Eu, João Imaculado, em meio à turba de facínoras, poderia sim delatar para me permitirem fugir da companhia do crime” (NOLL, 2008, p. 154). Os fragmentos sugerem haver uma coincidência, outra vez entre protagonista e autor, pois Noll é um sobrenome alemão. Há, também, a afirmação de uma dimensão sagrada do protagonista cunhada pelo sobrenome Imaculado, que parece substituir o sobrenome alemão. Ou seja, um nome que é comum na cultura judaico-cristã, João, vem acompanhado de mais um identificador de pureza, candidez e sacralidade: imaculado. Porém, no decorrer da narrativa, percebe-se que não há ligação nenhuma do nome com as ações praticadas por esse narrador-personagem. No desenrolar dos atos, ele vai se apresentando como alguém bastante impuro, metamorfoseia-se, deixando transparecer a fragilidade e maleabilidade de sua identidade, da formação de seus ideais. Ora ele manifesta ideais eticamente apreciáveis como a solidariedade. Em outros momentos a zoofilia e

o sexo coletivo, práticas questionadas pela religião, compõem cenas de sua vida. O protagonista brota na narrativa como um ser multifacetado, contraditório, barroco, como uma individualidade mutante e sintonizada aos tempos líquidos em que vivemos, tal como indicam Bauman e Jofré.

Citando (GIDDENS, 1997, p. 72), Jofré destaca o seguinte:

La identidad “es el yo entendido reflexivamente por la persona en función de su biografía... supone continuidad en el tiempo y el espacio: pero la identidad del yo, es esa continuidad interpretada reflejamente por el agente” Sin embargo, no se trata de un acto reflejo sino de la construcción de un concepto de persona, cuyo contenido varía según la cultura. (JOFRÉ, 2012, p. 46).

A autora completa com as seguintes palavras “La identidad es individual, pero también colectiva”. Se partimos do pressuposto de Giddens, de que a identidade “supone continuidad en el tiempo y el espacio”, poderemos afirmar que nosso protagonista não consegue ter sua identidade conformada. Sua mutabilidade contínua indica que sua identidade está sempre em um processo de constituição e desconformação.

Essa fragilidade identitária da personagem já se apresenta no começo da narrativa. Ela começa com o verbo *lutar* no pretérito conjugado na primeira pessoa do plural, direcionando o leitor a um passado, mas não se trata de um passado totalmente claro, bem localizado temporal e espacialmente:

Lutávamos no chão frio do corredor. Do consultório do dentista vinha o barulho incisivo da broca. E nós dois a lutar deitados, às vezes rolando pela escada da portaria abaixo. Crianças, trabalhávamos no avesso, para que as verdadeiras intenções não fossem nem sugeridas. Súbito, os dois corpos pararam e ficaram ali, aguardando. Aguardando o quê? Nem nós dois sabíamos com alguma limpidez. A impossibilidade de uma intenção aberta essa luta produzia essa luta ardendo em vácuo. (NOLL, 2008, p. 7).

O fragmento que abre a narrativa e que cumpre a função de ir apresentado o protagonista relata uma ação entre ele e outra personagem desenvolvida em um lugar indefinido, um consultório de dentista, um não-lugar, pois não se trata de um espaço familiar ao protagonista. O protagonista e a outra personagem são estranhas, pois quando ele tem que falar da ação deles usa o termo corpos. É como se ele próprio fosse desconhecido para a outra personagem, um mero corpo. Também não sabe o que faziam, o que aguardavam (Aguardando o quê? Nem nós dois sabíamos com alguma limpidez.). O trecho revela, assim, a natureza desse protagonista: alguém que está sempre em deslocamento, relacionando-se de forma rápida com desconhecidos, alheio a si mesmo, incapaz, portanto, de constituir-se de forma clara e sólida, inepto a se conformar como identidade límpida e perene, em desenvolver vínculos de pertencimento.

As descobertas de um outro corpo na pré-adolescência, experienciando o tocar, a pele, o “vácuo”, vão dando o tom à inclinação do protagonista pelo desfrutar do instante de satisfação proporcionado pelo corpo, pela matéria:

Para fugirmos do dilema, lutávamos, lutávamos sempre mais, rolávamos. Fomos de costa um para o outro. Essa posição, talvez, servisse para nos camuflar um pouco diante de algum brusco olho com bom trânsito no prédio. [...] Nunca mais sentiríamos tanto têsão por outra matéria tão improvável quanto a nossa. Mesmo sem ainda condições de ejaacular, razão do organismo ainda verde, dessa tarde restou um deleite naufragado, deleite que nunca mais consegui atičar. (NOLL, 2018, p. 8).

De qual dilema fogem? Do dilema de não saber por que estão aí, e porque agem de tal forma, conforme exposto no fragmento anterior. Como fogem? Fogem explorando o corpo, o têsão dele derivado. Indicam os fragmentos que o protagonista padece de um vazio, um vazio estampado no fato de não ter foco, de não articular e pensar suas ações a partir de valores ou verdades. Tenta tampar esse vazio apostando nos instantâneos prazeres trazidos pela matéria, que, sendo breves, não o preenchem, produzem deleite fracassado.

A prova de que o protagonista se guia pelos impulsos do corpo

encontra-se, por exemplo, em um trecho da obra em que ele conta ter ganhado um livro de presente do pai quando se encontrava na puberdade. O livro era de autoria de João Mahoma, que publicou obras com títulos singulares, como *O mundo e eu*; *A vida sexual de solteiros e casados* e *Céu e carne no casamento*. Ao recordar do presente, o protagonista diz: “Nunca punhetei tanto quanto na leitura desse manual” (NOLL, 2008, p. 9). E, naquele tempo, “já desconfiava de que seria um adulto famélico por sexo” (NOLL, 2008, p. 12). E é assim que se apresentará ao longo de toda a obra. Ou seja, como um adulto, sedento por sexo, porque, talvez, devido à ausência de utopias e de valores, os prazeres carnis e as experimentações com o corpo se tornam os últimos motores do viver. Mas isso lhe custa. Força-lhe a não desenvolver raízes, a ter que estar em trânsito e em mutabilidade, a viver na berlinda, a iniciar constantes relações fadadas a se liquefazerem numa brevidade, a durarem a infinitude do instante, pois segundo (BAUMAN, 2001, p. 145):

A instantaneidade (anulação da resistência do espaço e a liquefação da materialidade dos objetos) faz com que cada momento pareça ter capacidade infinita; e a capacidade infinita significa que não há limites ao que pode ser extraído de qualquer momento – por mais breve e “fugaz” que seja.

É o instante que comanda a vida do protagonista. Essa definição de tempo é percebida em toda a narrativa, e essa postura de aproveitar e se desvencilhar dos atos não gera memória. É o que observamos nos fatos narrados pela personagem sobre uma estadia num submarino alemão. O protagonista afirma que nem terminara de entrar no banheiro do submarino e constatou que os tripulantes haviam feito sexo, pois “traziam seus caralhos vencidos, quando muito no pinga-pinga de sêmens já usados” (NOLL, 2008, p. 26). A rapidez com que as coisas acontecem no submarino, só lhe geram memórias esparsas, como indica o seguinte excerto:

E aí me lembrei em um estalo que, durante os meus sonos no navio, senti mesmo algo como espaldas cálidas e um atrevimento repetido em meu púbis, que ingênuo como um cãozinho, topara a parada. Talvez não tives-

se escolha. Talvez a escolha pelo dano físico tivesse no cardápio como uma modalidade elitista da orgia. Contudo uma lembrança das noites inframarinhas me ocorreu, sim. (NOLL, 2008, p. 37).

As memórias da personagem sucumbem a um tom de devaneio, há sempre a possibilidade de ele estar inventando algo, nos termos “lembrei”, “meus sonos”, “algo como”, “talvez” e “uma lembrança”. Essas expressões dão contornos de inverdades e/ou invenções ao passado narrado. A inconsistente, pois duvidosa, lembrança revela que os atos concretizados no interior do submarino foram rápidos, instantâneos, quase inconscientes. Fica sugerido que ações regidas pelos impulsos corporais, satisfação instintivas e sem nenhum tipo de apego produzem frágeis memória, “lembranças transparentes”. Essas vagas lembranças não preenchem o ser, mas tornam-no rarefeito.

A obra de Noll expressa, assim, relações humanas com o tempo e uma fragilidade da memória bem típicos de nosso tempo, pois segundo Sibilía (2004, p. 11), vivemos em uma espécie de “era tão desmemoriada e tão obcecada pelo sonho de criar um substituto tecnológico da frágil memória orgânica, um tempo tão viciado na instantaneidade e tão vigorosamente ‘sem tempo’”. A afirmação de Sibilía ressoa na obra de Noll a partir das palavras do protagonista que diz não saber para que serve o trânsito intenso entre um antes e um depois, pois esse intervalo fica rarefeito em sua mente dada a voragem com que é estimulado a viver:

Se eu ficasse assim tão impotente pela vida afora, me acostumaria a dar o cu, passaria a gostar da brincadeira quem sabe até me viciar. Passaria a gozar por trás, pronto. Vício. Sim, vício a necessidade de recorrer ao esporte sempre que o desejo se insinuasse, e isso vinha acontecendo cada vez com mais frequência. O **já** e o **sempre** passariam a ser irmãos, passariam a fazer parte de uma corrente carnal e metafísica ao mesmo tempo. Entre a experiência de um e de outro haveria drenos intermediários, a conduzir resíduos de hoje para a já combalida quimera do amanhã. Com sinceridade, nem sei para que serve esse trânsito maluco entre o aqui e o aco-

lá. Entre uma experiência e outra, com sorte, talvez, daria para se rascunhar uma imagem ainda confusa da eternidade. (NOLL, 2008, p. 63, grifo nosso).

As categorias de tempo “já” e “sempre” são afirmadas como coisas bem próximas, típicas da aceleração vivida pelo protagonista. A sobra dessa voragem seria o vazio deixado pela sequência de atos, “vícios”, aos quais recorreria para se autossatisfazer e, nas palavras dele, “com sorte, talvez, daria para se rascunhar uma imagem ainda confusa da eternidade”.

O vazio que ele constata ser consequência desse estilo de vida frenético regido pelo já e pelo sempre, da não percepção do ínterim entre o aqui e o acolá não lhe servem para redirecionar sua vida. Com frágeis memórias para refazer o presente e projetar o futuro, ele se lança em aventuras sexuais mais desastrosas. Mesmo tendo mulher e filhos, não cessa de experimentar relações homoafetivas, que culminam em uma simbólica e hiperbólica transformação de seu órgão masculino em uma genitália feminina. Faz do corpo o único terreno de prazer submetendo-o aos mais variados experimentos. Tal saída, no entanto, não se mostra uma saída, não o completa, pois ele mesmo afirma: “Passei a ter fome sem poder curá-la. A minha alma reclama, mas não tenho mais a carne que a traduz” (NOLL, 2008, p. 63).

Essa fome sem possibilidade de cura chama-o a contínuos encontros traduzidos, como indica o título da obra, em meros acenos e afagos. O pai de família sai em busca de aventuras sexuais, primeiro com um massagista, mesma profissão que a personagem, e, ao se encontrarem, transam em um local escuro da academia. Ao se despedir percebe que Bernardo, o massagista, está satisfeito e até sorridente, ele, porém, não está realizado e, sim, vazio. Parte então em busca de um garoto de programa, que o leva a uma espécie de bar, o dopa e o espanca, “ao levar o pontapé, gozei enfim, tão fundo que parecia o ato de morrer. Apaguei, então” (NOLL, 2008, p. 71).

É levado ao hospital e lá falece pela primeira vez. Depois de enterrado, é ressuscitado pelo “engenheiro”, personagem pelo qual é apaixonado desde a luta no corredor. E a partir daí ocorre a outra mudança na vida da personagem. Ele se torna pertença de alguém, uma espécie de “casamento”, e todo o vivido antes parece não ter passado de um ritual de “despedida de solteiro”, metaforicamente

falando, o fato de morrer para uma vida anterior, de múltiplos parceiros, de sexo com homens, mulheres e animais, e agora pertencer somente ao engenheiro seu “novo mestre” (NOLL, 2008, p. 79).

A morte simbólica e a ressurreição na condição de pertença, pertença a alguém, indica que um passado raso, composto por vivências com estranhos ambientadas em corredores, fazendas, quartos, saunas, shopping, hospital, cemitérios ficou para trás. O vazio, as rasas memórias que ele registrou desse passado indicam que o trânsito estabelecido pelo narrador-personagem não pode constituí-lo como identidade sólida, pois faltou-lhe interação com espaços e personagens. Para Jofré (2012):

Dado que la identidad es producto de la interacción del sujeto con su entorno, toda identidad es una identidad situada. Entonces, la construcción identitaria ocurre en un territorio. En ese espacio ya apropiado por otros, el sujeto se constituye en un actor social, en la medida que, tomando en cuenta su pasado, desarrolla acciones con perspectiva de futuro. Las acciones se realizan siempre en relación con los Otros que están presentes (de diferentes maneras) en el mismo territorio. (JOFRE, 2012, p. 8)

A identidade é situada, diz a autora, a construção identitária acontece em um espaço, ou território, um espaço que também é ocupado por um outro, em que o desenvolvimento de relações acontece. Como essas interações não são desenvolvidas de forma durável pelo protagonista da obra de Noll, sua identidade é sempre frágil e ele se encontra sob uma sensação de vazio profundo.

Em dado momento da narrativa, conforme se mencionou, ele morre e é ressuscitado como mulher. Tal fato ocorre em Cuiabá, numa região rural, e o suposto ressuscitador parece querer tomar posse dele em uma condição feminina:

Namorada seria essa senhora aqui que o comeria até o fim dos tempos? Perguntei-me se esse homem não estaria mentindo ao afirmar ser meu ressuscitador. Para que eu lhe fosse grato para todo o sempre. Eu deveria ser a mulher dele com absoluta abnegação.

Era de seu desejo, eu sabia. Minha vida passava a ter um dono: ele. Pois a própria vida eu lhe devia. (NOLL, 2008, p. 95).

A sensação de pertencimento e de dívida também não o satisfaz. É como se a série de experimentos com o corpo, as metamorfoses, não lhe propiciassem realização, sempre se sente inacabado, incompleto, como indica o próximo fragmento:

Eu já era outro. Abri o armário e vi os artigos de maquiagem. Pus-me a trabalhar para fazer de mim uma mulher próxima ao ideal. Parecia ter prática enorme com os cosméticos. Em dez, quinze minutos possuía um rosto para pretendente nenhum botar defeito. Não me via como mulher acabada. Embora não apresentasse aquelas impurezas grosseiras de pele que uma parcela expressiva dos homens ostenta. (NOLL, 2008, p. 96).

A padronização do ideal de mulher, o vislumbre da mudança da personagem começa na tentativa de ser outro, um outro que agrada. Não haveria necessidade de se caricaturar porque a vivência agora não era mais cidadina, posto que no ambiente rural esse processo só se dá em ocasiões especiais. No entanto, sob influência de seu marido, que lhe presenteia um vestido, emerge, então, a necessidade de ser outro, pelo menos na aparência, indicando que novos domínios significam especificamente novos *modus vivendi*. Esse ser outro implicaria, assim, uma lenta metamorfose não menos radical que a de Gregor Samsa, em *A Metamorfose*, de Franz Kafka.

Os aspectos subjetivos dessa personagem são reconfigurados a partir dessa experiência pós-morte. Experiência capaz de redimensionar a visão homo/hétero afetiva no território de uma identidade, que não está acabada e nunca se acabará, “Não me via como uma mulher acabada”. A opção pela escolha da identidade sexual, de acordo com Anjos (2000, p. 294), não anularia a identidade de gênero, ou seja, mesmo que ocorra uma escolha pela prática da sodomia por parte do homem, sua caracterização e seu comportamento não incidem diretamente no gênero. Para melhor exemplificar, podemos dizer que essa personagem possui duas identidades que estão a se chocar – a

identidade de gênero, que está relacionada à formação física, aos aparelhos reprodutores, pênis e/ou vagina, e identidade sexual que está relacionada ao tipo de prática sexual que exerce, homossexualidade, bissexualidade, transexualidade, entre outras.

Por mais que ele se pinte e se caricature, até nessa parte da história ele é ativo, fazendo o papel do macho no coito, enquanto seu parceiro atua como o passivo no relacionamento. Mesmo transformado em mulher, o personagem não se fecha, não se estabelece, não se constitui, não se encontra, nem encontra paz. Expressa o drama de quem está sujeito a mudanças constantes, a influências e a domínios externos intermináveis. A representatividade desse ser desconexo, confuso, influenciável, sem tempo, desmemoriado e lotado de um vazio do tamanho do universo, leva-nos a refletir sobre as questões existenciais e sociais mais básicas que brotam em uma sociedade líquida, de valores vacilantes, de tendências breves e mutantes.

Só uma coisa parece que poderia completar a personagem. Ele sugere ser o afeto, uma relação duradoura com o homem que amava: um engenheiro.

E não importava se eu enlouquecesse nessa transmutação ao reverso, transmutação que faria de mim novamente o homem de quem eu vim. Desde que ao lado do meu engenheiro, por que não? Mesmo que conservasse inalterada essa incipiente forma feminina, caso ela estacionasse, enfim, fixando-me no grau híbrido do percurso homem-mulher, mesmo nessas condições jamais teria um acesso nítido às mulheres da localidade. Talvez até voltasse a expor meus atributos masculinos acintosamente -, se bem que aqui no Mato Grosso não saberia o que fazer com eles. (NOLL, 2008, p. 97).

Esse narrador-personagem carregado de performances e falta de memória assume e se coloca à disposição de uma personagem que também não se deixa conhecer, a bem da verdade, a personagem com quem se relaciona o protagonista não nos é apresentada. O conhecemos por no mínimo quatro elementos, “meu guri”, “meu mestre”, “meu marido” e “meu engenheiro”. É com esse pronome possessivo que a personagem se projeta sobre o outro que pouco se relaciona

com ele, mas por quem, indicam os possessivos, tem grande apreço e desejo. Almeja o protagonista, independente de sua performance sexual, ter o engenheiro a seu lado, que haja fixação (fixando-me no meu grau híbrido). As palavras do narrador protagonista transmitem a ideia de que a transmutação, a experimentação corporal não poderá saciá-lo como sujeito. Para que o humano se preencha, satisfaça seus desejos, necessária é a fixação, o afeto, o relacionamento, pois caso contrário, não resta outra saída a não ser a experimentação, a transmutação corporal, que resultará, provavelmente, em vazio.

Essa aceitação à submissão, e esse sentir-se pertencido tampouco satisfazem a personagem. A mudança de Porto Alegre para os arredores de Cuiabá, de forma repentina e sem grandes explicações depois de uma provável ressuscitação não lhe completa. Nos arredores de Cuiabá ele(a) passa a uma condição de semiescavidão:

Nessa condição geográfica, o engenheiro me proporcionava alimentação e alguns trocados para pequenos luxos, embora sem que houvesse onde gastar. Eu guardava a economia involuntária no bolso da camisa. Nesse bolso as moedas tilintavam. Eu me postava sacudindo o peito da camisa, a escutar o somido do bronze e nisso as horas passavam. (NOLL, 2008, p. 109).

A nova condição de vida proporcionada pelo engenheiro à personagem coincide com falta de liberdade. Embasada na perspectiva de um amor eterno e num ato de heroísmo, as provisões parecem ocupar o lugar do nada. No entanto, a nova modalidade de relação não é suficiente para o protagonista. Agora a insatisfação da personagem brota pela possibilidade de definição sexual e de gênero que a transição de uma condição sexual para outra pode proporcionar:

Me sentia em transição. Não era mais homem sem me encanar no papel de mulher. Eu flutuava, sem o peso das determinações. [...] Eu gozaria por onde? [...] Onde outrora eu ostentava o atributo orgulhoso dos machos. Entre o meu corpo e o dele havia uma mão começando a querer excitar aquilo que em mim ainda não era um campo estabelecido, mas um solo líquido de permanente ex-

perimentação. [...] Começava a gostar daquela manipulação no canteiro de obras entre as minhas pernas. Começava a gemer com aquele limiar de órgão feminino que, pela primeira vez, eu manuseava abertamente na tentativa de ativá-lo. (NOLL, 2008, p. 145-146).

E ainda:

Olhei o seu pau e me admirei que aqueles centímetros quando dilatados tivessem se aninhado no meu sexo ainda em custosa mutação. Entre as minhas pernas já havia certamente uma profundidade que eu ainda não sabia avaliar. Dava-me aflição mirar até o fundo de minha vagina em formação. Era como se eu não pudesse mais voltar se chegasse ao fundo de mim. Aquele cara que eu chamava engenheiro iria me condenar à sua companhia, num lugar inviável para viver, longe de tudo, léguas. Ele era de fato meu carcereiro. (NOLL, 2008, p. 149).

Na perspectiva de nosso narrador, as mutações parecem ocorrer naturalmente em sua estrutura corporal, para além disso, suas entrepernas é um “canteiro de obras” no qual as estruturas corporais pertencentes ao sexo masculino vão sendo substituídas gradativamente numa “custosa mutação”, por um aparente formar do aparelho sexual feminino, “peitinhos” e “minha vagina”. Há, no entanto, nas palavras do narrador, uma tonalidade triste e de inconformidade com a situação de escravo, indicando que chegar a uma condição feminina, sem a possibilidade de flutuar, de experimentar com o corpo, é sinônimo de prisão.

A narrativa indica que ter no corpo a única instância de satisfação é estar constantemente submetido à incompletude, pois mudanças drásticas como a transição de sexo, podem resultar no encarceramento do indivíduo no fim da experimentação. Fica sugerido, então, pela constante insatisfação do protagonista que coloca no corpo e no trânsito constante a possibilidade de preenchimento subjetivo, que a satisfação, ou a durabilidade da satisfação podem estar ligadas à conformação de uma identidade mais durável. E isso requer uma postura diferente da do protagonista, pois segundo Teixeira (2017):

Transitar de um espaço ao outro, distanciar-se do lugar que propicia segurança é sempre uma experiência que desencadeia rupturas, pois quem se entrega à travessia permanece situado entre um estranho sentimento de nostalgia e de privação. [...] O indivíduo que parte, mesmo que seja por um tempo determinado, é obrigado a se afastar da grande parte dos elementos que o identificam e o enraízam: a casa, o contato direto com os amigos, a paisagem, os costumes, enfim, os signos indicadores do pertencimento dele a um espaço e por extensão a um grupo. O sujeito que sai de sua terra natal passa a ser o elemento estrangeiro em um território também estrangeiro. Nesse novo ambiente, surge a necessidade de (re)inventar-se, recomeçar um novo processo de identificação, estabelecer novos elos de pertencimento frente à sensação de não pertencimento. Estar em movimento, no universo líquido-moderno, mais do que uma vontade própria, uma possibilidade ou um direito, torna-se uma verdadeira imposição. (TEIXEIRA, 2017, p. 41).

Para a autora, o transitar causa rupturas. E é nisso que parece ter origem o mal do protagonista. Seu constante deslocar impede que ele crie raízes ou uma identidade sólida. Suas vivências não alcançam satisfazê-lo, sanar sua fome subjetiva. Quando frequenta uma sauna, a atitude dele é assumir o discurso dos frequentadores, da mesma forma ocorre no submarino, a princípio parece deslocado espacialmente, tão deslocado que não chega sequer a lembrar de suas atitudes, nem tem domínio, nem a possibilidade de avaliar as mudanças temporais. Em Cuiabá, já deixando para trás tudo o que foi vivido, tenta adaptar-se como uma mulher ao casamento, mas não se completa. Assim, foge para a floresta Amazônica, tentando esquecer sua mutação e une-se ao matador do marido.

A libertação e a realização do protagonista só viriam com a própria morte, momentos mais tarde, depois de levar uns tiros pelas costas:

Eu não precisava ter medo. Que abrisse então a boca e os deixasse voar a céu aberto. Chovia. Dava para sentir a umidade, muito lentamente... Começava a estação das chuvas? Mas as chuvas já não vinham para me banhar. Então. De um golpe, me coaguei.

E antes que eu não pudesse mais formular, percebi que agora, enfim... eu começaria a viver. (NOLL, 2008 p. 206).

A expressão “agora, enfim..., eu começaria a viver”, que vai fechando o relato deixa entrever que, diante da inconstância de uma vida marcada por mudanças de lugar, de papéis, de corpo e de sexualidade, pela constante flutuação, só a morte, o parar definitivo, a não alteração, pode trazer vida, sossego. Só morrendo para se perceber e entrar em contato com o natural, captar as mudanças climáticas, a lentidão da umidade da terra com a chuva. A morte traz, enfim, a certeza de um viver, uma libertação, uma independência. Agora sim ele estaria emancipado. A saída da narrativa é drástica, mas faz dela um potente veículo para problematizar existências fundadas no contínuo mover e em constantes mutações das mais variadas ordens. Sugere que viver livremente, sem qualquer amarra espacial ou de valor guarda, também, seus males.

Considerações finais

Com linguagem crua, que exprime a concepção do humano como mero corpo, a narrativa, *Acenos e Afagos*, choca e problematiza modos de vida agitados e instáveis como são os que se desenvolvem em nossos tempos. Expressada a insatisfação humana e a dificuldade de constituição de uma identidade estável e mais perene em processos de mobilidade como os contemporâneos, o protagonista da obra de Noll assemelha-se, assim, a um sujeito que (HALL, 2005, pp. 13-14) chama de pós-moderno, aquele que não possui “identidade fixa, essencial ou permanente”. No caso, “aquele em que a identidade se torna uma ‘celebração móvel’: formada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”.

Essa não fixação de identidade possível em uma sociedade pós-moderna caracterizada pela velocidade e mudanças constantes de espaço, desenvolvem no sujeito, como exemplificado neste trabalho, mais processos de identificação que de identidade. Tal mobilidade e nomadismo imprimem no ser humano uma eterna inconstância, desgastante ao ponto de a morte ser consagrada pelo protagonista como vida.

Apresentar os males de nosso tempo e os desafios para a constituição de identidades fortes é um dos aspectos visíveis de *Acenos e Afagos*. Isso faz dela uma importante e atual obra literária, pois serve como campo para pensar o aspecto identitário e a vida fundados na variabilidade, na fluidez e na inconstância.

Referências

- ANJOS, Gabriele Dos. **Identidade sexual e identidade de gênero: subversões e permanências.** Sociologias, Porto Alegre, ano 2, nº 4, jul/dez 2000, p.274-305. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/soc/n4/socn4a11>. Acesso em: 12 dez. 2017.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt. **Vida em fragmentos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed, 2011.
- GOMES, Renato Cordeiro. **O NÔMADE E A GEOGRAFIA (Lugar e não-lugar na narrativa urbana contemporânea).** Revista SEMEAR 10. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de Letras, 2002. Disponível em: http://www.letras.pucrio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/10Sem_12.html. Acesso em: 14 set. 2017.
- GUDORF, Christine E. **Corpo, self e identidade sexual: reflexões baseadas nas evidências atuais.** Revista de Estudos da Religião Nº 3 / 2005 / pp. 118-155. Disponível em: http://www.pucsp.br/rever/rv3_2005/p_gudorf.pdf. Acesso em: 12 dez. 2017.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A; 2005.
- JOFRÉ, María Isabel Toledo. **Sobre la Construcción Identitária.** Atenia 506, IIsem. Pp. 43-56. Santiago, Chile, 2012.
- KAFKA, Franz. **A metamorfose.** Tradução de Modesto Carone. São Paulo, Companhia das Letras, 1997. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/ArianeMafra/franzkafkaamorfose>. Acesso em: 20 abr. 2017.
- NOLL, João Gilberto. **Acenos e afagos.** 2. ed. Record, Rio de Janeiro, 2008.
- SIBILIA, Paula. **A vida como relato nos blogs: Mutações no olhar introspectivo e retrospectivo na conformação do “eu”.** VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro, Coimbra, Portugal, 2004. Disponível em: www.ces.uc.pt/LAB2004. Acesso em: 11 jun. 2018.
- TEIXEIRA Glauciane Reis. **Identidade à Deriva: Uma Leitura de Berkeley em Bellagio, de João Gilberto Noll.** Revista Práxis | Novo Hamburgo | a. 14 | v. 2 | jul./dez. 2017. Disponível em: <https://www.ces.uc.pt/pt/LAB2004>. Acesso em: 20 fev. 2018.

NAS VEREDAS DA CRONÍSTICA CONTEMPORÂNEA: MILTON HATOUM E O FIO CONDUTOR DA MEMÓRIA

Luan Paredes Almeida Alves

Introdução

Discorrer a respeito de crônicas é uma tarefa que exige uma certa habilidade argumentativa por parte do pesquisador. Esse gênero esguio, descendente dos *feuilletons* franceses, transposto e moldado para terras tupiniquins em meados do século XIX, tomou certas liberdades, dentro do seu contexto, que torna difícil sua definição. Do hibridismo característico à problemática sobre literariedade, a crônica é um tipo de narrativa cujas discussões se estendem *ad infinitum*. Logo, urge numa pesquisa sobre o gênero a necessidade de se utilizar um jogo dialético de certezas, incertezas, teses e antíteses a partir dos poucos alicerces construídos pelos que se aventuraram a falar sobre ela para não incorrerem no risco de tergiversar sobre o que não é possível de ser teorizado.

Para Candido (2003), a crônica é filha do jornal, amiga da verdade e da poesia, e não almeja enquanto produção à grandiloquência das grandes obras literárias, como os romances, muito menos à perspectiva de perenidade. Seria, no caso, um gênero “menor” que viveria uma vida ao rés-do-chão, compondo retratos do cotidiano e veiculada num suporte efêmero, de rápida desvalorização, antes de, por uma felicidade do destino, acabar posta em forma de coletânea para uma leitura posterior. Claro que o adjetivo supramencionado pelo teórico não tem a função de diminuir a crônica, mas ressaltar a sua despreensão, e, por conseguinte, sua humanização, posto que “esta humanização lhe permite, como compensação sorrateira, recuperar com a outra mão certa profundidade de significado e certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição” (CANDIDO, 2003, p. 89).

Nesse ínterim, a crônica, por sua proximidade com o leitor e seu potencial para humanizar, torna-se um gênero corriqueiro, acessível, e, concomitantemente, emblemático, singular. Sua origem no Brasil remonta aos tempos do folhetim, por volta da década de 1850, o qual

foi se adaptando até chegar ao que conhecemos hoje. Segundo Sá (1985, p. 8), o folhetim “era apenas uma seção quase que informativa, um rodapé onde eram publicados pequenos contos, pequenos artigos, ensaios breves, poemas em prosa, tudo, enfim, que pudesse informar os leitores sobre os acontecimentos daquele dia”. Esse impulso inicial tomou forma, revestiu-se de um maior experimentalismo, aclimatou-se, e, hoje, quando falamos de crônica, adentramos a um grande universo, que se estende desde as crônicas que não possuem grande valor estético, até aquelas que se aventuram pela poesia em prosa, pelo gosto ensaístico ou que tomam um formato metalinguístico e falam de si mesmas.

Nesse contexto, e no aã das pesquisas recentes em literatura contemporânea, no que diz respeito às crônicas, as produções do escritor amazonense Milton Hatoum aparecem como um *corpus* de grande interesse no meio acadêmico. Inúmeros trabalhos envolvendo as obras desse autor são produzidos todos os anos na forma de artigos, monografias, dissertações e teses. Percebe-se, também, que muito se comenta sobre os romances desse escritor, a saber: *Relato de um certo oriente* (1989), *Dois Irmãos* (2000), *Cinzas do Norte* (2005), *Órfãos do Eldorado* (2008) e *A Noite da Espera* (2017). Contudo, quando saímos da esfera dos romances e passamos para as narrativas curtas, essa assertiva muda de figura.

Nesse prisma de perspectivas inéditas, este trabalho surge na tentativa de contrapor a atual tendência. Nossos objetos de análise não são os romances, mas as crônicas reunidas na coletânea *Um Solitário à Espreita* (2013). Iniciaremos comentando brevemente sobre a fortuna crítica de Milton Hatoum e, depois, passaremos para uma discussão sobre o gênero crônica, ressaltando as controvérsias e conceitos que envolvem a pesquisa nessa modalidade. Posteriormente, traremos à baila uma leitura dos padrões que conseguimos perceber durante a análise da coletânea como um todo, sem priorizar uma crônica específica, mas procurando rastrear estilos e reiterações recorrentes nas narrativas, assim como a configuração memorialística.

Ponderações acerca da fortuna crítica em Milton Hatoum

Ao enveredarmos pelas obras contemporâneas que lidam com a temática da memória, facilmente encontraremos, na miríade de autores brasileiros do nosso século, o nome de Milton Hatoum. Escritor,

tradutor e professor universitário nascido na cidade de Manaus, em 19 de agosto de 1952, Hatoum consolidou a sua carreira ao publicar o seu primeiro romance: *Relato de um Certo Oriente* (1989). Gestado durante anos, esse livro, que originalmente sairia na forma de conto, foi bastante elogiado pela crítica, angariando ao autor o seu devido reconhecimento e dando o pontapé inicial ao seu trabalho com a literatura.

Manauara descendente de libaneses, Hatoum sempre trouxe, ao seu estilo, muitos traços regionalistas. Todos os seus romances, o que incluem também *Dois Irmãos* (2000), *Cinzas do Norte* (2005) e *Órfãos do Eldorado* (2008), foram ambientados na região do Amazonas. A exceção se abre para *A Noite da Espera* (2017), o qual se passa, em grande parte, na cidade de Brasília. Isso também não é diferente em seus contos e crônicas, que, muitas vezes, se situam em países, cidades e lugares que fizeram parte da vida do autor. Envolvendo dramas familiares, crises políticas e retomadas históricas, Hatoum constrói a sua ficção por meio de um *modus operandi* que lhe é muito particular.

No que tange à fortuna crítica, esse escritor possui, segundo Dias (2017), mais de 120 trabalhos acadêmicos que utilizam as suas obras como objeto de estudo. Essa quantia relaciona-se ao número de dissertações e teses catalogadas pela CAPES (*Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior*), a qual tem por finalidade coordenar e financiar as áreas de pós-graduação *Stricto Sensu* das universidades brasileiras. Esses dados, porém, não compreendem monografias e artigos científicos. Em relação às obras, o romance mais pesquisado ao longo dos anos foi *Relato de um Certo Oriente*, seguido por *Dois Irmãos*, *Cinzas do Norte* e, por último, em menor quantidade, *Órfãos do Eldorado*. Algo bastante proporcional à ordem cronológica em que as obras vieram à lume.

Tabela 1 – Quantidade de dissertações e teses que analisam os romances de Milton Hatoum

Romances	Dissertações	Teses
<i>Relato de um Certo Oriente</i>	35	20
<i>Dois Irmãos</i>	26	14
<i>Cinzas do Norte</i>	21	10
<i>Órfãos do Eldorado</i>	17	6

Fonte: Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES (2019)

Vale ressaltar que há muitos trabalhos acadêmicos que analisam dois ou mais romances de Hatoum simultaneamente, o que acaba por influenciar os dados da pesquisa, visto que uma mesma dissertação ou tese pode aparecer mais de uma vez ao pesquisarmos individualmente pelas obras do autor. O último livro de Hatoum, *A Noite da Espera* (2017), por ter sido lançado muito recentemente em relação a esta pesquisa, não consta na tabela, pois ainda não há registro de trabalhos da pós-graduação que o analisam. No campo dos vieses de análise, percebemos a maior preponderância de estudos focados na memória, identidade, espaço, subjetividade e tempo nas obras hatounianas.

Ademais, além dos romances, também podemos mencionar dois outros livros do autor: *A Cidade Ilhada* (2009) e *Um Solitário à Espreita* (2013). O primeiro compreende uma coletânea de 14 contos escritos ao longo de duas décadas; já o segundo traz um compilado de 96 crônicas publicadas por Hatoum entre os anos de 2005 e 2013. Essas produções, aparentemente, não possuem tanto destaque no meio acadêmico. Isso se torna perceptível ao analisarmos a quantidade de dissertações e teses que as estudam:

Tabela 2 – Quantidade de dissertações e teses que analisam contos e crônicas de Milton Hatoum

Obras	Dissertações	Teses
<i>A Cidade Ilhada</i>	6	0
<i>Um Solitário à Espreita</i>	2	0

Fonte: Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES (2019)

Enquanto a fortuna crítica dos romances cresce a cada ano, as produções em contos e crônicas de Hatoum são relativamente pouco estudadas. Ao pesquisarmos sobre a obra *Um Solitário à Espreita* (2013), no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, encontramos apenas duas dissertações. A mais antiga, de 2016, intitulada *Enunciação e memória em crônicas de Milton Hatoum*, do mestrado em Linguística feito pela Profa. Me. Ana Maria Abdul Ahad, a qual utiliza teorias da semiótica para analisar as crônicas do autor. A segunda dissertação, de 2018, intitulada *Espaço e sujeito, narrativa e identidade: Relato de um certo Oriente e Um solitário à espreita, de Milton Hatoum*, da Profa. Me. Manonelle Gabrielle Guerra, problematiza o espaço urbano em relação à

memória. Por serem as únicas dissertações registradas no banco de dados que utilizam esse objeto, não é difícil perceber que os estudos acerca das crônicas de Milton Hatoum ainda carecem de força no meio acadêmico. Dessa maneira, o lado cronista desse escritor, dentro de uma ótica que anseia por novos horizontes, pode ser visto como um espaço ávido por investigações.

Crônicas e suas premências

A literatura enquanto movimento estético modificou-se muito ao longo do tempo. Desde o surgimento das grandes epopeias no período clássico, passando pelo aparecimento dos primeiros indícios do que viria a ser o romance, até chegar aos nossos dias, inúmeros gêneros literários se assomaram. Alguns tiveram uma vida efêmera, logo foram esquecidos ou se ajustaram a um novo formato; outros, caíram no gosto popular e permanecem até hoje. A crônica faz parte desse último grupo. Ela surgiu, transfigurou-se, teve seus altos e baixos, mas continua viva. No entanto, as concepções acerca desse gênero não são unânimes. Taxada de híbrida ou como subliteratura, as discussões sobre essa modalidade textual perpassam uma torrente de controvérsias que se estendem indefinidamente.

Entretanto, existem autores que se consagram escrevendo gêneros específicos. Rubem Braga, por exemplo, nunca publicou um romance: fez-se apenas cronista. Há, também, quem prefira prosa lírica, assim como há os engajados e os que ligam unicamente à fruição, o prazer literário descompromissado. De fato, na multiplicidade de gêneros que se espraiam, tornou-se comum encontrar escritores que se arriscam em mais de uma modalidade. Milton Hatoum, até meados do decênio passado, definia-se apenas como romancista e contista. Ele chegou, na década de 1970, a publicar uma crônica em um antigo caderno literário da Folha de S. Paulo, mas só passou a fazer uso desse gênero regularmente em 2005 — primeiro, na extinta revista *EntreLivros*; depois, na revista eletrônica *Terra Magazine*, e, atualmente, no Caderno 2, do jornal *O Estado de S. Paulo*. O próprio autor, por esse motivo, se autodefine como um cronista tardio.

Nessa perspectiva, quando lemos um conto ou uma crônica isolada, normalmente temos acesso a sua estrutura, enredo, espaço, foco narrativo, assim como todas as características que um estudo narratológico pode aventar. A análise minuciosa de uma obra permite-nos

inquirir acerca de nuances, detalhes que uma leitura superficial não nos forneceria. No entanto, quando temos acesso a uma coletânea, uma miscelânea de possibilidades nos é aberta. No caso do livro *Um Solitário à Espreita*, as 96 crônicas da obra formam um macrocosmo literário. Perfilados ao longo de quatro seções, esses textos, quando lidos integralmente, possibilitam ao leitor a identificação de certos padrões estilísticos — algo impossível em uma leitura descontínua, tal como seria se tivéssemos de ler as crônicas paulatinamente, entre longos espaços de tempo. Tendências, temáticas coincidentes, reiterações são indícios de um projeto estético em andamento, algo passível de ser visto em um *corpus* grande o suficiente para que a hipótese seja testada.

Em relação à cronística de Milton Hatoum, o seu projeto estético/ideológico possui características que podem ser agrupadas e diferenciadas, a depender dos *leitmotive* (motivos condutores) que permeiam as produções. No que tange à obra *Um solitário à espreita*, a princípio, poderíamos pensar que a sua divisão em quatro partes estaria subordinada à temática dos textos inseridos, mas isso não ocorre. Todas as seções possuem como título o nome de uma crônica, a saber: “Dança da espera”, “Escorpiões, suicidas e políticos”, “Adeus aos corações que aguentaram o tranco” e “Dormindo em pé, com meus sonhos”. Esses capítulos têm propósitos apenas editoriais, não foram organizados pelo autor. Excluída a possibilidade de organização da obra por temas em comum, podemos começar o trabalho de identificação dos *leitmotive* pelo intermédio de outros parâmetros de análise.

Uma das possibilidades de verificação paira sobre a definição que as crônicas podem receber. Ferreira (2005), ao analisar as subclassificações e tipologias desse gênero textual pela literatura especializada, adjetivou-as como sendo inócuas e contraditórias, respectivamente. Não é unívoca a forma como os teóricos sistematizam as inúmeras possibilidades temáticas e tipológicas das crônicas. Algumas definições rompem com o que normalmente temos como pertencente ao gênero. Das 23 classificações arroladas pela pesquisadora, as que nos interessam para a análise da cronística de Milton Hatoum são cinco:

Crônica narrativo-descritiva: predomina a narração, e os trechos descritivos. Caracterizam o cenário e os personagens.

Crônica metalinguística: é a crônica que fala sobre o próprio ato de escrever, o fazer

literário, o ato de criação.

Crônica reflexiva: o autor tece reflexões filosóficas, isto é, analisa subjetivamente os mais variados assuntos e situações.

Crônica policial: trata de comentários ou narrativas de acontecimentos relacionados à polícia ou à Justiça, ou ainda são narrativas fictícias de acontecimentos que envolvem investigação policial.

Crônica política: comentário ou narrativa de fatos políticos.

(FERREIRA, 2005, p. 54-56).

Essas definições acima são passíveis de serem utilizadas no estudo das crônicas desse escritor. É claro que essas subdivisões possuem um caráter didático, não podendo ser consideradas infalíveis. Algumas narrativas do autor estudado, por exemplo, se enquadram em mais de uma definição, chegando a comportar várias temáticas ou configurações em uma mesma crônica. Todavia, ao selecionarmos as que mais incidem, conseguimos perceber algumas características em comum nas produções do escritor. No caso, a que mais predomina no *corpus* em análise é a tipologia narrativo-descritiva. No que tange à classificação que se remete ao conteúdo, temos a crônica reflexiva como a mais comum na cronística hatouniana.

As classificações em metalinguística, policial e política são exceções. Como elas aparecem em alguns casos isolados e constavam na lista da pesquisadora, trouxemo-las para o debate à guisa de exemplificação da variedade de temáticas que as produções do autor possuem. A crônica que inicia a coletânea, *Um inseto sentimental*, é um tipo de narrativa que se enquadra na definição de metalinguística, pois utiliza a descrição da escrita de uma crônica como mote. Em relação à crônica policial, podemos citar *O magistrado e um coração frágil*, e, no que diz respeito à política, temos a crônica *Sob o céu de Brasília*. Não obstante, como bem afirma Ferreira (2005), as subdivisões são problemáticas e nem sempre englobam precisamente todos os tipos de crônicas. A depender do teórico, as definições mudam, por isso nem sempre é possível padronizar narrativas por vezes tão díspares.

As crônicas memorialísticas de Hatoum

Normalmente veiculada em jornais, revistas e afins, a crônica está presente no cotidiano de muitas pessoas. A sua popularidade em muito se deve às suas características, posto que esse gênero, segundo Candido (2003, p. 89), “se ajusta à sensibilidade de todo o dia. Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural”. Essa particularidade é atrelada à ocupação do cronista, que geralmente se apossa de informações recentes e as transformam em críticas, comentários, denúncias, anedotas etc. Em linhas gerais, quando se trata de crônica no âmbito teórico, o esboço da sua definição normalmente parte da sua etimologia, como na definição de Davi Arrigucci:

São vários os significados da palavra crônica. Todos, porém, implicam a noção de tempo, presente no próprio termo, que procede do grego *chronos*. Um leitor atual pode não se dar conta desse vínculo de origem que faz dela uma forma do tempo e da memória, um meio de representação temporal dos eventos passados, um registro da vida escoada. Mas a crônica sempre tece a continuidade do gesto humano na tela do tempo. **Lembrar e escrever: trata-se de um relato em permanente relação com o tempo, de onde se tira, como memória escrita, sua matéria principal, o que fica do vivido** – uma definição que se poderia aplicar igualmente ao discurso da História. (ARRIGUCCI, 1987, p. 51, grifo nosso).

Ressaltada a questão do tempo por Arrigucci no excerto acima, outro mecanismo aparece como determinante no funcionamento de uma crônica: a memória. Nesse sentido, vale mencionar que esse conceito tão premente à crônica é um elemento quase indissociável da prosa de Milton Hatoum. Narrativas contadas em retrospecto, menções ao ato de rememorar, lembranças da juventude, todas essas possibilidades de se lidar com as reminiscências são visíveis no estilo do escritor amazonense. Le Goff (1992) afirmava que a memória seria um conjunto de funções psíquicas que servem para conservar informações. Dentro dessa delimitação um tanto pragmática, temos

a ideia do que seria a memória, mas não da forma como ela funciona. Daí a necessidade de se entender o funcionamento dessa propriedade no discurso literário, salvaguardadas as divergências que diferentes obras e autores possam trazer.

A velhice também é uma marca das obras hatounianas — vide o personagem Halim, de *Dois Irmãos*, e Arminto Cordovil, de *Órfãos do Eldorado*, ambos anciões que prezam pela reconstituição do passado. Essa espécie de memória relacionada aos mais velhos também aparece inúmeras vezes nas crônicas do escritor, atestando ainda mais a predominância desse tipo de personagem em suas obras. Nesse ínterim, a configuração da memória nas crônicas de Hatoum se evidencia no tratamento que os personagens dão a essa questão, como, por exemplo, na narrativa *Um jovem, o Velho e um livro*, publicada originalmente em 2006, na revista *EntreLivros*:

Mas há incongruência e dúvida em tudo, pois a memória não recupera o passado com exatidão: lembra e deslembra, diz e desdiz, afirma para negar ou contrariar. A memória é o lugar da hesitação e da ambiguidade: o móvel da imaginação. O movimento é sinuoso, construído por quadros que formam microcosmos, mas que se remetem a outros quadros e se relacionam com o todo. Uma técnica de montagem, arquitetura que lembra a de *Vidas Secas* (HÁTOUM, 2013, p. 186).

Coadunar o conceito de memória com quadros, como o protagonista fez, além de ser uma alusão ao estilo de Graciliano Ramos, pode ser relacionado com uma característica de um tipo específico de memória conjecturada por Halbwachs (2006). Para esse teórico, a memória é formada não pela individualidade, mas por meio de quadros sociais. O relacionamento entre a família, a escola, os contatos em sociedade conduzem ao que ele denominou como memória coletiva. Todas as lembranças teriam por suporte a presença da alteridade.

O ato de rememorar parte, dessa maneira, de um esforço em reconstituir as experiências ocorridas no passado, não apenas de um conjunto de informações evocadas, e sempre partindo da participação de outrem. O fato de o narrador da crônica colocar a memória como algo instável, hesitante e ambíguo, também se afigura como

uma característica da escrita memorialista, tal qual Porto (2011, p. 196) postula ao afirmar que esse tipo de escrita “se lança às reminiscências para também pensá-la pelos seus avessos, nas idas e vindas e, ao pensá-las, repensar ressentimentos e esquecimentos”. Algo muito comum à prosa do autor.

Na esteira de crônicas que lidam com a memória dentro de uma coletividade, podemos também relacionar esse pensamento com o fenômeno de preservação histórico-cultural de um dado grupo. Para isso, nada mais eficaz do que ter a presença de alguém experiente e com muitas lembranças acumuladas, como no caso dos anciãos que carregam consigo a memória da sua família e/ou comunidade. Beauvoir (1970), no livro *A Velhice*, coloca o idoso na posição de um indivíduo que, ao longo dos séculos, foi visto como o responsável pela conservação do passado, tudo isso por intermédio da sua memória e experiência. Tal fato pode ser ilustrado com a crônica “Elegia para todas as avós”, publicada pela primeira vez em 2008, na revista eletrônica *Terra Magazine*:

Claro, avós geralmente não impõem limites, sua tolerância tende ao infinito, seus netos já nascem anjos, que são seres perfeitos. Às vezes, o mimo e a tolerância excessivos de uma avó transtornam os pais do anjo, mas cada família resolve isso a seu modo. **Um dos legados de uma avó-matriarca é a memória do clã.** Outro dia, uma índia uanano, do alto rio Negro, me disse que sua avó quase centenária reunia os netos para contar histórias de sua tribo. “Ela nos ensinou os mitos de origem”, disse a neta. “Mitos da origem dos uananos, esquecidos pelos mais jovens. Agora quero pôr tudo o que ela me contou num livro”. As palavras de uma avó terminam nas páginas de um livro, pensei. (HATOUM, 2013, p. 58, grifo nosso).

Ecléa Bosi (1994), assim como o narrador da crônica acima no que diz respeito à avó-matriarca, também observa a velhice dentro de uma função social. Os idosos atuam na formação dos jovens, possibilitando a eles entenderem o passado por intermédio de quem viveu aquele período. Nas palavras da autora, isso tudo seria como “a essência da cultura que atinge a criança através da fidelidade da memó-

ria. Ao lado da história escrita, das datas, da descrição de períodos, há correntes do passado que só desaparecem na aparência” (BOSI, 1994, p. 75). Logo, a socialização das memórias dos mais velhos atuam na conservação de ideias e episódios que se perderiam sem o compartilhamento de histórias entre as diferentes gerações. Nesse contexto de memórias de idosos, não podemos esquecer aqueles cujas faculdades mentais não contribuem tanto para a reconstrução do passado, como ocorre na crônica “Dormindo em pé, com meus sonhos”, publicada no jornal *O Estado de São Paulo*:

De repente as mãos dele tremeram, ele me olhou com o rosto contraído e repetiu: “Uma grande vergonha, mais uma bofetada na nossa cara”.

“De que o senhor está falando?”

“Esse homem foi impedido de governar o país e agora foi eleito presidente de uma comissão no Senado. O povo já se esqueceu disso? Já se esqueceu da farsa do caçador de marajás?”

“Que memória admirável, seu Estevão”

“Minha memória só retém pesadelos”, ele disse, entortando a boca. “Quando estou com sorte, lembro cenas de prazer, lampejos...”

(HATOUM, 2013, p. 236).

Essa forma de lidar com a rememoração, como ocorre na crônica acima, lembra muito a ideia da lembrança-pura, de Bergson (2011), a qual percebe esse tipo de memória como um fenômeno instantâneo, obliterado pela passagem do tempo e único no instante em que surge, tal qual os lampejos e fragmentos retidos pela memória da personagem. Já não temos o caso de outrora, em que a memória era processo de refação nos moldes de Halbwachs. Além disso, algumas das teorias de Bergson, dada a sua complexidade, afetam outros campos relacionados à memória, como o próprio tempo. Para ele, a noção temporal que temos é diferente entre espírito e matéria. O corpo, como entidade que comporta o espírito, é subordinado ao passado, e é ele que influencia o nosso tempo atual e, por consequência, o nosso futuro, sendo essa memória uma fonte perene de possibilidades.

Entrementes, a instabilidade da lembrança, assim como o esquecimento, faz parte da realidade da memória. Não retemos tudo e a pas-

sagem do tempo tende a dificultar a permanência de fatos que antes recordávamos. Por isso que a ideia da ausência da memória também é tão importante quanto à sua existência, posto que o enfraquecimento e possível apagamento de lembranças tendem a moldar os resquícios de memória que ainda possuímos. Ao mesclar a fenomenologia com preceitos bergsonianos, Paul Ricoeur conseguiu trazer reflexões originais no que concerne à memória enquanto mecanismo de sobrevivência do passado:

É a Bergson que devemos ter recolocado o reconhecimento no centro de toda a problemática da memória. Em relação ao difícil conceito da sobrevivência das imagens do passado, seja qual for a conjunção feita entre as noções de reconhecimento e de sobrevivência do passado, o reconhecimento, tomado como um dado fenomenológico, permanece, como gosto de dizer, uma espécie de “pequeno milagre”. Nenhuma outra experiência dá a este ponto a certeza da presença real da ausência do passado. Ainda que não estando mais lá, o passado é reconhecido como tendo estado. É claro que podemos colocar em dúvida uma tal pretensão de verdade. Mas não temos nada melhor do que a memória para nos assegurar de que alguma coisa se passou realmente antes que declarássemos lembrar-nos dela. (RICOEUR, 2007, p. 34).

Essa maneira de entender a rememoração também pode ser vista na crônica “Tantos anos depois, Paris parece tão distante”, publicada originalmente no Caderno 2, do jornal *O Estado de São Paulo*:

Nunca mais vi o casal de Brest. Eu e minha amiga perdemos o fio da conversa e os laços de amizade se afrouxaram. A distância é essa hidra terrível que nos afasta das pessoas, e só uma década depois — em 1991 ou 92 — eu tive notícias da minha amiga e do Marais, onde ela mora. O bairro, que era calmo — mas não bucólico —, tornou-se chique e presunçoso, sem os artesãos, chapeleiros e pequenos atacadistas de acessórios de couro,

sem *Les Halles*, tão evocado na prosa francesa do século XIX. Nada disso restou? Mas alguma coisa sempre sobrevive na memória. (HATOUM, 2013, p. 35).

A rememoração por vezes recupera algo que parecia esquecido e a sua experiência, como visto em Ricoeur e na narrativa acima, dá mostras da veracidade de alguns fatos ocorridos no passado. É graças a esse mecanismo tão arraigado a nós mesmos que os acontecimentos memoráveis permanecem de alguma maneira configurando a forma como nos entendemos e formamos nossa própria visão de mundo. Nesse contexto, como observado nas análises, as crônicas de Milton Hatoum comportam configurações de memória cujo estudo pode engendrar pensamentos de várias espécies. A lembrança-pura de Henri Bergson, a Memória Coletiva de Maurice Halbwachs, as conjecturas de Ecléa Bosi sobre anciões e até mesmo a complexa fenomenologia de Paul Ricoeur, ao serem utilizadas e conciliadas, tendem para discussões que enriquecem e muito os pontos de vista que podem surgir ao estudarmos um escritor cujo pendor memorialístico se faz tão presente em sua ficção.

Considerações finais

Enveredar por um gênero controverso, dentro das produções de um cronista dito tardio, tecendo reflexões sobre um assunto tão especulativo quanto a memória não é uma tarefa fácil. A quantidade de trabalhos que lidam com esse assunto em específico — memória nas crônicas de Milton Hatoum —, é praticamente inexistente. Daí resulta nossa desvantagem: não temos em quem nos amparar. Acreditamos que os apontamentos aqui feitos podem abrir caminhos para uma pesquisa mais aprofundada com esse objeto. A coletânea *Um Solitário à Espreita* possui 96 narrativas das quais apenas algumas foram utilizadas por nós. Restam dezenas à espera de perquirição. Isso sem contar que a obra já não compreende todas as produções do autor, posto que ele ainda escreve periodicamente para *O Estado de S. Paulo*.

Ademais, pudemos perceber, a partir das nossas pesquisas, que a crônica enquanto gênero ainda carece de uma certa atenção. A sua flexibilidade e hibridismo tornam-na um tipo de texto literário fugaz e, por isso, controvertido. A ideia de se analisar várias narrativas ao mesmo tempo e rastrear tendências é algo suscetível a ser levada a

outros níveis, a depender da intenção do pesquisador. Algo passível de ser feito em alguma pesquisa que se derive desta. Vale ressaltar também que, por ser um gênero curto, a memória não é tida nas crônicas da mesma maneira como se dá nos romances, os quais possuem mais fôlego estrutural para comportar uma maneira mais intrincada de se lidar com as lembranças de seus personagens.

Por fim, as configurações das memórias observadas nos excertos possuem particularidades que, devido ao nosso foco, não puderam ser trabalhadas a fundo. Esse é um campo aberto a muitas possibilidades. Além disso, a memória pode partir de configurações que destoem das que pesquisamos. Um espaço imensurável que se abre para aqueles que estiverem dispostos a entender os mecanismos inerentes à maneira como o ficcionista produz o seu universo literário. Nesse sentido, a necessidade de pesquisas que façam uso de objetos pouco explorados só vem a fortalecer a variedade de trabalhos acadêmicos que tentam fugir do que já foi desgastado pela crítica literária e empreendem o caminho inverso: procuram novos *corpus* e *corpora* que verdadeiramente tornam possíveis a criação de novas perspectivas.

Referências

ARRIGUCCI, Davi. Fragmentos sobre a crônica. In: _____. **Enigma e Comentário**: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 51-66.

BEAUVOIR, Simone de. **A velhice**: a realidade incômoda. Tradução: He-loysa de Lima Dantas. Difusão Europeia do Livro: São Paulo, 1970.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças dos velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: **Para gostar de ler**: crônicas. Volume 5. São Paulo: Ática, 2003, pp. 89-99.

DIAS, Maria Madalena da Silva. **Um estudo do discurso memorialístico em Órfãos do Eldorado, de Milton Hatoum**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literário). Universidade do Estado de Mato Grosso. Tangará da Serra, p. 90. 2017.

FERREIRA, Simone Cristina Salviano. **A crônica**: problemáticas em torno de um gênero. Dissertação (Mestrado em Linguística). Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, p. 158. 2005.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Centauro, 2006.

HATOUM, Milton. **Um solitário à espreita**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução: Bernardo Leitão. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

PORTO, Patrícia de Cássia Pereira. **Narrativas memorialísticas**: memória e literatura. Revista Contemporânea de Educação, Rio de Janeiro, n. 12, ago-dez, 2011. Disponível em: <<http://goo.gl/AP7cXx>>. Acesso em: 16 dez. 2018.

RICOEUR, Paul. **A memória, a História e o Esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2007.

SÁ, Jorge de. **A Crônica**. São Paulo: Ática, 1985.

O ORÁCULO VIOLADO E A CONSCIÊNCIA CONQUISTADA: A CLARIVIDÊNCIA HUMANIZADA NO MICRORROMANCE DE RODRIGO MELONI

Eduardo Mahon

Como classificar a narrativa de Meloni?

Consta na ficha catalográfica do livro que inaugura a carreira literária de Rodrigo Meloni que se trata de um conto. De antemão, a crítica é instigada a confirmar uma classificação que, cada vez mais, perde a relevância na literatura contemporânea e vai se dissolvendo ante ao hibridismo convencionado na atualidade. A hesitação do gênero surge porque, a um só tempo, o narrador em terceira pessoa flerta com o protagonista e mistura as perspectivas de um com outro, ora convergindo, ora divergindo, ao passo que trata a realidade unidimensional de Diego Herculano com a profundidade romanesca para além da fugidia consistência do conto. *Coitado do homem cujos desejos dependem* será um microrromance?

A composição episódica e ligeira de um recorte temporal categorizaria um conto clássico, muito embora a biografia de Diego Herculano esteja insistentemente resumida de forma atemporal, longe do circunstancial de uma crônica ou da superficialidade de um conto. A carregada adjetivação atribuída pelo autor define todo o passado do protagonista e, ao final, projeta um futuro continuamente indeterminado. Conto longo? Romance curto? *Allegro ma non troppo*, talvez diriam os músicos ao perceberem o ritmo acelerado sem perder a cadência. Há quem diga que o conto tem limite de páginas e o romance lida com pluralidades dramáticas. Fosse assim, o conto “O Alienista” de Machado de Assis seria um romance e o romance “O Inominável” de Samuel Beckett seria um conto. Ainda subsistem de pé essas antigas cercas literárias?

A plasticidade do gênero – não será essa uma “discussão caduca”?, Todorov (2003) se pergunta – não se aplica apenas ao romance, mas a toda prosa contemporânea. A estratificação da linguagem literária e a heterodiscursividade foi percebida com clareza desde quando Mi-

khail Bakhtin (2015) realizou suas primeiras oposições ao formalismo russo. Foi também ele quem captou o hibridismo discursivo que iria se problematizar ainda mais:

É bem mais complexo o que acontece com a introdução de gêneros essenciais ao romance (a confissão, o diário etc). Eles também introduzem no romance as suas linguagens, mas essas linguagens importam antes de tudo como pontos de vista objetivos eficientes, que são desprovidos de convenção literária, ampliam o horizonte linguístico-literário e ajudam a conquistar para a literatura novos universos de apreensão verbal já sondados e particularmente conquistados em outras esferas – extraliterárias – da vida da linguagem. (2015, p. 112)

A obsessão classificatória oriunda da metodologia positiva quando as ciências humanas ainda engatinhavam no século XIX fez escola no século XX. André Joles (1930) é um desses teóricos que pretendiam discernir a “forma simples” da “forma complexa” e, portanto, categorizar “conto”, “novela” e “romance”. Não era de se estranhar. Joles recebeu o aporte teórico do positivismo europeu, marcadamente cientificista, sistematizador, metodologicamente amparado nas convenções das ciências exatas e biológicas.

Ao concluir essa frustrada tentativa, Joles nos diz que “todos esses elementos conservam na Forma Simples seu caráter fluido, genérico, sempre renovado; compare-se uma princesa de conto com uma princesa de novela e sentir-se-á imediatamente a diferença” (1930, p. 196). O conto, para Joles, pressupõe uma certa ingenuidade com relação à novela, além de uma “predisposição moral” que não é plenamente explicada. Ao final da classificação, perscrutando narrativas mais contemporâneas, Joles entrega-se: “Devo confessar, porém, que não encontrei nome para os objetos dessa espécie” (1930, p. 204).

A capacidade do romance moderno em reinventar-se, incorporando múltiplos estilos, pode nos levar à cogitação de novas consumações, até então, improváveis como, por exemplo, o romance assumindo a forma de conto pela conjuntura hiperacelerada da narrativa e pela demanda de leitores ansiosos pela concisão. A força eclética do romance experimentou, na modernidade, o consumo da poesia, da

crônica, da biografia, do jornalismo e de várias escritas técnicas, miscigenando-se com relativa naturalidade a fim de não perder a primazia da narrativa. Como já assinalei, Bakhtin (2015) previu a hibridação como elemento constitutivo da força do romanesco moderno, mas não imaginaria que chegaríamos a um grau de compactação textual tão intensa.

Sobre o uso da ironia e os discursos de herói, dizia Bakhtin que “a mesma hibridação, a mistura de acentos, o apagamento de limites entre o discurso do autor e o discurso do outro ainda são obtidos por outras formas de transmissão” (2015, p. 107). Ao ler *Coitado do homem cujos desejos dependem*, além da dúvida sobre o gênero, pode o leitor experimentar definições atemporais da personalidade do protagonista em seu universo infértil e desencantado, compactando a tarefa do romance em estruturar as personagens com nuances psicológicas de maior envergadura, se comparadas com as do conto.

No entanto, a ontologia imutável de Diego Herculano abrevia radicalmente a tarefa do narrador. Da biografia do protagonista, emerge o “equivoco” como gênese da composição existencial e o “infortúnio” enquanto característica imanente. Noutras palavras, o narrador deixa claro a falta de sentido na existência de Diego Herculano, definida como “opaca”. De início, revela-se a permanente indiferença quanto a existência de Diego: “não sabia da vida o que queria”, “não se importava sobremaneira com seu futuro”, “não tinha perceptibilidade das coisas que aconteciam ao seu redor”.

A formação do perfil do personagem denota o desapego do mundo, mas não cambiado pelo sagrado. Esse hiato de sentido existencial encontra-se plasmado na frase: “nunca tinha ido atrás de nada que lhe desse um pouco de alegria”. O desamor não se refere tão-somente ao exterior, senão ao próprio conceito de si: “Lavar-se era para ele colocar-se em disposição de fazer parte de algo do qual ele nunca fizera: a vida não lhe era higiene”. Em resumo, Diego Herculano é um homem sem propósito: “entrou no mundo sem ser convidado” talvez seja o conceito nuclear de um perfil que flerta com *nonsense*, muito embora não deixe de fazer sentido: “o interessante nisso tudo é que nada disso tornara Diego azedado. Tinha um pouco de querência pela vida no canto esquerdo da boca”.

Refletindo mais detidamente sobre o protagonista de Meloni, não há erro ao afirmar que a personalidade amorfa foi deliberadamente instituída com o objetivo de impactar a narrativa com uma grande

transformação no tom intimista e monológico do romanesco moderno. Diego Herculano não é um personagem de inteligência limítrofe, nem tampouco um “herói sem nenhum caráter” como no *Macunaima* de Mário de Andrade (1993). O existir sem propósito não é sinônimo de vagar sem inteligência. É, ao contrário, um existir sem esperança, sem perspectiva, sem projeto e sem utilidade.

Detenho-me um pouco mais na carência de “utilidade” a fim de pontuar que a crítica ao utilitarismo da sociedade contemporânea é a tônica dos grandes escritores. De uma forma ou de outra, todos os protagonistas dos romances canônicos perderam sua “utilidade”: o Quixote perdeu a razão, Orlando perdeu o sexo, Adrian Leverkühn perdeu a vida, Gregor Samsa perdeu a humanidade, todos deixaram de labutar, abandonaram o ofício ou foram alijados do sustento familiar. Pois bem, Diego Herculano de Rodrigo Meloni não perdeu a utilidade, como nas obras citadas, já nasceu e viveu sem um propósito, o que é particularmente interessante.

Numa palavra, o protagonista foi construído sobre a ignorância. Ignorância de si, ignorância do entorno, ignorância do mundo. A ignorância de Diego Herculano não tem relação com maturidade ou com quociente de inteligência. Herculano é um homem jovem, perfeitamente capaz, mas vazio. Beira o bobo, mas não é. Também não chegaria ao ponto de categorizá-lo como “ingênuo”. De qualquer sorte, há uma função específica para essa formulação. Segundo a teoria de Bakhtin:

No romance, a tolice (a incompreensão) sempre é polêmica: está dialogicamente combinada com a inteligência (a falsa inteligência elevada), polemiza com ela e a desmascara. A tolice, assim como o embuste alegre, assim como todas as outras categorias romanescas, é uma categoria dialógica que provém do dialogismo específico do discurso romanesco. É por isso que, no romance, a tolice (a incompreensão) sempre é atribuída à linguagem, ao discurso: ela sempre se baseia na incompreensão polêmica do discurso do outro, da mentira patética do outro que enredou o mundo e pretende apreendê-lo, na incompreensão polêmica das linguagens correntes incorrigivelmente mentirosas e canonizadas com os seus nomes elevados para

as coisas e os acontecimentos, para a linguagem poética, a linguagem sábio-pedante, a religiosa, política, jurídica etc. (2005, p. 214)

Como afirma Bakhtin, “O bobo é necessário ao autor” (2005, p. 215). Como veremos mais tarde, Rodrigo Meloni usou-se da aparente cognição prejudicada de Diego Herculano para confrontá-lo com o mundo, com os jogos maliciosos da sociedade e do capitalismo, com mensagens de reconhecimento e de troca simbólica que Diego Herculano não poderia entender. A narrativa fomenta a contradição entre o “saber comum” (o que todo mundo sabe) e a “confusão mental” do personagem. Todavia, convém não antecipar a razão desse confronto pretendido pelo autor.

Antes de deixar antever o enredo, a narrativa elabora um inventário de pequenos equívocos, infortúnios e fracassos de Diego Herculano, caracterizado como tedioso, obtuso e sexualmente impotente. Frente à monumental inutilidade ontológico e ineficiência laboral, só não tirou a própria vida porque, além de tudo, era também covarde: “não tinha colhões para fazer algoz de si”. O personagem que boia no vácuo de sentido foi explorado por Robert Musil (2016) ao forjar o matemático Ulrich em “O homem sem qualidades”, onde a indiferença é o elemento definidor da personalidade amorfa do protagonista.

Portanto, Ulrich e Herculano são desafetados da opressora racionalidade positiva, ambos “desencaixados” de uma realidade racionalmente explicável, deslocados das convenções sociais de como e para quê viver: não há função, não há utilidade, não há propósito na existência do personagem principal. Da sobreposição de adjetivos que definem o personagem de Meloni, prefiro destacar a definição de Diego Herculano simplesmente como “opaco”. O caráter amorfo do protagonista é que imprimirá a força do desfecho da narrativa.

O oráculo violado e a consciência conquistada

Em apertada síntese, a narrativa de Rodrigo Meloni conduz o protagonista amorfo, sem qualquer propósito interior à conhecida referência literária dos jogos adivinhatórios, desdobramentos oraculares contemporâneos das pitonisas gregas que prediziam o destino (geralmente trágico) do consulente. É aí que o autor parece filiar-se

a uma longa perspectiva histórica do próprio gênero romanesco que dialoga com o mítico para, ao contrário do que preceitua a bula da epopeia clássica, romper com o sagrado e desnudar o protagonista solitário, despossuído, abandonado pelos deuses que não têm o condão da antiga inflexão de poder sobre o ato humano. Em tudo, Diego Herculano me faz lembrar do perfil traçado por Walter Benjamin na sua análise sobre *O Idiota*, de Dostoievski:

Sua vida transcorre inutilmente, até em seus melhores momentos, como a de um enfermo impotente. Ela é um fracasso não apenas segundo as normas da sociedade; nem mesmo seu amigo mais próximo – apenas de, no fundo, os acontecimentos demonstrarem que ele não tem amigos – seria capaz de encontrar nela qualquer ideia ou meta que lhe sirva de norte. Ao contrário, sem que isso chame atenção, lá está ele, mergulhado na mais completa solidão: todas as relações em que está implicado parecem logo entrar no campo de uma força que impede qualquer aproximação. A sua mais perfeita modéstia, sua humildade mesmo, faz com que esse homem permaneça inteiramente inabordável, e sua vida irradia uma ordem, cujo centro é a própria solidão, amadurecida a ponto de desaparecer. (2011, p. 77)

É bem verdade que a narrativa não oferece uma satisfatória justificativa sobre a razão pela qual o protagonista tenciona consultar a cartomante: “E foi ali, buscando num lugar imundo sua salvação, que a sorte daquele desgraçado começou a tomar novo rumo. Envolto num cheiro pútrido, o infeliz decidiu consultar uma cartomante”. Ao mexer no lixo à procura de dinheiro (à imagem de um amigo mendigo Loreto Falcão), decide inquirir a sorte, mesmo que “não sabia bem o que visara, era só uma atitude a esmo, uma cópia de ação de alguém que ele não conhecia”. Teria Diego ouvido alguém falar da experiência com a cartomante. Como se vê, a referência autoral manteve-se aberta e, nesse ponto, tornou insuficiente o interesse de alguém tão desapegado à vida buscar a própria sorte. Se estivesse o protagonista à cata de sentido, cumprir-se-ia a esperada função oracular. Entretanto, não é esse o caso no conto de Meloni.

A larga tradição romanesca, marcada pelo aporte substancial de James Joyce na reconstrução do monumental *Ulysses* a tratar de um deserdado de fortuna divina, chega ao Brasil e conquista o cânone nacional com Machado de Assis. Este último comunga dessa tradição de ironia com o mítico, dessacralizando as relações clássicas no conto “A Cartomante”, publicado em *Várias Histórias*, em 1895. Em ambos os casos, questiona-se a inevitabilidade da dicção divina, ruído moderno que interfere no modelo clássico. Os maiores escritores contemporâneos flertam com os mesmos temas gregos, emprestando-lhes novas roupagens, estéticas, objetivos.

O “bruxo do Cosme Velho” prefere abrir mão da figura grega do Odisseu joyceano para ligar-se à referência um pouco mais antiga, não menos paradigmática, de Shakespeare. E o faz gravando, desde o prólogo, a famosa máxima de Hamlet “há mais coisas no céu e na terra do que sonha nossa filosofia” quando anuncia a breve trama entre os jovens enamorados Rita e Camilo, ambos traidores da confiança de Villela, o marido traído pelo amigo e pela mulher. A provocação está na contradição: o oráculo machadiano erra. É no erro que se encontra a modernidade, porquanto a dicção divina nos gregos é infalível.

A despeito do clichê que Machado assume em torno do procedimento traiçoeiro da mulher – “uma serpente, foi-se acercando dele, envolveu-o todo, fez-lhe estalar os ossos num espasmo, e pingou-lhe o veneno na boca. Ele ficou atordado e subjugado. Vexame, sustos, remorsos, desejos, tudo sentiu de mistura, mas a batalha foi curta e a vitória delirante” – o mérito do conto machadiano está na tensão clássica entre a crença e o ceticismo, presente desde Édipo-Rei de Sófocles. Machado recoloca o oráculo à prova, dessa vez sob a desconfiança e não sob a fé tradicional. Portanto, o moço Camilo dá voz à oposição moderna ao jogo adivinhatório.

O que se deve reconhecer de moderno em “A Cartomante”? Tratemos de dar um passo atrás para esmiuçar o problema. O adivinho grego diz: “O que está dito, está. Eu conheço a verdade poderosa”. É ele, portanto, cego para o que é visível e clarividente para o que está encoberto. O próprio vidente esclarece isso ao consulente: “tu tens os olhos abertos à luz, mas não enxerga os teus males, ignorando quem és, o lugar onde estás e quem é aquela com quem vives”. O inquérito proposto pelo rei Édipo, sucessor do próprio pai assassinado, tem a conclusão predita por Tírsias que não será contrariado. Até

então, a onisciência divina subjuga o livre-arbítrio do homem e faz troça com as limitações humanas. O oráculo grego torna o enredo inexoravelmente tautológico.

Em Machado, todavia, a cartomante diz o que o amante quer ouvir: o marido não sabe da traição. A adivinha funciona como um espelho a refletir o que se busca, não adotando uma posição de enfrentamento e/ou revelação como nas tragédias clássicas. A cigana do conto de Machado não alerta, não contraria, não desafia – *vá tranquilo* – ela garante ao cliente que havia pago o óbolo da consulta. Ao final, o autor revela a falibilidade do oráculo, seja pela desonestidade, seja pelo erro na previsão do futuro. O porquê do desacerto, o autor deixa em aberto.

Villela, o marido traído, desconfiado do que se passava “começou a mostrar-se sombrio, falando pouco”, não tem a mesma dúvida de Bentinho com Capitu. No conto, o marido está certo da traição e mata Rita para, em seguida, desferir dois tiros no frustrado consulente da cigana. Camilo morreu, não porque olvidou dos conselhos da cigana e desprezou os deuses que predisseram a tragédia, mas porque não quis acreditar nas evidências realistas que indicava o humor do amigo traído. A narrativa de Machado, portanto, inverte a tragédia grega: nesta, o homem despreza o oráculo que sempre acerta; naquela, descuida-se da realidade para confiar na metafísica.

Isso não significa dizer, contudo, que o mito foi abandonado. Benedito Nunes (2006) afirma que o mito é “considerado, ao mesmo tempo, a história das origens e a história original ou a mãe dos contos”. O mito é essencial para identificar a tradição literária e seus desdobramentos e, portanto, dificilmente será deixado de lado, sobremodo na contemporaneidade onde a paródia ganha contornos tão marcantes. O que se vê, entretanto, é que a narrativa deixou de ceder o protagonismo aos deuses e possibilitou o desligamento do personagem com a inevitabilidade clássica.

De qualquer forma, em todos os casos, o oráculo fala. Os adivinhos, os xamãs, as ciganas, todas as personagens que se ligam ao sagrado têm na voz a força central sobre a qual gira a narrativa, seja para obedecer, seja para desafiar, queira para confirmar, queira para contradizer o conteúdo da revelação. A dicção adivinhatória ou original, ou motiva ou simplesmente resolve a narrativa porque o oráculo é um mero mediador da onisciência dos deuses. No entanto, no livro *Coitado do homem cujos desejos* dependem de Rodrigo Meloni a cigana

não diz, não prediz, não cumpre a tarefa que dela se espera: mediar o que os deuses querem.

A cigana ganha outra função, um contorno tão interessante quanto mundano: Diego Herculano não consegue ser atendido pela médium pelo adiantado da hora (“já encerrei meus serviços por hoje, não vou poder lhe atender, por favor, volte outro dia”) e, por isso, desfere golpes com um objeto pontiagudo à mão: “E como o tempo muda repentinamente, de bonança pra tempestade, o temperamento de Diego mudou. De dentro daquele homem covarde, surgiu um diferente, um homem movido pelo gosto da raiva que lhe afogou a boca”. Na página seguinte, prossegue a narrativa: “Mas educação nenhuma a prepararia para o que se seguiu: antes que pudesse reagir ao rompante de Diego, teve sua garganta furada por um objeto pontiagudo que jazia em um cômodo do ambiente”.

Portanto, o autor dispensa a intermediação do oráculo porque o protagonista deixa de contracenar com a predição. Inverte-se a lógica da tradição: “Dona Chingá fora ofertada em sacrifício”. Objetivamente, como é possível depreender do texto, a vidente não motivou o homicídio. Limitou-se a dizer que estava esgotado o período de atendimento, nada mais. Por que Diego Herculano explodiu em ódio? Qual a razão que o impulsionou ao bárbaro morticínio?

É provável, à guisa de hipótese, que Diego Herculano abra mão da previsão por saber (ou, no mínimo, desconfiar) que a sorte não possa favorecer um homem constituído de equívocos. Dessa forma, teremos duas possibilidades de leitura continuamente abertas, ambas atraentes: Diego Herculano liquida a cigana porque não aguenta mais a invisibilidade social a que está submetido continuamente ou, de outro giro, explode em ódio porque antecipa a previsão/confirmação desafortunada para si próprio.

O fato é que a morte transforma o protagonista. Por conseguinte, o oráculo é ressignificado, torna-se um meio para a guinada de Diego Herculano que, tudo indica, assume uma consciência imediata daquilo que ignorava: “Com um sadismo na face, detergiu as mãos vermelhas de sangue, purificou os pés com pisadas fortes e seguras”. A purificação pelo sacrifício humano remonta às origens da civilização humana, ritual de solidariedade que expulsa os demônios e distribui prosperidade, que afasta os maus espíritos e proporciona fertilidade, que afasta fraquezas e convola poderes sobrenaturais.

Deu-se o mesmo com o protagonista da narrativa de Meloni: “O

sangue lhe havia dado poderes mágicos. Podia adiante reclamar tudo o que lhe foi negado até então: amor, respeito, carinho e tudo o mais que nunca houvera experimentado”. Mais adiante, retorna à libertação pelo sangue da cigana: “A morte de dona Chingá lhe tinha dado vida, uma vida que nunca tinha provado. Não era mais o estereótipo de algo débil. Era agora um herói de proezas inimagináveis. A morte de um ser ignóbil como dona adivinhadora lhe enchera de vontade, de coragem, astúcia, orgulho. Pela primeira vez tinha feito algo que pudesse se orgulhar. Era um assassino”.

Outras duas questões abrem-se para o exercício hermenêutico do conto de Meloni: a conscientização do protagonista pelo assassinato da cigana é resultado de alguma espécie de “transferência de poder” ou simplesmente se trata de um “choque de realidade” ao assumir uma postura engajada e inédita na vida do anódino Diego Herculano? A primeira opção pode ser lida no já citado trecho “o sangue lhe havia dado poderes mágicos”. Contudo, a premeditação pode ser prospectada no fragmento: “Pela primeira vez tivera a coragem de se defender dos maus-tratos que sofrera do universo e fora recompensado por aquilo”.

A narrativa, embora filiada ao longo encadeamento romanesco que transforma a tragédia grega em romance moderno pela morte dos deuses e independência humana, cede a outra questão igualmente explorada na literatura: a culpa. Diego Herculano, após matar a cigana, furta o dinheiro depositado numa caixa. O montante parece ser substancial, a ponto de conferir autonomia para hospedar-se num bom hotel, comprar roupas novas e se permitir outros luxos. Anote-se, nesta altura, que o pesar do personagem não tem ligação com o assassinato da vidente e sim com a subtração do dinheiro porque, na visão de Herculano, o homicídio não lhe pareceu um crime, mas um amplo ato de legítima defesa contra o desprezo do mundo.

A culpa é filha da consciência, recém-adquirida pelo protagonista com o assassinato da adivinha. Essa mesma imagem está presente em Gênesis, ao indicar que a desobediência do primeiro casal vai redundar em duas consequências: a consciência do bem e do mal e a expulsão do paraíso. Diego Herculano, o personagem central, vai assumir consciência de si e de tudo o mais com a morte da mulher. Também ele contraria o interdito, avança no proibido, desafia o tabu. A ação impensada e sanguinária desencadeia o remorso que consome o protagonista até o fim, transformando em maldição o esclarecimento repentinamente adquirido.

Mas qual a abrangência da consciência adquirida tão repentinamente? Diego Herculano percebe que sua má sorte sofre uma guinada radical: “Sentiu-se aliviado e ao mesmo tempo confuso, perplexo com tantas mudanças repentinas. De um dia para o outro, pessoas passaram a lhe deitar respeito, o universo parecia querer lhe agradecer a cada segundo. Não tropeçaria nas escadas, não ficara preso no elevador, não tomara nenhum choque no chuveiro elétrico, não dividira sua cama com ratos e baratas. Estava surpresa e atônito”.

A pergunta mantém-se incólume: de que consciência estamos falando? Inicialmente, o personagem acredita que o sangue da adivinha conferiu poderes mágicos. Essa nova dimensão vai fazer dele um novo homem: corajoso, poderoso, autoconfiante. Ocorre que, muito mais à frente, Diego Herculano se desilude novamente e percebe que não foi os poderes mágicos atribuídos ao sangue da vidente os responsáveis pela mudança de vida. Os fatos que deixaram de acontecer (elevador quebrado, choque no chuveiro, cama infestada de ratos e baratas) não têm qualquer relação com a morte da cigana Dona Chingá e sim com o dinheiro furtado.

A partir dessa nova desilusão é que a consciência verdadeira emerge para o protagonista: a vida amorfa que levava estava relacionada à miséria e não à ontologia do próprio Diego Herculano. Com dinheiro, torna-se evidente que as vicissitudes do cotidiano e a falta de sorte são resultado da condição social, ao contrário do que o personagem pensava de si mesmo. Herculano curou-se, inclusive, de uma crônica dor de barriga. Ainda que a narrativa não evidencie, fica claro que a disenteria a que estava submetido o personagem tem a origem na comida estragada consumida do lixo ou de outros restos.

Diego passou a ter atenção, respeito e saúde simplesmente porque deixou de ser pobre: “o quarto do hotel e todo o hotel queriam sua companhia porque ele carregava em seu bolso o vil metal, e mais nada”. Logo adiante, prossegue na descoberta: “O ser humano mais uma vez se mostrou com todas as cores para Herculano: falso, ganancioso, interesseiro, ilícito, ambicioso, doloso, hipócrita, desleal, falsário, dissimulado”. Não percamos de vista a perspectiva moderna de rompimento com o oráculo clássico. Registre-se, em tempo, que o *insight* de Diego Herculano não tem qualquer relação com a predição da vidente assassinada, isto é, a consciência não é tributária do poder metafísico mediado pelo oráculo. Será o próprio personagem capaz de conscientizar-se da própria condição.

Assentada a filiação narrativa de Rodrigo Meloni com a tradição romanesca moderna, presente na prescindibilidade da metafísica clássica, o texto evolui para o desenlace. O problema está delineado: o homem sem consciência comete um assassinato e furta a vítima, percebendo que é pela falta de dinheiro que estava jungido a todas as desgraças que o afligiam. A eliminação da fala da vidente é uma interessante contribuição do autor com o que o precedeu na literatura que revisou os oráculos antigos. Resta saber se o desfecho também trará algum tipo de inovação.

Como expiar o mal? Será possível sublimar a culpa? De que forma será Diego Herculano punido? Essas três questões estão presentes no cânone do romanesco ocidental. O autor conduz seu personagem ao caminho idêntico: “Resolvera então que era hora de desfazer o exclusivo erro que cometera: meter a mão no sujo dinheiro dos homens e de dona Chingá. Não importava o que acontecesse, deveria devolver aquele maldito papel timbrado”. Lembremos o que deixamos alhures anotado: o pecado de Diego não está localizado na morte da cigana pela qual não demonstra qualquer remorso, mas no furto: “Dinheiro passa de mão em mão e este desgraçado bronze pode fazer com que o azar faça moradia na palma de outrem. Não queria ser mensageiro de tal infortúnio”.

Dessa forma, Diego se viu impelido a retornar ao local do crime, intocado por policiais ou vizinhos. Na altura do final do texto, o protagonista não se mostra o ser ontologicamente fracassado, azarado e impotente. Do contrário, não teria a preocupação em se livrar da maldição que o dinheiro poderia impingir. Trata-se de um Diego Herculano contrário à indiferença inicial, um ser consciente e, por isso, profundamente perturbado. Tão perturbado a ponto de ler nos olhos do cadáver sentenças que se identificam com imprecações: ambição e amor.

A verdade revelada e a nova consciência

Meloni não pretende um final épico, longe disso. Não estão resolvidas as problemáticas criadas na narrativa. O final do texto será igualmente problemático. Sobre essa lógica, Benjamin (2012, p. 61) afirma que “é essa justamente a lei da forma romanesca: no momento em que o herói consegue ajudar-se, sua existência não pode mais ajudar-nos”, colocação em que está inteiramente correto. O romance

(ouso incluir aí, o microrromance analisado) não se presta a resolver o paradoxo criado, mas a deixar um hiato na mente do leitor. Em favor dos leitores, Diego Herculano não resolverá o problema que arrumou para si mesmo. A questão vagará eternamente: a consciência é libertadora?

A ambição, tomada como maldição, seria responsável por posturas antiéticas de desprezo ao outro. O amor despertará desejos mesquinhos e fará dos amantes vítimas para atender infames caprichos. Eis aí a consciência pessimista do romanesco moderno, a face do abandono do homem expulso do Éden, condenado a sofrer e a fazer sofrer. Noutras palavras, Diego Herculano sucumbiria à maldição não declarada de se tornar igual aos algozes do princípio da narrativa. Aproxima-se, neste ponto, ao que Sófocles delineou com a perplexidade de Édipo ao se descobrir culpado pelo assassinato do próprio pai, incidindo sobre si mesmo as promessas de vingança que havia pactuado com a comunidade.

O que faz Édipo? Arranca os olhos. A amarga ironia da tragédia sofocliana demonstra que o cego vidente Tirésias enxergava mais do que o rei que entendeu não serem os olhos úteis para encontrar a verdade do inquérito aberto por ele mesmo. Diego Herculano “ajoelhou-se e entregou-se ao desespero. Lastimava seu fim”. O personagem de Meloni não suporta a consciência de que se tornara igual aos outros homens: “estava cheio da patética e saudável arrogância compacta da massa humana”.

A ninguém é permitido a dádiva do conhecimento sem que haja o respectivo pagamento: esse é, digamos, o cumprimento de um arquétipo literário suscitado com alguma constância. Entretanto cada autor faz variar a forma pela qual o culpado encontra de se redimir por seu ato. É provável que o paradigma literário moderno mais expressivo, neste quesito em especial, seja a figura de Raskólnikov de Dostoiévski, atormentado pela mesma razão que Diego Herculano – o assassinato. Como se resolvem os dois assassinos?

O que distingue as duas obras é a motivação e o que as aproxima é o poder libertador dos desdobramentos do assassinato. Dostoiévski faz em *Crime e Castigo* uma profunda reflexão sobre a racionalidade, a consciência humana dos próprios atos, incluindo aí a aniquilação de outra vida. Em meio à moda das investigações do inconsciente, da nascente psicologia contemporânea, o russo tenciona o tradicional conceito de livre-arbítrio e racionalidade com o impulso inexplicável

da “loucura momentânea”. Por que, afinal, Raskólnikov matou a idosa? O romance se estrutura no limiar entre a consciência e o estado de torpor, entre a racionalidade e o brutal animalesco. Os personagens de Dostoiévski alimentam a disputa psicológica do protagonista: os que sustentam o lapso de consciência (núcleo íntimo) e os que racional e cientificamente compreendem a ação criminosa (núcleo externo).

No caso de Meloni, Diego Herculano matou sem a intenção inicial de subtrair dinheiro, bens ou qualquer outra vantagem pessoal. A motivação não é a questão central da narrativa, concentrada nas consequências da imotivada ação do protagonista. Já deixei anotada a transformação experienciada pelo personagem com o assassinato da cigana, tornando Diego Herculano de desenganado vivente para um homem consciente de si e de sua própria situação social. Importa, agora, traçar um paralelo com Raskólnikov, o atormentado protagonista de *Crime e Castigo*.

O drama psicológico desenvolvido por Dostoiévski reside, desde o final da primeira parte, na confissão de Raskólnikov. Movido pelo turbilhão de sentimentos confusos, ora pela culpa, ora pela dúvida, sempre oprimido pela paranoia e pela desconfiança do investigador encarregado, o protagonista acaba confessando e, por isso, alcança a libertação do doentio ciclo de fragilidade. Raskólnikov, porém, não se arrepende do delito motivado pelo egoísmo (e também pela intenção utilitarista) e é importante que ele mantenha a posição inicial para dar suporte à tensão de *Crime e Castigo* que contrapõe a razão iluminista do determinismo positivista.

Oh, como seria feliz se pudesse acusar-se a si próprio! Aí suportaria tudo, até a vergonha e a humilhação. Mas ele fizera um julgamento severo de si mesmo, e sua consciência obstinada não descobriu nenhuma culpa especialmente terrível no seu passado, a não ser uma simples falha que podia acontecer a qualquer um. Sentia vergonha mesmo era de que ele, Raskólnikov, houvesse se destruído de maneira tão cega, irremediável, confusa e tola, cumprindo alguma sentença do destino cego, e devia resignar-se e submeter-se ao “absurdo” de uma sentença qualquer se quisesse encontrar um mínimo de tranqui-

lidade para si. [...] Se ao menos o destino lhe tivesse mandado o arrependimento, um arrependimento abrasador, que despedaça o coração, afugenta o sono, um arrependimento cujos suplícios provocam visões da força e da voragem! Oh, isso o deixaria alegre! Sofrimentos e lágrimas – ora, isso também é vida. Mas ele não se arrependia do seu crime. (DOSTOIEVSKI, 2016, p. 554-555)

Como é possível constatar, o protagonista de Dostoiévski mantém-se coerente com a lógica inicialmente apresentada em *Crime e Castigo*: o ser humano calcula suas ações e, com base nessas operações, atua sobre a realidade. A morte da mulher do penhor representa, a um só tempo, ambição pessoal de Raskólnikov como também seu pensamento utilitário sobre o uso mais eficiente do dinheiro que estava concentrado e estagnado nas mãos erradas. Ao final, no isolamento das galés siberianas, a relação com a verdade, com a confissão, com o exame pormenorizado das motivações do passado, leva o protagonista à transformação.

Ele nem sequer sabia como essa nova vida não lhe sairia de graça, que ainda deveria pagar caro por ela, pagar por ela com uma grande proeza no futuro... Mas, aqui já começa outra história, a história da renovação gradual de um homem, a história do seu gradual renascimento, da passagem gradual de um mundo a outro, do conhecimento de uma realidade nova, até então totalmente desconhecida. (DOSTOIEVSKI, 2016, p. 563)

Com Diego Herculano de Rodrigo Meloni, dá-se o arrependimento do protagonista que volta à inalterada cena do crime para devolver o dinheiro subtraído. A questão, como deixei consignado, não é discutir o porquê do crime, a motivação para o bárbaro ataque que o personagem tentou contra a cigana. No entanto, tal como Raskólnikov, uma vez cômico da crueldade com que o meio social o enxergava e da semelhança que adquiriu com essa mesma sociedade após a morte da vítima, Diego Herculano opta conscientemente por renunciar à vida de antanho.

Se, porém, Raskólnikov o faz forçosamente essa “transformação” nas galés, Diego Herculano renuncia à má consciência, à má índole social, à prática quotidiana de soberba e preconceito sem qualquer coação externa. Noutras palavras – o protagonista de Meloni declina conscientemente de tudo o que se tornou e de tudo o que obteve com o dinheiro roubado.

Ainda pouco habituado a luxuosa ostentação de manter uma decisão, Herculano ficou outra vez sobre os pés e tomou a oportunidade para se impor uma advertência: nunca mais mataria e nunca mais se deixaria levar pelo poder inebriante das paixões que despertam tanta ambição e amor num homem de peito único. Desta vez calmo e solene, Herculano encaixou a chave, girou a lingueta e tomou um tapa na cara do vento liberal. Ninguém o percebera, nem a laranjeira, nem a bola de meias enroladas esquecida na rua. O vazio do espaço não era preenchido por crianças, nem velhas, nem cadeiras. Era só ele e o mundo. Estava livre de sua masmorra de adivinhações e filosofias mortíferas. Assim que se viu distante do Bairro das Cruzes, Herculano tomou a mais acertada e dramática resolução de sua vida: seria como os pássaros e passaria pela vida como a cartomante da garganta cortada. Sem deixar rastros.

Como se vê, o fim de Raskólnikov e de Diego Herculano é o mesmo. O crime – livre do destino fatídico imposto pelos deuses – é sucedido pela reflexão sobre a própria condição social, levando os protagonistas a uma mesma conclusão: o ser humano é tão livre para matar quanto para se arrepender, mas se move inclinado por circunstâncias financeiras que podem turvar o livre arbítrio sem, no entanto, suprimi-lo de todo. O que difere o Raskólnikov de Dostoievski do Diego Herculano de Meloni é o meio pelo qual se desenrola o processo de íntima conscientização: no primeiro caso, à força da expiação da culpa por meio de uma confissão e da consequente prisão na Sibéria e, no segundo, pelo espontâneo abandono do modo de vida. Nos dois casos, convém anotar, os protagonistas identificam no capital roubado a fonte de suas culpas e terminam por não o aproveitar.

A aproximação dos personagens é perfeitamente plausível, na medida em que a narrativa intimista da solidão, desespero, abandono e incompreensão estão vinculadas à miséria existencial e financeira nas duas obras. No fundo, ambos os personagens buscam aceitação, respeito, amor. A frustração deles está na percepção de que tais sentimentos não são espontâneos na sociedade e sim condicionados ao padrão financeiro que apresentam. No microrromance de Meloni, quase ao final da narrativa, Diego Herculano cruza com o velho recepcionista que pergunta: “– Tens algum sonho concreto, algum sonho de verdade, cravejado de louros e esquisitices matrimoniais?” E o protagonista responde – “Sonho em um dia ser quisto por alguém, nem que seja por um cachorro”.

Se Édipo, ao tomar consciência do próprio crime e da incapacidade de ver com os olhos, ao final arranca-os do rosto em protesto, Raskólnikov confessa o assassinato da mulher do penhor e Diego Herculano devolve o dinheiro furtado. Este último decide continuar vivendo “sem deixar rastros”, isto é, uma vida anônima e impotente, em certo sentido no mesmo anonimato e impotência de Édipo e de Raskólnikov. Trata-se do confronto com uma verdade não aparente aos sentidos e, diante dela, tudo indica que os protagonistas expiam de diferentes formas a culpa da própria ignorância: Édipo que desprezou as evidências reveladas por Tirésias para reconhecer seu crime, Raskólnikov que desprezou a lógica investigativa para ser atraído por ela e, finalmente, Diego Herculano que percebeu o ser humano como “ganancioso, interesseiro, ilícito, ambicioso, doloso, hipócrita, desleal, falsário, dissimulado”.

A fim de aproximar ainda mais esses três personagens – Édipo, Raskólnikov e Diego Herculano – seleciono um trecho de Crime e Castigo: “Nós somos malditos, então vamos seguir juntos”. Seguir para onde?, perguntariam os leitores e críticos de literatura. Dostoiévski prossegue na narrativa e responde por todos os humilhados e ofendidos: “Como hei de saber? Sei apenas que é pelo mesmo caminho, disso estou certo”. (2016, p. 335). Não serei eu a negar razão ao mais atormentado de todos os personagens contemporâneos – Raskólnikov – que encarna a ambivalência de uma geração: de fato, os cômicos das misérias de nossa condição social (aparentemente ordeira e próspera) são amaldiçoados e seguem no mesmo caminho do romance, sem destino e sem esperança.

Referências

ASSIS, Machado. **Obras Completas**. Vol 2. São Paulo: Nova Aguilar, 2017.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas Limitada, 1993.

BAKTHIN, Mikhail. **Teoria do Romance I**. A estilística. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKTHIN, Mikhail. **Teoria do Romance II**. As formas do tempo e do cronotopo. São Paulo: Editora 34, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Editora 34, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**, Vol. I. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 2012.

DOSTOIEVSKI, Fiódor. **Crime e Castigo**. São Paulo: Editora 34, 2016.

DOSTOIEVSKI, Fiódor. **O Idiota**. São Paulo: Editora 34, 2011.

JOYCE, James. **Ulysses**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

JOLLES, André. **Formas Simples**. São Paulo: Cultrix, 1930.

KAFKA, Franz. **A Metamorfose**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MANN, Thomas. **Doutor Fausto**: A vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MELONI, Rodrigo Maciel. **Coitado do homem cujos desejos dependem**. Cuiabá: edição do autor, 2018.

MUSIL, Robert. **Um homem sem qualidades**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

NUNES, Benedito. **Cronos**, Natal-RN, v. 7, n. 2, p. 333-337, jul./dez. 2006.

SÓFOCLES. **Trilogia Tebana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1990.

TODOROV, Tzvetan. **A poética da prosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WOOLF, Virgínia. **Orlando**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SOBRE OS AUTORES

Cláudia Carla Martins é doutoranda em Estudos Literários (PPGEL/UNEMAT). É docente da rede estadual de Mato Grosso e pesquisadora do Núcleo Wladimir Dias-Pino.

Cláudio Márcio da Silva é Doutor em Estudos Literários (PPGEL/UNEMAT). Docente do Instituto Federal de Mato Grosso, campus Tangará da Serra, MT. Pesquisador do Núcleo Wladimir Dias-Pino.

Eduardo Mahon é Escritor. Mestrando em Estudos Literários (PPGEL/UNEMAT). Pesquisador do Núcleo Wladimir Dias-Pino

Fábio Júnio Vieira da Silva é mestrando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL/UNEMAT), na linha de pesquisa Literatura, História e Memória Cultural. Também é Pesquisador do **Núcleo de Estudos da Literatura de Mato Grosso “Wladimir Dias-Pino”**. Contato: fabiopedletras@gmail.com.

Francieli Santos Rossi é doutoranda em Estudos Literários (PPGEL/UNEMAT). E pesquisadora do Núcleo Wladimir Dias-Pino.

José Carlos Patrício é Doutorando em Estudos Literários, pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGEL/UNEMAT). Bolsista da CAPES, e pesquisador do Núcleo Wladimir Dias-Pino.

Luan Paredes Almeida Alves é licenciado em Letras - Português/Inglês e suas respectivas literaturas pela Universidade do Estado de Mato Grosso (2018). É mestrando em Estudos Literários (PPGEL/UNEMAT), na linha de pesquisa Literatura, História e Memória Cultural. É bolsista pela CAPES. Atualmente desenvolve trabalhos acerca da memória nas crônicas do escritor Milton Hatoum e integra o grupo de pesquisa **Estudos de literatura: memória e identidade cultural**, além do **Núcleo de Estudos da Literatura de Mato Grosso “Wladimir Dias-Pino”**. Contato: luanparedes21@gmail.com.

Maria Madalena da Silva Dias é Mestre em Estudos Literários (PPGEL/UNEMAT). É professora da rede estadual de Mato Grosso- SEDUC. E pesquisadora do Núcleo Wladimir Dias-Pino.

Natália Marques da Silva é doutoranda em Estudos Literários na Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), IES em que também se graduou em Letras (2017). É bolsista pela CAPES. Integra o grupo de pesquisa **Estudos de literatura: memória e identidade cultural** (CNPq), sendo integrante do núcleo **Estudos da literatura de Mato Grosso “Wladimir Dias-Pino”**. Atualmente, tem-se dedicado ao estudo do erotismo-pornografia na literatura brasileira do século XX, tendo como foco de pesquisa os escritos de Hilda Hilst. Contato: wtfnataliaa@gmail.com.

Patrícia Casagrande é Mestre em Estudos Literários (PPGEL/UNEMAT). Pesquisadora do Núcleo Wladimir Dias-Pino.

Samuel Lima da Silva é Pós-doutorando (PNPD/CAPES, 2019-atual), Doutor em Estudos Literários, pesquisador do Núcleo de estudos Wladimir Dias-Pino e integrante do grupo de pesquisa Estudos de Literatura: memória e identidade cultural (CNPq). Contato: samuelllds@live.com

Sandra Jorge Gindri é Mestre em Estudos Literários (PPGEL/UNEMAT). É docente da rede municipal, Tangará da Serra. É pesquisadora do núcleo Wladimir Dias-Pino.

Zelma Nascimento Silva Laurini Natural de Mato Grosso. Professora de Língua Inglesa em instituições privadas e professora da Universidade Estadual do Mato de Grosso. Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – PPGEL/UNEMAT. Contato: tchzelma@yahoo.com.br
<http://lattes.cnpq.br/7169584271114747>

Este livro é resultado de pesquisas produzidas pelo Núcleo Wladimir Dias-Pino. São, no conjunto, 15 autores, entre doutores, doutorandos e mestres formados pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários- PPGEL/UNEMAT, ao longo de dez anos. Cartografias literárias e o domínio arquitextual da narrativa encerra, para além da reflexão sobre a Literatura Brasileira nas suas múltiplas e complexas expressões, um ciclo de debate sobre a urgência da arte, sua inquietante posição frente às formas de identidades, cultura e memória. Isso tudo diante da convicção de que vivemos uma crise profunda em uma sociedade brasileira que “se desconhece” ou vira as costas ao seu passado.

Aos interessados, boa leitura!!