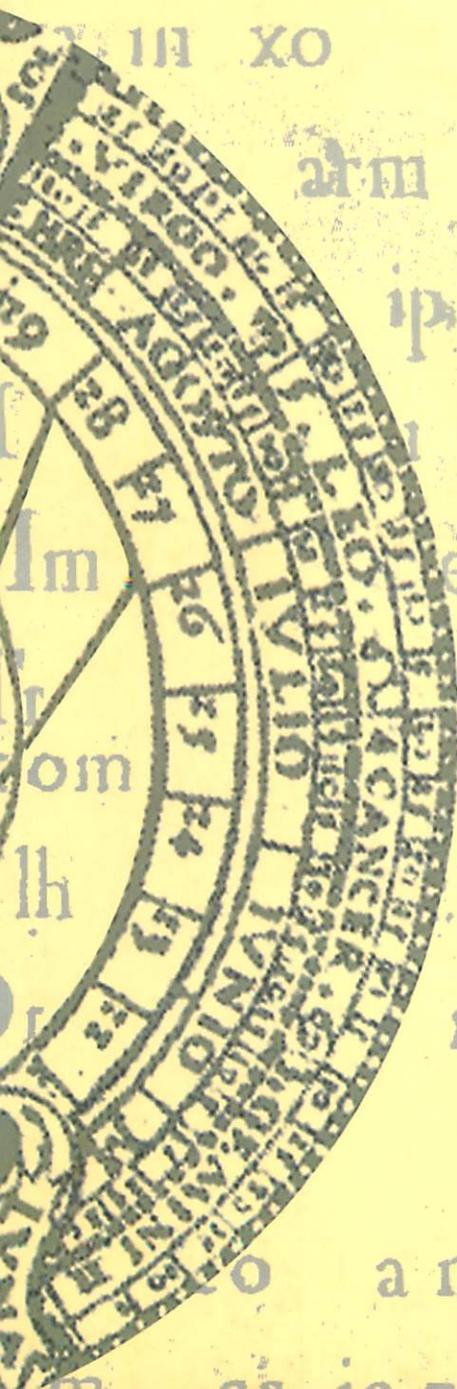


PALAVRAS AO SUL

escritores latino-americanos contemporâneos



Maria Antonieta Pereira

Luis Alberto Brandão Santos

FALE
FACULDADE DE LETRAS
EARE

as
Autêntica

Na trilha dos debates políticos e econômicos que envolvem as instituições do Mercosul, da Alca e do Nafta, uma questão subliminar, complexa e arredia vem à tona e mobiliza as atenções de intelectuais. Trata-se da integração cultural. A cultura transcende as leis e ignora os protocolos. No terreno específico da criação literária, a sentença lúcida de Cortázar serve de paradigma para o momento de incertezas globalizantes: "a resposta mais autêntica que um escritor pode dar é o que escreve". Integração só fará sentido se for sinônimo de intercâmbio, conhecimento mútuo.

Palavras ao Sul traz um aporte competente ao diálogo entre as literaturas latino-americanas, colocando em confronto seis autores que pertencem a uma geração recentíssima. Do Brasil, Rubem Fonseca e Sérgio Sant'Anna; da Argentina, Ricardo Piglia; do Uruguai, Rafael Courtoisie e Tomás de Mattos; e do Chile, Alberto Fuguet. Autores que escrevem nos limites da linguagem narrativa,

PALAVRAS AO SUL

Seis escritores latino-americanos contemporâneos

Maria Antonieta Pereira
Luis Alberto Brandão Santos

PALAVRAS AO SUL

Seis escritores latino-americanos contemporâneos

FALE
FACULDADE DE LETRAS
FALE


Autêntica

Belo Horizonte
1999

CAPA
Marconi Drummond
(Sobre litogravuras de Antoni Tàpies)

PROJETO GRÁFICO E
EDITORAÇÃO ELETRÔNICA
Waldenia Alvarenga Ataíde

REVISÃO
Maria Antonieta Pereira
Luis Alberto Brandão Santos
Clarice Scotti Maia

P237p Pereira, Maria Antonieta
Palavras ao Sul / Maria Antonieta Pereira; Luis
Alberto Brandão Santos, ...Belo Horizonte:
Autêntica; Faculdade de Letras da UFMG, 1999.
200p.

ISBN 85-86583-26-X

1. Crítica literária — 2. Literatura-América do
Sul. 3. Pereira, Maria Antonieta. I. Título .

CDU: 82.09
82(8)

1999

Autêntica Editora

Rua Tabelião Ferreira de Carvalho, 584, Cidade Nova
31170-180 - Belo Horizonte - MG - PABX: (031) 481 4860
www.autenticaeditora.com.br

Faculdade de Letras da UFMG (FALE)
Av. Antônio Carlos, 6.627 - Campus Pampulha
Belo Horizonte/MG - CEP 31270.901 Tel: (031) 499-5133
www.lettras.ufmg.br

Palavras ao Sul surgiu do nosso desejo de ressaltar a inegável qualidade da literatura que vem sendo produzida hoje na América Latina. Sem a intenção de traçar um amplo painel, optamos por oferecer uma amostragem que, acreditamos, é suficiente para demonstrar a importância de lançarmos o olhar, através do prisma literário, para a nossa própria cultura e a de nossos vizinhos. O projeto inicial previa apenas ensaios críticos. Para nossa felicidade, os seis escritores cujas obras estudávamos se dispuseram a participar da empreitada. Todos nos enviaram textos — crônicas, contos, prosa poética, fragmentos de romance —, inéditos em língua portuguesa, ou inéditos em livro, no caso dos brasileiros. Além disso, Ricardo Piglia autorizou que publicássemos uma valiosa entrevista realizada em 1998, e Sérgio Sant’Anna, Rafael Courtoisie, Tomás de Mattos e Alberto Fuguet amavelmente aceitaram responder a uma série de “provações” literárias.

À generosa colaboração dos seis escritores que são os eixos deste livro e ao apoio fundamental da Diretoria da Faculdade de Letras da UFMG gostaríamos de expressar nossos mais lhanos agradecimentos.

Luis Alberto Brandão Santos
Maria Antonieta Pereira

[SUMÁRIO]

Atlas de vozes.....	09
---------------------	----

RUBEM FONSECA

Signos em trânsito: <i>A grande arte</i> de Rubem Fonseca <i>Maria Antonieta Pereira</i>	13
O som e a fúria <i>Rubem Fonseca</i>	27

SÉRGIO SANT'ANNA

Sérgio Sant'Anna responde a dez provocações.....	33
Olhar olhado <i>Luis Alberto Brandão Santos</i>	37
América-América 1971 <i>Sérgio Sant'Anna</i>	51

RICARDO PIGLIA

Entrevista com Ricardo Piglia.....	59
A máquina da criação <i>Maria Antonieta Pereira</i>	67
Encontro em Saint-Nazaire <i>Ricardo Piglia</i>	77

RAFAEL COURTOISIE

Rafael Courtoisie responde a dez provocações.....	95
Latidos da ficção	
<i>Luis Alberto Brandão Santos</i>	99
Vida de cachorro	
<i>Rafael Courtoisie</i>	115

TOMÁS DE MATTOS

Tomás de Mattos responde a dez provocações.....	133
Gotas no espelho	
<i>Maria Antonieta Pereira</i>	139
A atribuição de Tadeu	
<i>Tomás de Mattos</i>	153

ALBERTO FUGUET

Alberto Fuguet responde a dez provocações.....	169
Revólver sem balas	
<i>Luis Alberto Brandão Santos</i>	171
Tinta vermelha	
<i>Alberto Fuguet</i>	181
Sobre os autores.....	195
Sobre os textos.....	197

Levar as vozes de nossa Faculdade de Letras a todos os pontos cardeais é uma antiga aspiração que temos agora a satisfação de poder realizar. *Palavras ao Sul*, coro polifônico de vozes díspares mas irmanadas, representa, mais que a concretização de um desejo, uma grande alegria. Estamos certas de que estas *palavras* terão o dom de atravessar fronteiras, vencer barreiras, levantar bandeiras, aproximar culturas e reconhecer, na alteridade, identidades possíveis.

Eliana Amarante de Mendonça Mendes
Diretora da Faculdade de Letras da UFMG

Veronika Benn-Ibler
Vice-Diretora da Faculdade de Letras da UFMG

RUBEM FONSECA

Signos em trânsito: *A grande arte* de Rubem Fonseca

Maria Antonieta Pereira

Tenho uma grande arte: eu firo duramente aqueles
que me ferem.

Arquíloco de Paros.

Minha arte é maior ainda: eu amo aqueles que me
amam.

Rubem Fonseca

O narrador de *A grande arte*¹ inicia seu ofício tematizando uma escrita singular, realizada sobre uma superfície incomum e a partir de uma ferramenta desviada de sua utilidade usual. A faca, instrumento inventado pelo homem para facilitar seu trabalho produtivo, é transformada em objeto que permite a um assassino inscrever a letra P no rosto de sua vítima. Esse gesto recorda a antiga tradição romana de usar o “stilus” para produzir textos sobre tabuinhas enceradas. Por um processo metonímico, “stilus” designou sucessivamente a escrita e a linguagem em geral. Hoje, “estilo” equivale ao conjunto de qualidades que caracterizam o texto de determinado autor.

O fato de um homicida imprimir seu “estilo” na face da prostituta assassinada, por meio de uma faca transformada em estilete produtor de signos, indica a existência de uma literatura que se apropria de certas práticas textuais do passado num processo de desconstrução e reciclagem da tradição. Configurando ela mesma uma espécie de estilete, a narrativa recorta a tradição e a si mesma, recuperando elementos ancestrais para se realizar no presente.

O texto produzido com o “stilus”, além de indicar o próprio estilo do seu autor, desenvolve relações entre vida e morte em *A grande arte*: é necessário um assassinato para que a escrita se construa. Esse texto, cuja existência depende do pergaminho de uma pele agonizante, estabelece relações entre prazer, extermínio, escrita, corpo. Às vezes antagônicas e

sempre cúmplices, essas imagens dialogam durante toda a trama, edificando-se e destruindo-se mutuamente.

Ao marcar a face da vítima com sua caligrafia, o assassino constitui-se em metáfora do próprio escritor que, embora aparentemente submeta os signos, não consegue fugir a seu fascínio. Esse processo sedutivo², paradoxal e irônico, premia o autor do texto literário com uma vitória parcial — a conclusão da obra. Contudo, em movimento reversivo, enquanto espaço fraturado e memória modificada do vivido, o texto é autônomo e estranho a seu próprio criador. Passado a mãos alheias, ele permanece como instância que autoriza a multiplicação incontável de sentidos. Transforma-se noutra coisa, como o corpo da vítima que se decompõe e se dissipa.

O prazer e o distanciamento necessários à execução do crime ou do texto transformam-se na volúpia de degustar o poder exercido sobre um outro enfim dominado. Todavia, a personagem de *A grande arte* comemora essa supremacia colocando-se *en garde*, e assim sugerindo que a inércia do corpo é fictícia. O espectro da criação, materializado com crueldade e prazer num objeto externo ao criador, estabelece outros riscos: a obra chegou ao fim e tornou-se independente, instância do outro e de seu discurso. Um assassino duplamente autor — do crime e do texto — remete à atitude adotada pelos escritores em geral. Apesar de saberem que sua obra, por força de várias recepções, instigará a co-autoria, depõem sobre a face do objeto inventado a sua assinatura, numa tentativa de garantir a propriedade textual.

Segundo o narrador, a letra P significa “boca” no alfabeto dos antigos semitas. O vocábulo “semita” deriva de Sem — filho de Noé — salvo do dilúvio pela graça divina e tornado representante dos aspectos patriarcais e sagrados de antigas civilizações como a judaica. Semita e judeu, termos sinônimos, possuem uma significação ambígua na cultura ocidental, congregando desde a idéia de herdeiro de Deus e do pai até as noções de maldade, avareza, usura. Por outro lado, sob determinada perspectiva histórica³, as civilizações da Ásia Ocidental, que reúnem hebreus (ancestrais dos judeus), assírios, aramaicos, fenícios e árabes, foram sistematicamente atacadas pelos que defendiam a cultura ocidental-cristã. O próprio significado do verbo “judiar” — tratar como, antigamente, se tratavam os judeus — aponta a intolerância do Ocidente no que tange a conviver com diferenças étnicas e culturais. Entretanto, como tradição recalcada, a cultura judaica é também freqüentemente reciclada no espaço ocidental.⁴

Em *A grande arte*, quando o assassino recorre a um sinal gráfico semita para assinar a conclusão de seu trabalho, provoca a inserção, no texto do

corpo, dessa marca de diferença e ambigüidade a que nos referimos. Contudo, essa rubrica carrega consigo várias outras incógnitas, inclusive porque se trata de uma simples letra, na qual se encontram, ao mesmo tempo, a concisão e a fragmentação. Se o sentido que o narrador lhe atribui — “boca”, para os antigos semitas — remete ao Antigo Testamento em seu caráter genesíaco, mítico e genealógico, a grafia da letra é portanto realizada em língua estrangeira e arcaica. Por outro lado, o microtexto se efetiva a partir de uma faca convertida em “stilus” e de um assassino que usou como folha em branco a face de uma prostituta, sendo tais personagens, no início da narrativa, totalmente desconhecidas do leitor. Tudo isso, associado à ambigüidade dos termos “semita” e “judeu”, torna instável o sentido da letra P e a transforma em índice da sedução provocada pelo mistério, pela diferença. Simultaneamente, esse signo marca o pacto antagonístico entre a vítima e seu carrasco, entre texto e corpo, vida e morte, eu e outro. Ao significar “boca”, a letra P também torna plausíveis outras considerações, pois alude ao órgão do corpo que permite vários prazeres, entre os quais a articulação da linguagem, a alimentação, o erotismo. Por atender a tantas necessidades e desejos, esse órgão ocupa um lugar privilegiado de entrada-saída do corpo, espaço em que se encena a palavra ou o silêncio, contribuindo, assim, para se conferir ao rosto a prerrogativa de lugar do sentido.

Talvez por isso, em *A grande arte*, a boca seja freqüentemente tematizada.⁵ A mudez que o assassino impõe à vítima e a si mesmo entra em conflito com a palavra recortada na pele. Matar ou morrer em silêncio, ao mesmo tempo em que se grafa um símbolo do órgão da fala, é colocar a existência da linguagem no equilíbrio do fio da navalha. A palavra — ao mesmo tempo em que se apresenta como signo hesitante, que se ausenta e se constitui no interior da violência narrativa por ela mesma engendrada — é reiterada por uma “boca” excessiva, superexposta, que serve para caracterizar personagens através de dentes trincados, perdidos ou fraturados e para referir a devoração metafórica de mulheres e a recuperação do arquétipo da “vagina dentada”. Encenar a devoração do outro como prática feminina remete à discussão desencadeada por Jean Baudrillard.⁶ Para ele, o feminino “por toda a parte se propõe como culminância de sexo, voracidade hiante, devoração”, à medida que se constitui como lugar não-marcado, reversível e sedutor, ameaçando dessa forma o masculino, cujos esquemas ligados à eretibilidade e à produção mostram-se vulneráveis. Para Baudrillard, o masculino

configura um significante canônico exatamente por ser frágil: a fortaleza fálica é a defesa do masculino, à custa de supressões, instituições e proibições que tentam diminuir o poder de fecundação e de sedução da mulher.

A história da vagina dentada parece referir-se a esse temor masculino diante de uma fenda que devora e horizontaliza o poder do cânon, inclusive porque sugere falta perene, abismo. O recurso da ironia que confronta aspectos exacerbados de uma suposta potência sexual – o pênis de Zakkai e a vagina dentada de sua parceira – trabalha com a desconstrução de determinada visão do sexo enquanto algo funcional, a serviço da mera satisfação orgânica. Ao invés do coito tradicional, os parceiros experimentam vivências inusitadas, recuperam antigas histórias e atuam no limiar da sedução. Seu êxtase não é orgástico mas orgíaco, à proporção que é promovido pela desordem dos signos do sexo. Além disso, a marca impressa pela vagina no tecido masculino funciona como proposta de outro texto sexual, construído por corpos em antagonismo e cumplicidade, registro dos desvios pelos quais a sexualidade se transforma em processo sedutivo e reversível. Em tais circunstâncias, ambos os sexos correm o risco de desaparecer, substituídos por algo além das diferenças anatômicas. Permeado por uma fantasmagoria que o impulsiona e desmorona, o ato sexual irrealizado sinaliza uma outra dinâmica, para lá do fisiológico — trilha os caminhos da sedução, do segredo e da morte.

Devorar o texto do outro ou seu corpo, possuir seus signos e atributos, apresenta-se como uma cena antropofágica em que a abertura ao diferente é sempre desejada e questionada. Nessa perspectiva, em *A grande arte*, judeus, assassinos, prostitutas, anões e antropófagos entram no palco e configuram um outro, que se confronta com executivos, financistas, escritores, policiais, com todos aqueles que ocupam, tradicionalmente, o lugar de modelo para o eu. Entretanto, essa teatralização é caótica. As personagens, inclusive o narrador, não têm papéis bem delimitados, misturam falas e ações, trocam de lugar. Num texto ordenado e legível, insere-se uma história secreta onde cada ator pode significar o seu contrário. A mobilidade incessante desses figurantes revela uma espécie de entre-devoração em que, imitando-se uns aos outros e ao mesmo tempo marcando suas dessemelhanças, estão sempre inacabados e surpreendem o leitor com atitudes inesperadas e motivações obscuras. Numa permuta incessante de palavras e ações, eles se recanibalizam mutuamente, desenvolvendo uma prática constante de sedução intertextual e intercorporal.

As metamorfoses dionisíacas

A obra de Rubem Fonseca, especialmente *A grande arte*, apresenta uma oposição entre os espíritos dionisíaco e apolíneo⁷, pela encenação simultânea dos sentimentos e impulsos mais primitivos e arrebatadores, ao lado de reflexões distanciadas, imagens sedutoras e planos meticulosos traçados com serenidade. O corpo apolíneo, fulgurante e lúcido, contracenando com outro corpo, passional, mutante e impetuoso, na construção das personagens. O jogo literário torna-se interrogativo e escorregadio: a tematização do macabro, precível e violento é atravessada pelo desejo apolíneo da beleza e do equilíbrio das aparências. O culto do corpo e a conseqüente preocupação em estetizá-lo caminham lado a lado com sua violentação, decadência e morte.

Assim, essa literatura oferece imagens freqüentes de academias de ginástica, dança ou diversas formas de luta que funcionam como réplicas de um templo onde mestre e discípulos exacerbam a capacidade do corpo humano de superar-se. Num cenário repleto de maquinaria, as personagens são submetidas a testes e exercícios cuja precisão tem por objetivo estabelecer até onde a matéria-prima do corpo poderá servir de suporte para a invenção de um outro corpo. Metódica e obsessivamente, o barro deve ser amalgamado até se transformar noutra coisa: a renda esmerada da musculatura deve suportar sem esforço a carne e permitir movimentos elegantes, precisos, ágeis. É necessário vigiar o corpo em seus limites, impedir os gestos frágeis e inúteis e torná-lo uma poderosa "máquina" da qual se retire um desempenho máximo.

Sob tais parâmetros, narrador e personagens de *A grande arte* investem no corpo enquanto objeto estético-erótico e o oferecem como espetáculo, numa política paradoxal. De um lado, busca-se aproximá-lo de determinados modelos apolíneos, inclusive por meio de um discurso médico que perpassa o gosto estético contemporâneo; de outro, essa própria busca redundando em transformações freqüentes do organismo, o que denota a presença de uma perspectiva dionisíaca. Por isso, muitas vezes, a mulher que possui um corpo perfeito é comparada a uma boneca de ferro ou de plástico, ao mesmo tempo em que o discurso ecológico de Zakkai questiona o valor da vida humana. O caráter transformador da mimese engendra disfarces e próteses que não opõem o verdadeiro ao falso, mas o falso ao mais falso, numa potenciação da dinâmica da sedução.

Talvez por isso, várias personagens de *A grande arte* são travestis⁸. Quase masculino ou quase feminino, o travesti não pertence rigorosamente a nenhum dos sexos e, flutuando entre ambos, questiona seu caráter normativo. Para Baudrillard, o travesti não ama seres sexuados ou biológicos, mas a oscilação dos signos sexuais. Ao optar pela maquiagem freqüente da encenação, o travestido parodia o feminino através de sua hiper-simulação, no jogo irônico e oblíquo daquele que não encontra repouso numa autodefinição. O caráter lúdico e instável dessa persona instaura o processo de dissolução do corpo-corpo num corpo-signo.

Se a dinâmica da sedução se realiza no universo do simbólico e das aparências e tem como principal potência a capacidade de reverter os signos, o percurso da produção é diferente. Operando no nível do real, do visível, do eficaz, daquilo que pode ser transcrito em relações de força e energia computáveis, a produção erige tudo em evidência. O mínimo de gozo obtido nos processos produtivos deve-se à atuação da sedução que os impulsiona e, ao mesmo tempo, sela sua agonia ao revertê-los incansavelmente. Nesse sentido, a personagem Hermes treina seus discípulos com exaustivos exercícios em série, aulas de anatomia, uso correto de arma branca e, simultaneamente, desenvolve seus ensinamentos de forma ritualística, secreta, sedutora. As técnicas e táticas do PERCOR — perfurar e cortar (o corpo) — ao constituírem uma arte difícil e exigirem do corpo a leveza e a cadência próprias da dança, contribuem também para modificar o corpo produzido em corpo sedutivo, travestido, dionisíaco.

Outra manifestação do metamorfismo de Dioniso em *A grande arte* pode ser encontrada na sexualidade violenta e arrogante de personagens masculinas como Camilo Fuentes e Lima Prado, a qual recorda os antigos rituais onde as bacantes devoravam metaforicamente o deus. Por outro lado, tais acontecimentos também apontam o sedutor como aquele que anteriormente foi de tal forma seduzido pelo objeto de seu desejo que o levou à morte ou à tortura, criando uma situação paradoxal em que o criminoso não consegue escapar de sua vítima.

Além disso, a abordagem freqüente da velhice, de doenças e mutilações físicas aponta o corpo como algo em transformação permanente, cujas deteriorações e perdas indicam seu fim inevitável. Um corpo decrepito, violentado ou mutilado, ao configurar um discurso sobre as várias faces da morte, mancha o modelo perfeito, abriga o descontrole das funções orgânicas regulares e funciona como uma infração à lei da vida, enquanto fala dessa mesma existência processando-se de forma descontínua e contraditória.

O mundo ocidental desenvolveu todo um dispositivo científico que busca explicações, diagnósticos e tratamentos das moléstias e deformações que agridem o corpo. Para Foucault⁹, a partir do século XIX, a “scientia sexualis” de Charcot e Freud tenta ordenar o saber em torno da sexualidade através da prática da confidência. Ao instaurar o “prazer da busca da verdade do prazer” pela análise da mulher histérica, do adolescente onanista e do adulto pervertido, esse discurso ressignifica o corpo como algo a ser cuidado para se garantir a robustez da descendência e da raça. Se a nobreza voltava o olhar para o passado e buscava nos predecessores laços de sangue que garantissem seu poder, a burguesia contempla o futuro e elabora o discurso da sexualidade, a qual se torna um alvo a ser perseguido e interrogado. Em *A grande arte*, as vozes de narrador e personagens estão sempre reiterando esse discurso, inclusive quando examinam os momentos em que se torna impraticável a distinção entre normalidade e doença, sanidade e loucura.

A desautorização do saber científico configura aquilo que Lyotard caracteriza como uma erosão interna do princípio de legitimação do saber. A crise da ciência, que a aponta como resultado de jogos de linguagem, provoca o surgimento ou desaparecimento de disciplinas, desierarquiza os conhecimentos e impulsiona a especulação em torno do que é vendável e eficiente, capaz de otimizar a *performance* do sistema. A árvore genealógica da personagem Lima Prado e as intervenções do Dr. Sette Neto são alguns exemplos de um saber corroído, que busca na falsidade da ficção uma possibilidade de legitimar-se. Para Lyotard¹⁰, tal contradição é insolúvel desde Platão que, nos livros VI e VII da *República*, utiliza a alegoria da caverna para justificar um saber considerado verdadeiro.

Em “O chiste e sua relação com o inconsciente”, Freud narra uma história que pode servir para ilustrar a situação dilemática do saber na sociedade contemporânea:

Dois judeus se encontram em um vagão de um trem da Galícia. “Onde vais?” pergunta um deles. “A Cracóvia”, responde o outro. “Vês o mentiroso que és — irrompe indignado o primeiro —. Se dizes que vais a Cracóvia, é para me fazer crer que vais a Lemberg. Mas agora sei que na verdade vais a Cracóvia. Então, para que mentes?”¹¹

Segundo Freud, essa exposição antinômica questiona as condições da verdade: seria mais verdadeiro dizer as coisas tais como são? Ou isso não passaria de “uma verdade jesuítica” e caberia, portanto, construir “a

legítima veracidade” considerando o interlocutor e oferecendo-lhe uma amostra de seu próprio conhecimento ?

Em *A grande arte*, o conhecimento, seja ele científico ou do senso comum, é sempre relativizado, tanto quanto o corpo-modelo torna-se um corpo-simulacro. Essa dualidade, entretanto, é freqüentemente rompida por outras construções onde texto e corpo — signos opacos, em movimento caótico e desordenado — estão em permanente e mútua metamorfose, forjando o que se poderia denominar uma “terceira margem do rio”.

A palavra obscena do outro

A literatura brasileira ainda é escrita apenas em língua portuguesa? Ao se analisar a produção de certos autores contemporâneos, como é o caso de Rubem Fonseca, especialmente em seu romance *A grande arte*, pode ser observada uma busca sistemática da palavra diferente pertencente a outros idiomas, cuja inserção no texto nacional funciona como a assunção de uma prática literária heterogênea. Num mundo multicultural, a ficção brasileira incorpora/devora signos estrangeiros para se realizar enquanto espaço de diferenças.

A presença de termos e expressões de origem latina, alemã, inglesa, francesa, italiana, judaica e castelhana, em *A grande arte*, revela um movimento constante de apropriações de outros idiomas e de certos traços culturais. Assim, no contexto da língua portuguesa, a linguagem dessa narrativa elabora uma singular dissonância quando confronta, por exemplo, o latim e o inglês. Nesse caso, apesar de sua estrutura anglo-saxônica, o inglês é muito mais familiar que o próprio latim e, enquanto idioma universal do mundo contemporâneo, nomeia, nessa obra, diversos bens de consumo, incluindo-se aí as produções artísticas, os alucinógenos, as armas modernas. Quanto à língua-mater, apesar de agora estranha, acaba por oferecer ao leitor vestígios de significações, os quais, inscritos no contexto neolatino do português, funcionam como um quase enigma. O leitor é forçado a esquecer seu próprio idioma para, subitamente, redescobri-lo através de certos resíduos de sentido que o latim lhe aponta. Esquecer para lembrar configura, assim, um gesto paradoxal de desvirtuar e garantir o sentido, ao mesmo tempo em que se forja uma terceira questão: a linguagem é multiplicidade, construção e engano.

Além dessas incursões por línguas estrangeiras, a obra de Rubem Fonseca transgredir as fronteiras do português castiço e adota o palavirão

como um recurso de comunicação tão importante quanto outro qualquer. Ao participar de uma linguagem irreverente e cotidiana, duplamente questionadora de modelos — o da língua-padrão e o da sexualidade convencionalizada — o palavrão, paradoxalmente, acaba reforçando um dispositivo geral de saber e poder produzido em torno do sexo. Por aludir invariavelmente às regiões erógenas ou excretoras, essa palavra proibida elege tais espaços do corpo como veiculadores de significados fundamentais, sacralizados. Dessa forma, a palavra obscena, que supostamente conspurca o sexo ou revela sua mácula congênita, também funciona como um discurso que consagra o dispositivo de sexualidade.

Em seu étimo, o termo “obscena” significa colocar diante do outro a encenação de algo que deveria permanecer nos bastidores. Ao saber instituído, racional e organizado da ciência, opõe-se, numa perspectiva suplementar, enquanto diferença, um outro saber, passional, instantâneo e erótico: o último não anula o primeiro, mas faz sua leitura a contrapelo. Assim, o palavrão transforma o sexo em espetáculo, intriga, teatro e, dessa forma, colabora na desestabilização do sentido. Além disso, ao produzir um efeito catártico no seu emissor ou funcionar como uma maldição endereçada ao outro, a palavra obscena revela que um eu, seduzido pela palavra, crê no poder da mesma para criar realidades. Em *A grande arte*, pode ser verificado esse movimento incessante de busca de outras formas de expressão e criação, as quais estão além do modelo lingüístico.

Quanto à gíria, elemento amplamente usado na linguagem do dia-a-dia, sua ocorrência nesse romance se dá de forma muito mais discreta que o palavrão. Ao centrar-se, prioritariamente, na reprodução de um jargão profissional usado tanto por bandidos quanto por advogados criminalistas e policiais, essas expressões remetem quase sempre à questão da morte ou da prisão. Por constituir aquilo que Barthes chama de socioleto, a gíria sempre contém algum tipo de intimidação, à medida que dá segurança àqueles que a usam, ao mesmo tempo em que exclui os demais. Como força coercitiva, o socioleto ameaça seu próprio falante — pois o obriga a pensar/dizer algo de determinada forma— e o ouvinte — já que o condena à exclusão. Configurando uma língua dentro da língua, as gírias insulam certas personagens de *A grande arte* e apontam várias contradições. Entre elas, poderíamos citar aquelas que anunciam e reforçam a morte como ameaça absoluta a qual, ironicamente, é usada para garantir a vida dos indivíduos e da sociedade. Assim, “ficar em cana”, “tira”, “queima de arquivo” ou “presuntos

para desovar” são expressões que circulam entre os homens da lei e os fora-da-lei, construindo uma simulação de consenso lingüístico e social. Nessa incerta paridade, as personagens acabam por se tornar espelhos fraudulentos umas das outras. Heróis e vilões colocam-se dentro da intimidação discursiva da gíria, que reverte as normas gramaticais vigentes mas configura ela própria um novo mecanismo de segregação e controle.

Ao lado da palavra estrangeira, do palavrão e da gíria, o romance em questão também transita pelo discurso de várias artes — cinema, teatro, pintura, música, escultura — e absorve fragmentos de outros campos do conhecimento, como psicanálise, filosofia, sociologia, política. A “geléia geral brasileira” dessa rede narrativa vai devorando signos e decompondo-os numa enunciação caótica, alucinada e corruptora. Talvez o melhor exemplo disso esteja na relação que se estabelece entre as personagens Mandrake, Lima Prado e Zakkai, as quais atuam, simultaneamente, como inimigas e cúmplices, no que diz respeito às apropriações textuais. Leitoras e narradoras de várias histórias, elas devoram e falsificam os textos umas das outras, estabelecendo uma dinâmica de narrativas e tempos superpostos que, além de provocar o desdobramento do narrador, mergulha o leitor num abismo de signos que se deslocam e impedem um sentido estável.

Contudo, quando se confronta a produtividade textual desses figurantes com as vozes de personagens como Camilo Fuentes e Hermes, nota-se uma grande diferença discursiva. Enquanto o primeiro lê rótulos de latas de conserva ou de invólucros de preservativos, o segundo decodifica manuais que ensinam o combate individual com arma branca. Além da leitura de forte cunho utilitário, Fuentes e Hermes são homens de poucas palavras. Costurando monossílabos e pornografias, tais personagens remetem aos dialetos periféricos, mundanos e coloquiais que, vivendo à margem de uma língua de prestígio social, desenvolvem um trabalho de erosão da mesma. Sua linguagem avara e cotidiana, além de duvidar de uma literatura legitimada, questiona a própria língua enquanto instrumento de poder.

A remissão sistemática a outros textos, à medida que constitui um elemento central da estrutura de *A grande arte*, aponta essa obra como uma ficção em diálogo permanente com a sociedade contemporânea e a literatura nela produzida. Num contexto social em que as Grandes Utopias — razão, sujeito, sentido, verdade, ciência, totalidade — entram em decadência, não mais se acredita no futuro como lugar de realização dos desejos. Por isso, o homem coetâneo agarra-se a um presente instável e nele tenta reciclar tudo aquilo que o passado ainda possa oferecer de produtivo. Essa superposição temporal é também encenada pela narrativa

de Rubem Fonseca. Remeter a um suposto tempo pretérito, do qual parecem ser retiradas histórias insignificantes as quais, de fato, são inventadas no interior do romance, ou reaproveitar mitos da Grécia Antiga, elementos da cultura judaica e do contexto brasileiro do início do século constituem movimentos de valorização do passado e de tentativa de reescrevê-lo.

Esse gesto é reiterado quando o narrador supostamente se apropria de diversos textos, os quais abordam acontecimentos da vida da personagem Lima Prado e acabam por compor um abismo narrativo. Dessa forma, o romance questiona a instância da autoria e mostra-se, ao mesmo tempo, como uma ficção auto-referencial que se desdobra em várias outras histórias. Assim, enquanto na narrativa policial clássica o eixo da trama é constituído pela caça ao bandido e à elucidação do crime, em *A grande arte*, essa perseguição desloca-se para a busca do livro perdido, do manuscrito ilegível, da obra irrealizada. De forma análoga, busca-se a fita de vídeo, a faca, o unicórnio e o corpo enquanto signos encantatórios.

Os nomes das personagens desse romance também constituem elementos que corroboram uma estratégia narrativa fundada na falsificação e no engano. Thales Lima Prado, por exemplo, se autodenomina Ajax e Heitor, numa alusão aos mitos gregos, e é também chamado de Mister X ou Ajax, o Furacão Branco, por uma de suas amantes. Mandrake, narrador-personagem, remete ao herói da história em quadrinhos americana e a detetives homônimos de contos anteriores de Rubem Fonseca. Traficantes, bandidos, prostitutas, lésbicas e homossexuais, todos possuem cognomes. Os nomes próprios, ao funcionarem como máscaras de máscaras, apontam personagens que têm a mobilidade de um curinga, não possuem valores ou lugares fixos e podem circular indefinidamente pelo jogo diegético.

Assim, presidido pela singular capacidade de ser sempre outro, o romance transita por vários estilos, textos, épocas e acaba por se construir enquanto linguagem conflituosa, hesitante e, por isso mesmo, sedutora. Em suas páginas, a verdade — do texto, do crime, do sexo, do corpo — é sempre trocada pela versão, verossímil ou não. Essa estratégia discursiva, cujo eixo se encontra no fingimento, na falsificação, na contrafação textual, provoca o deslocamento incessante dos signos e instaura espaços de segredo, mistério e sombra nos quais o leitor se rende à sedução e, paradoxalmente, experimenta a lucidez e o cinismo próprios da ficção contemporânea. Diante dele e por sua própria vontade, a linguagem monta

o espetáculo de uma impossível legibilidade do mundo e colabora na construção da obscenidade contemporânea.

Uma luz negra

A capa do livro *A grande arte*, em sua 12ª edição, estampa um fundo negro cortado pelo clarão da lâmina de uma faca, em cujo punho o leitor mais adivinha do que visualiza a mão que a sustenta. Embora paralisada e presa no tecido do papel, a arma encena um movimento ascendente, como se quem a portasse estivesse em situação de combate. Essa obra foi vendida com uma tarja, onde se dizia “o livro que inspirou o filme de Walter Salles Jr.”, ao lado de três fragmentos de celulóide, os quais mostram a repetição da cena em que Mandrake esfaqueia Lima Prado. Sobreposta à capa do livro, essa tira de papel provoca sua semelhança com um invólucro de fita de vídeo e, simultaneamente, ressalta o nome da obra cujas letras brancas se destacam no cenário escuro, quase tocando a ponta luminosa da faca. Além do trabalho de marketing, essas associações remetem ao próprio tipo de narrativa devoradora de *A grande arte*: trata-se de uma obra que inspirou um filme que, por sua vez, é usado para vender essa mesma obra. Como uma serpente que engolisse a própria cauda, as alusões recíprocas sussurram uma totalidade impossível e patenteiam a arte como uma apropriação vertiginosa de discursos e imagens que, para continuar dando vida a outras histórias, precisam deglutir/exterminar diversos textos.

A penumbra da face do livro anuncia seu modo de narrar, onde indagações irrespondíveis são endereçadas ao leitor. Essa arte, cuja luminescência parece rasgar por um momento o rosto cinzento da linguagem cotidiana e nele riscar um ilegível P, constrói-se pelo processo irônico e perverso de não se deixar decifrar, razão pela qual permanece enquanto instância sedutora. Como Cila — monstro da mitologia reeditado na terceira prostituta assassinada — essa ficção vive à medida que forja segredos e provoca o receptor para uma leitura paradoxal. Ao mesmo tempo que o obriga a um deslocamento ininterrupto atrás do sentido, rouba-lhe dados e articulações fundamentais para a instauração de uma possível verdade. Assim, esse romance inventa seu próprio leitor como espaço de provocação e frustração do desejo da verdade. O olhar inquieto que o lê só vislumbra, pelas frestas cortadas no seu corpo, o brilho encantador do giro alucinado da significação que, mais além, se dispersa no negrume dos enigmas.

Nesse texto de areia não há repouso: é preciso deslocar-se sem destino, pois cada ponto de chegada é um lugar de fuga para outra coisa. Faminha e destruidora, *A grande arte* configura a metamorfose dionisíaca em sua oposição complementar à estética apolínea: sedução de uma luz negra que desarma o leitor, ao mesmo tempo em que o convoca para o combate da linguagem. Enquanto *corpus* instável, revela a fragilidade do instante em que é algo/não o é mais, tal como o corpo sobre o qual volta seu olhar. Sua percepção do tempo do corpo e do texto como uma agoridade perpétua destrói as possibilidades de modelo, transcendência ou hegemonia. O desejo e a ética do corpo e do texto são viver o seu próprio desejo de sedução no aqui/agora: produção poética que incide sobre si mesma, numa circularidade obsessiva e sempre outra. Sem apriorismos ou coerências, o ser e o não-ser questionam-se enquanto se realizam, pois amanhã... é uma outra história.

Se, para Arquíloco, a grande arte era ferir o inimigo, Mandrake seduz/desvia o sentido do signo: "Minha arte é maior ainda: eu amo aqueles que me amam." A personagem de Rubem Fonseca não nega a voz da tradição, mas inventa uma diferença discursiva em que o amor se torna uma arte ainda maior que o ódio. Assim, o romance e seu título poderiam ser lidos como a grande arte do afeto capaz de exorcizar a morte. Porém, outra leitura provavelmente aludiria à arte de usar a faca para destruir o corpo e, dessa forma, construir a ficção. E ainda outro olhar encontraria na expressão "a grande arte" uma metáfora do próprio fazer literário, ou uma denúncia dos problemas sociais, ou... As hipóteses de leitura são quase infinitas e dependem muito do cruzamento que pode ser realizado entre o romance e a experiência textual de seu receptor. Seduzido por si mesmo, esse discurso atrai o outro — leitor e texto, signos devorados — num processo de absorção que resulta no esvaziamento do signo para garantir que ele continue encantando esse outro. Os significantes que rodam de mão em mão — a faca, o unicórnio, a fita de vídeo, o corpo, os textos apócrifos — vão configurando cartas roubadas sobre cuja propriedade e decifração pairam incertezas. Por isso mesmo, o romance dissemina indagações e constitui uma lâmina que divide o tempo em dois: o antes e o depois de sua leitura.

O excesso de aparências de realidade, presente em *A grande arte*, permite a construção de uma irônica alegoria do real, cuja função é apontá-lo também como referente vazio, construído pelo teatro da linguagem. Enquanto texto cênico que desrealiza o real e transforma-o numa opacidade brilhante a ofuscar o olhar do leitor, ele se torna também pânico, pois engendra a morte, quando oferece uma visão da estrutura do real alicerçada

na fragilidade e inconstância de uma linguagem que conspira a ilegibilidade do mundo. A escrita de *A grande arte*, amorosa e fatal, cortante e sedutora, constitui de certa forma uma reedição de Hermafrodito. Filho da astúcia, da magia e do amor, esse ser de natureza múltipla alude à vacuidade do princípio e do fim de todas as coisas, à sua constante e intrínseca metamorfose e, por isso mesmo, à sua capacidade de copular e existir (sub)traindo-se.

Notas

¹ FONSECA, R. *A grande arte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

² O termo é usado por Tânia Pellegrini ao traduzir. Da sedução, de Jean Baudrillard.

³ MAALOUF, Amin. *As Cruzadas vistas pelos árabes*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

⁴ Em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, por exemplo, o narrador persegue obsessivamente um suposto manuscrito do escritor judeu-soviético Isaak Babel, autor de *A cavalaria vermelha*. Essa obra, a biografia de Babel e várias questões relativas ao judaísmo são abordadas na relação que se estabelece entre o narrador e outra personagem, Boris Gurian, “um velho sábio judeu”.

⁵ Esse tema também aparece em outros textos de Rubem Fonseca. No conto “O cobrador”, publicado em obra homônima, a boca desdentada estigmatiza a personagem. Em “Nau catrineta” e “Olhar”, contos editados em *Feltz ano novo* e *Romance negro* respectivamente, a boca preside ou sugere rituais antropofágicos.

⁶ BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Trad. T. Pellegrini. Campinas: Papyrus, 1991.

⁷ Usamos aqui as categorias desenvolvidas por Nietzsche no estudo da tragédia grega. Cf. NIETZSCHE, F. *A origem da tragédia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1988.

⁸ Além dos mencionados por Baudrillard, usamos o termo em seus vários significados: indivíduo que se disfarça através de roupas ou de mudanças anatômicas, ator que usa trajes do sexo oposto.

⁹ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I - A vontade de saber*. Trad. M. Thereza C. Albuquerque e J. A. G. Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

¹⁰ LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

¹¹ FREUD, S. El chiste y su relación con lo inconsciente. *Obras completas*. Trad. L. L. B y de Torres. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, v.I, 1967.

O som e a fúria

Rubem Fonseca

Meu primeiro desfile (e me surpreendo agora em chamar de meu primeiro desfile pois fui apenas assistente) ocorreu quando eu era ainda estudante, em 1943. Foi na Praça 11 e não havia arquibancadas e o público, na grande maioria pessoas humildes, seguia dançando e cantando as escolas cercadas por cordas carregadas pelos sambistas. Desde então só deixei de ver os desfiles quando morei no exterior. Às vezes, num acesso de empáfia, digo que já vi mais desfiles de escolas de samba do que o Sérgio Cabral, o Albino Pinheiro e o José Carlos Rego juntos. E acompanhei, ano a ano, as transformações dos enredos, das baterias, das fantasias, dos carros alegóricos, da composição étnica e social de desfilantes e assistentes, e tudo o mais.

Este ano coloquei-me nas escadas de acesso aos camarotes de número par e que ficavam sobre o local de armação das baterias. Por me interessar mais pela percussão esse foi o lugar onde permaneci mais tempo. A bateria da Unidos da Tijuca chegou, vinda da Presidente Vargas, bem à frente do resto da escola. Veio batendo e percebia-se logo que havia alguma coisa de errado. Quando o Mestre mandou que ela parasse, não ocorreu aquele crescendo que termina numa explosão uníssona seguida de um silêncio fortíssimo. Um estalar a mais de um único tamborim, um pequeno gemido da cuíca, uma batida sopitada de repicador, um contido estrepitar da caixa de guerra, um leve retinir de pratos, o ressoar arrependido de um bumbo põem tudo a perder. Pois foi o que aconteceu com a Unidos da Tijuca. O surdo repicador, um deles, deu mais duas ou três batidas após o estouro que marca a parada. O surdo é um dos mais difíceis instrumentos da bateria. Ele é o mais cansativo de tocar. O bumbo é mais pesado, mas a sua batida é uniforme, de cadência simples e automatizável, e exige menos do ritmista. O surdo repicador tem liberdade dentro da congruência sonora dos instrumentos. Ele faz cortes, divisões, cruzamentos, fortalecendo a coerência harmônica do compasso dos vários instrumentos, gerando essa grande cadência de ruídos brutos que é

uma bateria de escola de samba. Quando você está no meio dela o som entra pelos poros da pele, pela boca, pelo nariz, mais do que pelos orifícios dos ouvidos.

Da arquibancada, engaiolados nos seus poleiros, ninguém percebeu o desastre dos Tijucanos. Mas no fundo do local de armação da bateria, longe dos olhares do público, um repicador foi cercado pelos companheiros. Uma feroz discussão se estabeleceu. O repicador tirou a sua fantasia e jogou-a no chão. De onde estava eu não conseguia ouvir o que eles diziam exaltadamente. Depois de alguns arroschos e pescoções o rapaz foi obrigado a vestir a fantasia, mas o surdo foi entregue a um dos reservas. O ritmista ficou num canto marginalizado, e mesmo à distância eu podia ver a tristeza de seu semblante infortunado. Dissimuladamente ele limpava do rosto as lágrimas que não conseguia conter.

Esse foi um momento de paixão. Como o ritmista da Unidos da Tijuca outros também perderam, neste e em outros desfiles, a cadência — o que é a mesma coisa que ter um ferrete incandescente marcando seus corações para o resto da vida. Lembro-me de Waldemiro, da Mangueira, velho e mancando, o rosto enrugado torcido de ódio, partir para cima de um instrumentista e arrancar-lhe das mãos o tamborim e a baqueta. Nestes anos todos vi muito passista desengonçado, sambista desafinado, alas inteiras atravessando o samba, destaque caindo do carro alegórico no asfalto; já vi tudo de errado e vexatório que pode acontecer sem que os transgressores sofressem maiores agravos. Mas quando o ritmista pratica qualquer desacerto ninguém o perdoa, como se ele tivesse cometido um crime nefando. No panorama das grandes manifestações culturais brasileiras o músico da bateria só tem um igual na vulnerabilidade ao opróbrio — o goleiro de futebol e sua Némesis, o frango.

O desfile é feito basicamente de paixão. Vendo-se o cortejo dos artistas e sua imensa platéia apertada nas arquibancadas ou recostada nos camarotes cantando, sambando, comendo, invadindo, bebendo, drogando-se, vituperando, poderiam vir à nossa mente as palavras de Marcos: do interior do coração dos homens é que saem os maus pensamentos, os adultérios, as fofocações, os homicídios, os furtos, as avarezas, as malícias, as fraudes, as desonestidades, a inveja, a blasfêmia, a soberba, a loucura. Não houve uma dessas ações que não fosse cometida em razão do desfile. E também estavam presentes os apáticos, os autômatos, os que tinham de estar lá porque todos estavam lá, os adesistas de última hora, os bocalivristas.

“Isto não pode durar muito”, disse um antigo especialista em Dante. “Ainda existe uma luz e algum sonho, um pouco de concórdia e melancolia atenuando o furor das paixões humanas. Depois disso, o inferno. Então tudo acabará”.

Ele concordava que o purgatório revigorava o homem, purificava-o da mácula do pecado e predispunha-o a subir às estrelas. “Mas o homem não supera o inferno”. Nesse instante passou a bateria de Vila Isabel e não entendi a sua resposta. A bateria havia amaciado o seu coração.

E quindi uscimmo a riveder le stelle, disse ele.

Confesso que naquele momento não estava interessado nas elucbrações filosóficas de meu amigo instalado em um camarote. Pode ser que o desfile oficial acabe dentro de alguns anos, como acabou o curso na avenida, como acabou, ou perdeu expressão, o concurso de misses e outros espetáculos e ocorrências que gozaram de grande prestígio popular. Mas o desfile das escolas de samba não é o carnaval, nem é o samba. O mais importante é o fenômeno cultural que está por trás dele, cultura entendida como o conjunto de criações e valores que caracterizam uma comunidade, aí incluídas não apenas as manifestações artísticas contidas no desfile — a dança, a música, a poesia e as artes visuais — mas também a organização social e todas aquelas aptidões que o indivíduo adquire e desenvolve numa sociedade determinada, no caso das escolas o morro, os conjuntos habitacionais e outras comunidades carentes e, colateralmente nos últimos anos, certos núcleos da classe média. Todo fenômeno cultural sofre uma evolução espontânea. Na verdade, ela é imune à manipulação e às ameaças do inferno. O desfile, essa parada regulamentada e regimentalizada, tende mesmo a acabar e isso não terá a menor importância para o carnaval e para o samba. Só em Madureira havia mais gente brincando nas ruas do que em toda a Marquês de Sapucaí.

Mas era para a Marquês de Sapucaí que neste ano de 1981 as atenções convergiam. Os jornais e as revistas de todo o Brasil destacaram para fazer a cobertura do espetáculo seus melhores repórteres, redatores e fotógrafos. As televisões deslocaram para lá suas tropas de elite. O mesmo fizeram as estações de rádio. E na Marquês de Sapucaí fez-se uma reprodução do mundo em que vivemos. Os ricos, que há alguns anos atrás tinham que ir para as arquibancadas e que há mais tempo ainda tinham de ficar em pé no meio da negrada, agora refestelavam-se nos camarotes, servidos por garçons de libré. É na iniquidade dos camarotes que está o germe pervertido da decadência e da morte do desfile oficial das escolas de samba.

De volta ao meu posto de observação da bateria, fiquei admirando os velhos ritmistas da Mangueira. Eles são extremamente hábeis e muitos têm mais idade do que a própria escola. A Lygia Santos sabe o nome de todos eles, alguns foram amigos do seu pai, o Donga. Eu os conheço de vista há longos anos: o de cabelos grisalhos que canta empolgado o tempo inteiro, branco e de constituição física pouco característica de sambista, parecendo mais um advogado ou contador de boa clientela; ou o mulato magro de óculos que bate no tamborim com uma vareta de duas hastes, sério e digno como um antigo mestre-escola, o bigode fino pintado de preto; e o outro velho baixinho e pálido e todos os demais veteranos da ala de tamborins na linha de frente da bateria, liderados pelo mais velho de todos, o octagenário Waldemiro, com seu perfil enrugado de falcão e seu andar manco de albatroz baudelairiano redimido. Eles fazem um som espesso e exato, constante, de precisão e distinção inigualáveis. Não são de inventar arabescos e hipérboles inúteis. Sua segurança e firmeza transmitem ao sambista da escola ânimo e confiança. Sua extrema coerência talvez insinue, após algum tempo, uma (pouca) monotonia, mas nunca a insipidez ou o tédio. Às vezes me agradam as baterias mais firulentas, quando porém preservam a sua consistência e virtuosidade. Registro com satisfação que as baterias estão a cada ano melhores, sob todos os aspectos, e talvez o futuro dos desfiles seja apenas de grandes baterias, com o povo solto dançando atrás.

O dia raiou, o sol surgiu abrasante e, com exceção dos turistas, ninguém havia ido embora. Já passava das 10h quando a última escola, a Mocidade Independente, armou-se para o desfile. Na azáfama tumultuada que sempre se criou no momento da entrada de cada escola, o Sr. Castor de Andrade, prócer da agremiação, antes que a porta corrediça de aço se descerrasse, num gesto que transcendia o mero apetite, deu uma dentada, e depois outra, no picolé que o coordenador do carnaval chupava. O mestre da bateria, baleado na perna, dirigia seus ritmistas de uma cadeira de rodas. Dilson Carregal, que substituíu o lendário Mestre André, só deixaria de estar ali, fazendo aquilo que ele queria e sabia, se estivesse morto. O sol batia em sua perna engessada e, mais do que o espírito carnavalesco do carioca, ele representava a resistência e a obstinação do ser humano na preservação do seu estilo de vida.

SÉRGIO SANT'ANNA

Sérgio Sant'Anna responde a dez provocações

De onde se escreve?

Pessoalmente, costumo escrever — talvez por deficiência minha — de um centro, um “eu”, que não relata, na maior parte dos casos, uma experiência real, mas uma projeção sua, uma linguagem sempre sua. E este “eu” não significa necessariamente a primeira pessoa. Melhor dar um exemplo. No conto “Um discurso sobre o método” (em *A senhorita Simpson*), há um trabalhador suspenso perigosamente na marquise do 18º andar de um prédio. Criei este personagem a partir de uma forte angústia, depressão, que estava sentindo na época. E me coloquei inteiramente naquele discurso na 3ª pessoa.

Escreve-se sobre?

Creio que a resposta a essa pergunta já estaria embutida na primeira. Mas, evidentemente, há autores que eu chamaria de mais extrovertidos, pois fazem um percurso de fora para dentro, como em *Os sertões*, de Euclides da Cunha, que é um livro “sobre”, a partir do próprio título. Outros partem de dentro para fora, como Clarice Lispector e João Gilberto Noll. Mas considero uma verdade até óbvia que a literatura é uma relação entre um ser e o mundo.

Qual é o tempo dos livros?

Apesar de eu ser uma pessoa ansiosa, impaciente para livrar-se da carga pesada que é um livro, este sempre terá um tempo próprio, oporá uma resistência à pressa. Um simples conto pode esperar anos até que o autor o veja como uma obra completa, orgânica. Mas há também uma outra questão, a do tempo no interior de um livro — o transcurso do tempo — que foi resolvida admiravelmente por Marcel Proust. Chega a ser emocionante quando, no sétimo livro da *Recherche*, todas as experiências vividas no tempo se interligam, para o narrador viver uma espécie de eternidade passageira.

Quem é o autor?

Uma amiga minha, e de João Gilberto, me disse, certa vez, que João não fazia música; a música passava por ele. Pode-se dizer que ele é música. Mesmo não sendo compositor, cada canção que grava está sendo reinventada, ou melhor, cantada como se fosse pela primeira vez. Eu, guardadas as devidas proporções, só posso ser o co-autor de uma experiência que me atravessa, sempre como linguagem, usada para relatar uma história ou não. Pois às vezes penso que não conto histórias — até por limitações minhas — e sim conto um modo de narrar uma história.

Há literatura brasileira?

Evidente que sim e essa literatura já tem História, criando uma língua escrita “brasileira”. Mas há autores que se lançam, agora, situando sua ficção num espaço estrangeiro, internacional. Há, por exemplo, Maurício Luz, com seu divertido romance, *A lição de Prático*, sobre clonagem humana, todo ele passado no exterior. E há, curiosamente, meu irmão, Ivan Sant’Anna, que pretende, explicitamente, escrever *best sellers* e está conseguindo isso, em grande parte. São romances que tratam de um mercado financeiro globalizado, do qual, aliás, estamos sendo, tragicamente, vítimas. Que literatura fará o Brasil na recessão profunda? É uma boa pergunta para a qual não tenho resposta.

Ficções se realizam?

Entendendo a pergunta como a ficção se cumprir, na prática, como uma profecia, eu diria que o *Finnegans wake*, de Joyce, como a *Bíblia*, contém passado, presente e futuro, e nunca será datado, pois estão lá todos os conflitos humanos, os já ocorridos e os latentes, que ainda vão ocorrer.

Entendendo esse “realizar-se” como o sucesso de um livro (e não estou falando de sucesso comercial, mas estético), penso que muitas ficções se realizam. Pessoalmente, costumo sentir-me bem realizado em partes dos meus livros. Por exemplo, em *Breve história do espírito*:

— Você é poeta? — indaguei.

— Quem dera. Já sofri em várias frentes, às vezes até simultaneamente. Mas sou apenas um homem comum, condenado a viver em segredo os seus sentimentos.

Ou em *Um crime delicado*:

Mas o registro de uma coisa nunca é a própria coisa, é outra coisa, às vezes a melhor e verdadeira coisa, não sendo de admirar que para lá de toda a vaidade tantos almejem tornar-se artistas, criar obras.

Que grande sensação de Poder, quando emolduro aqui não apenas o corpo de uma mulher dentro de um cenário íntimo e crepuscular, mas a própria emoção de ter esse corpo nos braços.

O que sabe a literatura?

A literatura — ou melhor, o fazer literário — parte do que não sabe para descobrir algo que só irá saber com a construção da obra. Isso vale principalmente para o autor: ele desconfia que pode chegar a algo, mas só terá certeza escrevendo tal ou qual livro. E há livros que, verdadeiramente, tornam o mundo, o conhecimento, diferente do que era antes. Por exemplo, a *Odisséia*, de Homero. E não haveria determinado saber sobre o Brasil sem as obras de Machado de Assis.

Há diálogo entre literatos?

Eu não gosto da palavra “literato”, que sugere homem de letras, academias e outras coisas ridículas. Diálogos entre livros, há, sem dúvida, e Rubem Fonseca, por exemplo, faz isso o tempo todo. Quanto à vida literária, eu participava dela quando morava em Belo Horizonte. Mas não era nada oficial. Simplesmente escritores e artistas se encontrando em bares. No Rio, não vejo nada disso, o que não impede de os escritores se encontrarem, esporadicamente. Mas acaba-se falando de futebol e outros assuntos. Muito bom é quando você consegue distinguir a pessoa atrás do escritor. Quando o Antônio Callado morreu, eu senti falta daquele tipo de cavalheiro, sempre generoso, simples, elegante. Outro que faz muita falta é o Caio Fernando Abreu, com seu senso de humor que se sobrepunha até à morte.

Imaginam-se palavras?

Creio que sim, mas a palavra isolada costuma ter um peso maior para os poetas. Os ficcionistas articulam uma linguagem, ou são portadores dela, combinando as palavras de um modo todo especial, o que fica evidente, por exemplo, numa obra como a de Clarice Lispector. Tive dois encontros com ela e era impressionante como se parecia com seus livros. Tinha até um sotaque só seu.

Por que literatura?

No meu caso pessoal, eu queria me expressar, botar para fora uma angústia visceral, um mal-estar no mundo que me pegou desde sempre. O primeiro conto que terminei, "A dádiva", me revelou que eu só conseguiria escrever se marcasse um encontro do meu ser com sua linguagem própria. O conto tirou segundo lugar num concurso da Faculdade de Direito da UFMG. Percebi, então, que o que é verdadeiro para a gente acaba atingindo o outro. Então a literatura passou a ser, para mim, um conhecimento que eu procurava ter de mim mesmo, e quanto mais o conseguisse, mais chegaria ao leitor que tivesse afinidade com o que sei fazer. Uma coisa um tanto dolorosa nessa busca é a descoberta dos próprios limites. O que você pode e o que você não pode fazer.

Olhar olhado

Luis Alberto Brandão Santos

É certo que Capitu gostava de ser vista, e o meio mais próprio a tal fim (disse-me uma senhora, um dia) é ver também, e não há ver sem mostrar que se vê.

Machado de Assis, *Dom Casmurro*

Nós estávamos ali, olhando para eles, a olhar-nos, olhando para eles, a olhar-nos...

Sérgio Sant'Anna, "Uma visita, domingo à tarde, ao museu"

"Eis, então, finalmente, a definição da imagem, de toda imagem: a imagem é aquilo de que sou excluído".¹ Partir dessa concepção significa acreditar que toda imagem pressupõe a inevitável exclusão daquele que olha, constitui-se através do distanciamento do olhar. Toda imagem impõe, desse modo, a ausência do olho que a visualiza. Entretanto, há obras, como a de Sérgio Sant'Anna, que discutem a relação olhar/imagem, entendida enquanto a relação entre o olhar do narrador e a imagem que a narrativa projeta. Essa discussão se desenvolve através da criação de exercícios narrativos que buscam romper — ou, pelo menos, tensionar e alargar — o caráter inevitável de tal concepção excludente.

Um dos movimentos através dos quais se verificam esses exercícios é a tentativa de mostrar, juntamente com a imagem, a presença do olhar que a observa. Isso corresponde a uma atitude de recusa, por parte do narrador, do fato de que, ao narrar, uma separação de espaços se estabelece: há o espaço das imagens e o espaço do olhar, há o espaço do enunciado e o da enunciação, há o narrado e a ação de narrar. Procurando eliminar essa separação, o narrador passa a focalizar o seu próprio olhar, transformando-o em imagem. A opção metalingüística resulta do desejo de criar imagens

que falem de seu próprio processo de criação; resulta do desejo, por parte daquele que olha, de ser testemunhado na sua ação de olhar. Olhar olhado.

Esse desejo aparece explicitamente nos vários momentos em que o texto de Sant'Anna põe em cena narradores e personagens criadores, isto é, que elaboram imagens, sejam elas literárias, teatrais, cinematográficas, etc. Colocados em cena, os criadores tentam, de modo insistente, aparecer incluídos nas imagens que projetam. A inclusão pode dar-se através do efeito de apagamento da linha divisória entre autor, narrador e personagem. Isso ocorre, por exemplo, no conto "O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro", em que o texto vai surgindo como uma espécie de diário do autor-narrador-personagem Sérgio Sant'Anna na sua busca de escrever "um conto sobre o concerto que João Gilberto não deu no Canecão".²

Em *A tragédia brasileira* ocorre efeito semelhante, através de uma intensa e vertiginosa oscilação da identificação do lugar do narrador. A um "Autor-Diretor" (autor? narrador? personagem?), atribui-se a condução do processo de construção de uma obra chamada "A tragédia brasileira" (o livro de Sant'Anna? a primeira parte do livro? a peça que se desenrola na cabeça do Autor-Diretor?). Em uma crítica a *Confissões de Ralfo*, Benedito Nunes descreve bem esse mecanismo: "o autor da obra se descobre no personagem, situando-se, nele e com ele, dentro do próprio espaço literário, onde, como se toda a distância entre um e outro fosse abolida, ambos evoluem sob uma única figura livre e ambígua".³

O movimento do criador no sentido de penetrar em sua obra pode ocorrer, ainda, em apenas um instante, breve pausa na qual se torna permitido ceder a uma espécie de tentação irresistível. Nesses casos, a inclusão do olhar na imagem revela uma forte conotação amorosa:

A personagem principal desta história encontra-se mais uma vez nua diante do espelho. (...) Também o autor desta história ama esta mulher. E é porque ele a ama que a dispõe assim, nua e desarmada diante do espelho. O autor a faz pegar uma escova e desembaraçar seus cabelos molhados, porque este é um dos gestos mais sensuais que pode visualizar numa mulher.⁴

Enfeitiçado, o olhar é arrastado para dentro da imagem. Apaixonado por sua criatura, o criador deseja retratar-se em contato com ela, posar a seu lado. Deseja tocá-la:

Aproxima-se o autor. Segurando delicadamente uma das pernas de Dionísia e depois a outra, ele faz com que a calcinha azul suba até os seus joelhos. Assim, nesta posição, o sexo da Amazona se entreabre ligeiramente. É

tomado o autor pelo desejo de deitá-la na cama, possui-la. Mas isso o conduziria – e à sua narrativa – a um clímax prematuro. Ao contrário, deve o autor permanecer ereto, o seu desejo sempre aceso.⁵

O olhar sabe que fundir-se à imagem significa destruí-la. Possuir o objeto de desejo significa deixar de desejá-lo. Na impossibilidade de fusão, resta ao criador curvar-se sobre seu próprio olhar. No gesto de arrancar de seu rosto o olho de vidro, o sujeito faz desse olho um objeto de observação. Simultaneamente, o olho, destacado e livre, pode transformar em imagem a cena desse sujeito. Assim, tem-se proposta uma mútua reflexão, um cruzamento de olhares. Ensaçando um olhar que se projeta para fora de si mesmo, o narrador faz penetrar na imagem a sua *performance* enquanto narrador. Do mesmo modo, a narrativa, através das personagens que nela circulam, passa a se construir como um conjunto de poses, a se alimentar da consciência de ser um objeto minuciosamente perscrutado pelo olhar do narrador.

Benjamin afirma que “as coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é em geral o inimigo do mistério”⁶. De fato, sendo de vidro, o olho da ficção de Sérgio Sant’Anna traz a marca da superexposição. Assim, não faz, do gesto de ocultar, o seu mecanismo de sedução. O encantamento surge do fato de serem inesgotáveis as imagens geradas pelo cruzamento de olhares mútuos. Olhar olhado: nenhum mistério; mas um fascínio ilimitado.

Poses

Porque cada um era espelho e testemunha do outro, davam o melhor de si para compor uma bela imagem.

Sérgio Sant’Anna, “A confraria”

Preciso ter muito cuidado com meus gestos e palavras para aparecer bem no livro.

Sérgio Sant’Anna, *Confissões de Ralfo*

O olhar proporciona dois tipos de prazer: o prazer de quem olha, o prazer de quem é olhado. Para aqueles que olham, pode haver uma forma peculiar de deleite: o *voyeurismo*. O prazer do *voyeur* não se extrai, simplesmente, da qualidade do objeto observado, mas de certas condições da própria ação de observar. De modo análogo, para aqueles que são olhados, também pode haver um prazer especial. Trata-se do prazer de posar, de

fazer-se imagem a partir da consciência de ser olhado. Em uma ficção como a de Sérgio Sant'Anna, na qual o narrador tende a assumir sem pudor o seu desejo *voyeur*, as personagens também tendem, igualmente sem pudor, a assumir sua condição de objetos olhados. Reconhecida essa condição, os gestos de cada participante da narrativa — protagonista ou figurante — tornam-se “todos cuidadosamente teatrais”, prevendo um olhar público que os avalia continuamente.⁷

A presença de personagens que posam pode ser verificada desde o primeiro livro de Sant'Anna. Já no conto “Um par de dados”, de *O sobrevivente*, publicado em 1969, encontramos personagens às voltas com o próprio fato de serem personagens, numa preocupação em que se indefinem o que é e o que não é representação:

Durante o jogo, Livia se encostará no poste. Deixará que a luz ilumine seu corpo e fará uma pose de modelo. Eu acho mais que é pose de puta. Tudo é idéia de Otávio, ele está influenciando Livia, querendo fazer dela uma personagem. Ele traz um cigarro apagado no canto da boca e eu sei que tirou aquilo de um filme. A gente acaba não sabendo se os filmes retratam as pessoas reais ou se são as pessoas que imitam os filmes.⁸

A consciência de estarem sendo vistas, que passa a delinear o comportamento das personagens, decorre do fato de terem sido concebidas enquanto imagens, enquanto produtos de algum mecanismo de representação: fotografia, teatro, cinema, vídeo, pintura. Não raro, é exatamente como produtos imagéticos que as personagens desempenham seu papel narrativo:

Em *Amazona*, de Sérgio Sant'Anna, não é com a própria mulher, depois de sua transformação, que se defronta o marido bancário, mas com sua fotografia numa revista. Com uma imagem exibida numa banca de jornal. E é diante de uma página da revista “Flagrante” que Moreira desmaia. Não é a mulher, mas sua imagem impressa, que provoca e assiste à sua queda. Entre uma e outra, a mediação da câmera, da foto.⁹

É importante ressaltar que a consciência de ser observado não surge envolvida por um sentimento de vergonha ou constrangimento, de violação indesejada da privacidade. Pelo contrário, aflora enquanto fonte de prazer. É assim que a personagem, “de plena posse de uma consciência, como uma atriz, (...) goza deste olhar que a devassa e a transforma em obra”.¹⁰ O aspecto gozoso da ação de ser olhado manifesta-se na recorrência, ao longo de toda a obra de Sant'Anna, de cenas nas quais se pratica o ato sexual como um ato exibicionista, que foge da esfera do privado e expõe-se a um olhar público. Na ficção da superexposição, o prazer —

mesmo aquele que provém de um contato íntimo de corpos, que geralmente resguarda possíveis escândalos através da discricção de quatro paredes fechadas – só se efetua quando deixa vir à tona sua vertente espetacular. Como ressalta Ralfo, na cena em que transa, de janelas abertas, com Rute: “Nós somos o espetáculo e o realizamos com fervor”.¹¹

A ação do corpo, ao posar, torna-se performática. A subjetividade que se preserva em espaços interiores transforma-se na exteriorização exacerbada de cenas públicas (como as cenas de *Simulacros*). A profundidade de perspectiva é substituída pela superficialidade e pela fragmentação das imagens. O que ocorre é, como sugere Flora Sussekind, a “teatralização da linguagem do espetáculo, convertendo-se a prosa em vitrine onde se expõem e observam personagens sem fundo, sem privacidade, quase imagens de vídeo num texto espelhado onde se cruzam, fragmentárias, velozes, outras imagens, outros pedaços de prosa igualmente anônimos, igualmente pela metade”.¹²

A atitude de posar gera uma tendência segundo a qual a personagem continuamente avalia seus movimentos. Essa tendência, por sua vez, implica uma auto-reflexão que estabelece certa margem de distanciamento crítico da personagem em relação a seu próprio comportamento. Nos contos de *Breve história do espírito*, o distanciamento é nitidamente visível, como enfatiza David França Mendes: “Os protagonistas de *Breve história do espírito* vivem, como o personagem de um conto de Joyce, ‘a discreta distância de si mesmos’: avaliam a cada instante sua situação, física e psicológica, como a uma performance esportiva ou teatral”.¹³ Também é nesse sentido que parece apontar Silviano Santiago quando elabora a noção de personagens-atores: “O personagem, no livro de Sérgio, é ator antes de ser personagem, ou melhor, é personagem sendo ator, é ator sendo personagem...”¹⁴. O papel atribuído à personagem, que é simultaneamente ator, é duplo: enquanto ator, representar; enquanto personagem, ser representada. A duplicidade é, sem dúvida, paradoxal: duas funções distintas — ator e personagem — incorporadas em uma só figura, sem que uma função anule a outra, sem que haja síntese.

Se é possível detectarmos a faceta de ator que a personagem veicula é porque nos é dado acesso aos momentos em que ela testa a si mesma. Se podemos transitar pelos bastidores do texto, é porque ele nos é apresentado enquanto ensaio. O próprio Santiago faz parte do ensaio, ao ser inserido na preparação da cena que é a obra de Sant’Anna. Em “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”, Sérgio Sant’Anna (autor? personagem? ator?

narrador?) especula: “O Silviano Santiago diz que eu não deixo viver meus personagens. De fato, meus personagens sempre são antes atores do que personagens. E sempre gostei de escrever minhas histórias como se elas se passassem num palco. Ou mesmo num teatro de marionetes”.¹⁵

É possível pensar, então, numa unidade da personagem que, ao invés de excluir a diversidade, funda-se através dela. Santiago fala de um “desdobramento-sem-desdobramento entre personagem e ator”¹⁶. Tal concepção confirma o caráter paradoxal da personagem de Sant’Anna, que representa e é, ao mesmo tempo, uma representação. Um olhar que, ao mesmo tempo, é olhado.

Sob o olhar da mídia

A insistência que as personagens de Sérgio Sant’Anna muitas vezes demonstram em não se adequarem a padrões convencionais de verossimilhança já provocou diversas polêmicas críticas. O prazer que celebram pelo fato de estarem sendo observadas e a interferência que a consciência desse fato acarreta no seu modo de agir fazem com que sejam, com frequência, acusadas de personagens caricaturais.

Efetivamente, as personagens de Sant’Anna se assumem como “recortes de papel”¹⁷, simulações, imagens, ficções. Usam e abusam dessa prerrogativa. Utilizam, insistentemente, a justificativa de que, afinal, toda representação não deixa de ser uma deformação, se pensada em termos de fidelidade a algum referencial. Esse gesto é encontrado, por exemplo, em *Simulacros*, quando se afirma que “na crônica daquela casa não se escreviam pessoas, profissões, mas tipos, personagens, protótipos estereotipados a simularem papéis, dirigidos por um espírito malfazejo, inventor maluco, gênio do mal”.¹⁸ Através de múltiplas refrações, o vidro do olho produz imagens imprecisas. Figuras distorcidas são geradas por desvios de luz.

Entretanto, certos críticos chegaram a denunciar o aspecto caricatural de algumas personagens como uma espécie de defeito narrativo, um equívoco que revelaria a incapacidade do autor de construí-las de outra forma. Esse tipo de censura ocorreu, particularmente, em relação à novela *Amazona*. Foi dito que, “com ralas observações a fazer sobre a cena carioca, o escritor carrega a mão na técnica, exagerando as poses dos personagens, as cenas humorísticas e o tom de chanchada de *Amazona*. Com isso, os personagens deixam de ser pessoas possíveis para se transformar

em caricaturas”, principal motivo pelo qual *Amazona* seria “uma novela sem consistência, com mais artifícios literários do que arte”.¹⁹ Também com o intuito de reclamar contra a ausência de um “efeito de realidade”, foi afirmado que “a *Amazona* (...) resulta numa personagem caricatural, tão inverossímil quanto a filha do banqueiro...”²⁰.

Percebe-se com nitidez que o modo de construção das personagens é desaprovado basicamente porque foge a um padrão de verossimilhança, entendido como aquele que permitiria que elas fossem reconhecidas como “pessoas possíveis”. Para rebater esse tipo de crítica, há duas linhas principais de argumentação.

A primeira lembra que “é o próprio livro a condição de verdade do que é narrado”.²¹ Assim, o fato de uma obra literária distanciar-se de uma realidade extratextual identificável não poderia ser tomado, em si, como critério de julgamento da obra. Insistir nesse critério significaria negar o próprio estatuto da ficção. É possível, inclusive, reconhecer como um dos mais importantes méritos da ficção o exercício de criação do seu próprio universo de verdades. É isso que faz Luiz Fernando Emediato, ao afirmar que Sérgio Sant’Anna é “capaz de transformar em verdade o mais delirante e inverossímil episódio”.²²

Já a segunda linha de argumentação toma como ponto de partida a autotaxação do livro como *novela*. John Parker ressalta que “a tendência, já revelada em *Confissões de Ralfo* e *Um romance de geração*, para construir o texto com materiais teatrais e cinematográficos alertar-nos-ia, intertextualmente, para as conotações foto e telenovelescas presentes desde as primeiras cenas da nova narrativa”.²³ Dentro dessa linha de raciocínio, cobrar da construção narrativa uma semelhança maior com a realidade extratextual significaria ignorar o projeto da obra de elaborar-se como um conjunto nervoso de “cenas de seriado de t.v.”²⁴. Significaria ignorar o fato de que a personagem Dionísia só passa efetivamente a existir, ganhando *projeção*, a partir do momento em que “o olhar demiúrgico e apaixonado de um fotógrafo a cria...”²⁵.

Talvez seja este, então, o ponto fundamental de *Amazona*: propor uma aproximação com a linguagem dos meios de comunicação de massa. Entretanto, tal aproximação não se reduz ao mero endosso. Tampouco se reduz à simples condenação. Através de uma mimetização entremeada por aguda visão irônica, deixa-se aflorar tanto o que há de fascinante quanto o que há de grotesco nessa linguagem:

No *Amazona*, de Sérgio Sant'Anna, uma narrativa, a rigor linear, joga com os procedimentos habituais da mídia: personagens-sem-fundo; só-foto; ganchos, slogans; olhos que se tornam câmeras, como os do fotógrafo francês do livro. E parecendo mimetizar recursos da mídia, Sérgio Sant'Anna na verdade trapaceia. O mimético é um truque. E, feitiço contra o feiticeiro, acaba por superexpor a própria magia do espetáculo, de uma sociedade rapidamente espetacularizada como a nossa nas últimas décadas.²⁶

A aproximação de narrativa e linguagem da mídia envolve uma discussão sobre o próprio papel do público leitor/espectador na definição dessa linguagem. Fica evidenciado que há algo de profundamente patético no fato de o público se deixar levar pelo poder de manipulação, tanto de opiniões quanto de comportamentos, dos veículos de massa. Entretanto, também se acentua que há uma intensa poeticidade no fato de o público conceber sua relação com a mídia como sendo de deslumbramento e prazer.

No romance *Simulacros*, há uma cena que consegue demonstrar exemplarmente tal duplicidade. Em mais uma das experiências do dr. PhD, as quatro personagens-cobaias são levadas a desfilarem, travestidas, pelas ruas de Belo Horizonte. Apesar de alguns olhares de deboche, tudo corre relativamente bem, até que a inexperiência com o uso de saltos altos faz com que o narrador seja jogado no chão, numa esquina de intenso movimento. Um círculo de curiosos rapidamente se forma em torno da cena. Com o nervosismo, as personagens se esquecem de disfarçar as vozes. Um inspetor de trânsito, apoiado pela multidão, decreta que estão presas por atentado ao pudor. A saída é dizer que estão fazendo um filme. "O inspetor de trânsito coçou a cabeça, desconfiado. Mas a palavra *filme* para o povo era mágica. Ficou todo mundo meio encabulado, com aquela cara que as pessoas fazem para aparecer no cinema ou na televisão". Perguntada pela câmera filmadora, uma das personagens aponta para o alto do edifício Acaiaca: "É uma tele-objetiva. Uma câmera equipada com telescópio". A multidão começa a olhar para cima. Em breve, espalha-se a notícia do aparecimento de um disco-voador: "'Um disco voador, um disco voador', todos repetiam mecanicamente". Com toda a avenida paralisada, com os olhares do povo voltados para o céu, podem fugir, entre gargalhadas, as quatro personagens trapalhonas.²⁷

No conto "O espetáculo não pode parar", caracteriza-se o espetáculo da seguinte maneira: "é horrível: grotesco, vulgar e até óbvio, em alguns momentos, beirando o sublitério. O espetáculo é, antes de tudo, patológico". No entanto, um importantíssimo lembrete: "Mas o público gosta".²⁸

Meta-olhares

Dirigi, nesse instante, um olhar que reputo sonhador, através da varanda, para a noite atlântica lá fora. Vi um farol que varria em círculos as vagas, vi a espuma. Vi, mesmo, as luzes de um navio que se afastava. Pensei, até, que alguém, no convés, deveria estar lançando um olhar saudosos para as luzes que nos iluminavam em terra.

Sérgio Sant'Anna, "Adeus"

Num determinado momento da novela "A senhorita Simpson", uma das personagens chega à seguinte conclusão: "Isso é metalinguagem"²⁹. Uma conclusão bastante óbvia para o leitor que já tenha percorrido outros textos do autor e tenha se deixado emaranhar nos sofisticados jogos de linguagem por eles propostos. Essa obviedade não significa, porém, que Sérgio Sant'Anna não possua um modo bastante peculiar de elaborar sua metalinguagem. Um modo específico de fazer olhado o olhar da sua ficção.

O conceito de metalinguagem é geralmente definido como um trabalho de reflexão que a linguagem executa sobre si mesma, instaurando dois níveis: uma linguagem-objeto e uma outra linguagem, uma linguagem segunda que se curva sobre a primeira. É inegável que esse gesto de reflexão efetivamente perpassa, em maior ou menor grau, todos os textos de Sant'Anna, caracterizando-os, sem sombra de dúvida, como metalingüísticos. É importante perceber, entretanto, que a reflexão não se funda através de uma linha divisória que visa meramente a separar distintos níveis de linguagem (o nível da linguagem-objeto, o nível da metalinguagem). Existem, é claro, planos narrativos que distribuem a linguagem em vários níveis. Essa é, certamente, uma das fontes mais ricas de apreciação de seu texto: deixar-se levar pelas mudanças de plano que a narrativa opera. No entanto, os planos não apenas se separam, apresentando-se como espaços reconhecidamente distintos. Eles também se imbricam, se superpõem, se misturam, se fundem.

Assim, a reflexibilidade da linguagem não instaura uma delimitação rígida e permanente entre linguagem-objeto e metalinguagem, mas é tomada de um modo tal que todos os níveis, simultânea ou alternadamente, podem ser os objetos e os focos geradores da reflexão. Como exemplo marcante, citamos a novela "A senhorita Simpson", que se desenvolve a partir de uma interpenetração de espaços narrativos, através de uma "porosidade"³⁰ da

linguagem que coloca em diálogo as personagens de um livro didático de inglês e as personagens-alunos que o utilizam.

Em Sérgio Sant'Anna, através de um jogo de diferentes graus de indefinição dos limites entre planos narrativos, o ato metalingüístico pelo qual a linguagem fala da linguagem é recíproco. Olhar é ser olhado. A linguagem sabe-se falada pelo seu objeto. Aquele que fala sabe-se falado por aquilo que configura a sua fala. Imagens sempre falam de olhares. No final de "A senhorita Simpson", o narrador se indaga e se decide: "Quem faria outro tanto por mim, fixar a minha imagem se afastando na areia, como num final de filme...? (...) Por via das dúvidas, resolvo fixar-me eu mesmo, nessas linhas tortuosas, caminhando ali, com meus sapatos nas mãos..."³¹. Na reversibilidade da direção do gesto reflexivo, o narrador, enquanto aquele que reflete, depara-se com a necessidade de ser tornado imagem, de tornar-se também objeto para uma reflexão.

No jogo de olhares recíprocos que indagam sobre o próprio ato de olhar, o texto vai se deslocando através de uma intensa criação de camadas narrativas. Tais camadas, geradas, em especial, por variações do lugar do narrador, exploram dois movimentos básicos. Há um movimento de ampliação, de progressiva exteriorização do olhar. O olhar descreve, inicialmente, uma cena: no conto "O homem sozinho numa estação ferroviária", há um homem sentado, com sua maleta, em um banco de estação; no conto "Cenários", pessoas em um balcão de uma lanchonete americana. Em seguida, o olhar se afasta e faz com que as cenas iniciais se transformem em elementos de outras cenas: o homem na estação surge como uma pintura observada pelas personagens Oswald e Mário de Andrade³²; a lanchonete americana torna-se um quadro de Edward Hopper.³³ Em *A tragédia brasileira*, sente-se esse movimento quando Jacira se transforma na atriz que representa Jacira. Além disso, quando essa atriz diz "Às vezes desconfio de alguém em outro espaço... outro tempo. Alguém que me vê"³⁴, ou quando o Autor-Diretor afirma que pressente "uma presença às suas costas"³⁵, percebe-se a referência a um plano narrativo mais abrangente. Como se o olhar do enunciado pressentisse o olhar da enunciação.

O outro movimento é o oposto, um movimento de redução, de progressiva interiorização do olhar. Ainda em *A tragédia brasileira*, isso se dá em relação ao pintor que penetra na sua tela, assumindo o olhar do coveiro por ele pintado: "O pintor faz seu o olhar penetrante de surdo do coveiro..."³⁶. Ocorre, também, na necessidade que expressa o Autor-Diretor, em especial no segundo ato e no capítulo intitulado "Agruras de um Autor-Diretor", de figurar-se como personagem. Como se o olhar da enunciação mergulhasse no olhar do enunciado.

O próprio Autor-Diretor tenta explicar o modo de interação entre os dois movimentos: “De qualquer modo, se for um defeito, não pretendo corrigi-lo, mas exacerbá-lo. Mais uma volta no parafuso. A junção do micro e do macrocosmo. A todos os atos e pensamentos humanos, uma correspondência cósmica”.³⁷ No desejo de se garantir uma completa reciprocidade de olhares, planeja-se uma metalinguagem absoluta na qual nunca seria fixo o ponto de onde partiria o gesto de reflexão. Através de linguagens radicalmente meta-recíprocas, a narrativa parece querer projetar-se em duas direções infinitas e, surpreendentemente, correspondentes: o micro, o macro. Como se o olho de vidro, transformado em potentíssima lente e exercendo simultaneamente funções microscópicas e telescópicas, permitisse ao leitor transitar, como em *A tragédia brasileira*, desde os minúsculos espaços, onde a vida é um ínfimo esboço em germinação, “desta podridão, onde passeiam vermes”³⁸, até o Astrônomo e o seu Ajudante, que observam a Terra de algum ponto remoto do espaço. Ir desde as investigações do inconsciente, feitas, inclusive, por Sigmund Freud, até o olhar dos místicos e deuses (o pajé, Maomé, Cristo, Buda). Transitar dos cenários interiores de cada espectador ao Grande Espetáculo do Universo. Vascularizar todos os olhares possíveis: uma impossível narrativa.

Na vertigem dessa impossibilidade e no seu compulsivo exercício, é posta em xeque qualquer pretensão meramente racional que o projeto metaficcional pudesse, a princípio, trazer em seu bojo. Se a ficção se constrói como um cálculo, este é, por sua complexidade, um cálculo alucinado. Se a prosa se funda numa imprescindível racionalidade enquanto cadeia convencional de signos, tal racionalidade bordejia, pelo tensionamento dos elos da cadeia, o desvario.

Apesar de sempre manifestar o desejo dionisíaco de trazer o caos para a ordem da ficção, o projeto metaficcional de Sérgio Sant’Anna vem sofrendo, ao longo do tempo, mudanças no seu modo de configuração. O próprio Sant’Anna afirma, em uma entrevista, que sua prosa traça um percurso que vai de uma “metalinguagem explícita” a uma metalinguagem que “se disfarça atrás de acontecimentos”, já pressupondo a consciência de que “toda literatura é metalinguagem”.³⁹ No sentido de detalhar esse percurso, Sant’Anna faz uma interessante correspondência entre os três contos do livro *Breve história do espírito* e três diferentes modos de relação com a linguagem:

... no primeiro conto, o protagonista, que é um cara de 31 anos, tem um discurso inquieto, que vem aqui, vai ali... quer dizer, há mais de uma linguagem nele. No segundo, é um cara de 40, que tem ainda um nervosismo, uma neurose literária. Todas aquelas linguagens do meu tempo de juventude, em que a vanguarda era uma coisa muito presente, estão ali, porque aos 40 anos

o cara ainda tenta uma síntese daquilo. E finalmente aos 50, como o sujeito do último relato, o cara relaxa e brinca com o classicismo que há dentro dele.⁴⁰

Parece inegável a adequação dessa correspondência com o desenrolar da obra de Sant'Anna. Uma obra que se inicia investindo na pluralidade de experimentações pautadas por um acento metalingüístico radical e demolidor. Textos que se constroem a partir da negação da literatura considerada convencional e que encontram, no "romance desestrutural"⁴¹ que é *Confissões de Ralfo*, seu melhor exemplo. Num segundo momento, a experimentação passa a ser mais articulada, a metalinguagem se subordina a projetos mais definidos. Como o projeto de bordejar o silêncio em *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, a investigação da linguagem da mídia em *Amazona* ou, ainda, a construção de uma teatralidade onírica em *A tragédia brasileira*. Já na produção mais recente, especialmente em *A senhorita Simpson*, *Breve história do espírito* e *Um crime delicado*, novas nuances ganham espaço: o caráter lúdico dos textos e uma ironia refinada e sinuosa vêm sinalizar uma metalinguagem cada vez mais sofisticada e sutil, que se dissemina pelo prazer de contar histórias.

Esse processo de crescente sofisticação não passou despercebido por alguns críticos. Comentando o livro *Breve história do espírito*, José Geraldo Couto aponta para o fato de que "a dimensão metalingüística não perturba a fluência e a elegância narrativa, como se o virtuosismo do autor consistisse justamente em ocultar esse virtuosismo e rejeitar o brilho fácil, a pirueta espetacular".⁴² Também Ítalo Moriconi ressalta que:

Em *A senhorita Simpson*, tal dimensão (a dimensão metaficcional) não se apresenta exteriormente em relação à matéria narrada, mas articula a própria estruturação dramática da voz narrativa e do desenrolar do enredo. A colocação em questão da ficção no corpo dela mesma, algo que a arte de Sérgio Sant'Anna sempre perseguiu com tenacidade, atinge agora um ponto ótimo, uma espécie de apogeu, confirmando o juízo de um crítico como Benedito Nunes, que viu no autor de *Confissões de Ralfo* herdeiro legítimo da linhagem machadiana em nossa literatura.⁴³

Assim como a personagem de um dos poemas de *Junk-box*, que "medita em seus próprios olhos" que o espiam de uma taça de vinho⁴⁴, Sérgio Sant'Anna pensa a ficção de dentro da ficção. Trazendo o olhar para dentro da imagem, exerce o jogo da linguagem através da exploração do que ela tem de mais crucial. Sua indiscutível potência: a linguagem pode, inesgotavelmente, falar de si mesma, pode observar-se na representação que propõe de todas as coisas. Sua impotência irreparável: quanto mais curvada sobre si mesma, mais patente fica o abismo que a separa das coisas que pretendia tocar.

Notas

- ¹ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortência dos Santos. 5. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p.124.
- ² SANT'ANNA, Sérgio. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*. São Paulo: Ática, 1982. p.217.
- ³ NUNES, Benedito. Confissões de Ralfo. *Colóquio Letras*, Lisboa, n.99, p.135-6, set.-out. 1987. p.101.
- ⁴ SANT'ANNA, Sérgio. *Amazona*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p.225.
- ⁵ SANT'ANNA. *Amazona*, p.226-7.
- ⁶ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.117.
- ⁷ Cf. SUSSEKIND, Flora. Ficção 80: dobradiças e vitrines. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, n.5, p.82-9, 1986. p.85.
- ⁸ SANT'ANNA, Sérgio. *O sobrevivente*. Belo Horizonte: Edições Estória, 1969. p.118-9.
- ⁹ SUSSEKIND. Ficção 80: dobradiças e vitrines, p.85.
- ¹⁰ SANT'ANNA, Sérgio. *A tragédia brasileira*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.p.95.
- ¹¹ SANT'ANNA, Sérgio. *Confissões de Ralfo; uma autobiografia imaginária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. p.66. Cenas semelhantes, que exploram o prazer do ato sexual como um prazer exibicionista, podem ser encontradas também nos contos "Duelo" de *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, p.32; "O duelo", de *A senhorita Simpson*, São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.36; e em *Amazona*, p.25.
- ¹² SUSSEKIND. Ficção 80: dobradiças e vitrines, p.83-4.
- ¹³ MENDES, David França. Grandiosas e banais. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 09 nov. 1991. Idéias Livros n.267, p.3.
- ¹⁴ SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.174.
- ¹⁵ SANT'ANNA. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, p.211.
- ¹⁶ SANTIAGO. *Uma literatura nos trópicos*, p.175.
- ¹⁷ PARKER, John. *Amazona. Colóquio Letras*, Lisboa. n.99, p.135-6, set.-out. 1987. p.136.
- ¹⁸ SANT'ANNA, Sérgio. *Simulacros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. p.82.
- ¹⁹ CONTI, Mário Sérgio. Técnica apurada. *Veja*, São Paulo:, n.917, p.84, 02 abril 1986.
- ²⁰ KHÉDE, Sonia Salomão. Aveso grotesco. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 abril 1986. Caderno B, p.11.
- ²¹ CANÇADO, José Maria. Caçador zen da perfeição. *Leia*, São Paulo, p.36, abril 1986.
- ²² EMEDIATO, Luiz Fernando. Vanguarda e prazer. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 04 maio 1986, p.8.
- ²³ PARKER. *Amazona*, p.135.
- ²⁴ ABREU, Caio Fernando. Uma fogueira amazônica. *Revista Around*, São Paulo, maio 1986.
- ²⁵ CANÇADO. Caçador zen da perfeição, p.36.
- ²⁶ SUSSEKIND, Flora. Mais virão, verás. *Leia*, São Paulo, set. 1986.
- ²⁷ Cf. SANT'ANNA. *Simulacros*, p.115-9.
- ²⁸ SANT'ANNA, Sérgio. *Notas de Manfredo Rangel, repórter; a respeito de Kramer*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973. p.212.
- ²⁹ SANT'ANNA. *A senhorita Simpson*. p.207.
- ³⁰ WALDMAN, Berta. Farsa, ironia e pastiche enformam contos de Sérgio Sant'Anna. *Folha de S. Paulo*, São Paulo: 25 março 1989. Caderno Ilustrada.

- ³¹ SANT'ANNA. *A senborita Simpson*, p.212-3.
- ³² Cf. SANT'ANNA. *A senborita Simpson*, p.79-82.
- ³³ Cf. SANT'ANNA. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, p.21.
- ³⁴ SANT'ANNA. *A tragédia brasileira*, p.61.
- ³⁵ SANT'ANNA. *A tragédia brasileira*, p.106.
- ³⁶ SANT'ANNA. *A tragédia brasileira*, p.147.
- ³⁷ SANT'ANNA. *A tragédia brasileira*, p.80.
- ³⁸ SANT'ANNA. *A tragédia brasileira*, p.64.
- ³⁹ SANT'ANNA, Sérgio. Sant'Anna quer conciliar o rigor e as trevas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 out. 1991. Caderno Letras, p.1. Entrevista concedida a José Geraldo Couto. p.1.
- ⁴⁰ SANT'ANNA. Sant'Anna quer conciliar o rigor e as trevas, p.1.
- ⁴¹ SANT'ANNA. *Confissões de Ralfo*, p.222.
- ⁴² COUTO, José Geraldo. Autor desmonta linguagem cotidiana. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 out. 1991. Caderno Letras, p.1.
- ⁴³ MORICONI Jr., Italo. Um filho esperto do "boom". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 18 março 1989. Caderno Idéias, p.10.
- ⁴⁴ Cf. SANT'ANNA, Sérgio. *Junk-box*; uma tragicomédia nos tristes trópicos. Rio de Janeiro: Anima, 1984. p.66.

América-América 1971

Sérgio Sant'Anna

AMÉRICA-1971. Para 1984 faltam apenas treze anos. Se é que isto quer dizer alguma coisa. E "Apocalipse" tem sido a palavra da moda. Tão gasta que Howard Junker escreveu que o termo "apocalíptico" significa, agora, pouco mais do que "apoplético". O que não impede que acontecimentos como o Festival de Altamont continuem a ser definidos como apocalípticos. E Mick Jagger seria o Anti-Cristo e "Simpatia pelo Demônio", que deu a Godard um filme, o fundo musical exato para o fim do mundo. Mas Mick Jagger é inglês.

AMÉRICA-1971. Palavras proféticas e bombásticas por toda parte. Uma delas é "Babilônia". Elridge Cleaver, líder dos Black Panthers, exilado em Argel, costuma se referir à América como "Babilônia". Solicitado a definir o termo, ele disse: "exatamente como na Bíblia. É um símbolo de decadência e corrupção". E mais: "nossa tarefa é destruir Babilônia".

AMÉRICA-1971. Mais um mito caiu: Muhammad Ali ou Cassius Clay. Mas os New York Nicks, no basquete, continuam fazendo 130 pontos por jogo.

AMÉRICA-1971. Comenta-se que alguns soldados estão matando "acidentalmente" certos oficiais no campo de batalha. Existe até uma expressão para isto: *fragging*. Vietnam: esta é uma guerra sem heróis.

AMÉRICA-1971. Na televisão, entre os noticiários da guerra e outras tragédias e uma Apollo 14 que provocou bocejos, os mesmos shows e cantores e estrelas da década de cinqüenta. Dean Martin, Ed Sullivan e Cia. Conclui-se: a juventude não está assistindo televisão. Mas o National Talent Service, que produziu "Groove Tube", a televisão *underground*, lança um novo espetáculo: "New York: A Spaced Odyssey". E também uma nova e lucrativa idéia no mercado. Que pode revolucionar as comunicações e talvez a arte. O seguinte: por três mil dólares, vende-se o equipamento completo de *video-tape* (além de fitas já gravadas) a qualquer pessoa, grupo de pessoas, universidades, etc. E todos poderão realizar seus próprios

espetáculos e mostrar e vender seus *tapes*. Atenção: isto pode lançar um dado novo em outros campos da arte. A poesia, por exemplo. Ao invés do livro, vai-se ter o poeta "ao vivo", em *video-tape*. Etc.

AMÉRICA-1971. Mas o domínio, ainda, da televisão de massa, de McLuhan. McLuhan, que, como Herbert Marcuse, anda pagando o preço de ter sido o teórico da moda: o ostracismo. A televisão de massa, com algumas débeis tentativas de atrair uma faixa mais jovem e sofisticada. Como a entrevista com o grupo de cinema de Andy Warhol. Entre outras presenças, Holly Woodlawn, o homem-atriz de "Trash". E uma "boneca" travestida de Greta Garbo, que ofereceu uma espécie de escândalo nacional: de costa a costa.

AMÉRICA-1971. Na televisão, o resto são os anúncios: a maior parte, totalmente debilóide. Enquanto que os anúncios de cigarros foram proibidos. Porque dá câncer. E uma grande massa de publicidade contra as drogas de todos os tipos. É normal o telespectador dar de cara com um sujeito tomando uma "picada". Depois, a mensagem. Mas vá convencer disto a um jovem nascido e criado num *ghetto*. Ele pode responder assim, como um viciado de dezesseis anos: "O bom da heroína é que ela dá ao ser humano um objetivo na vida. Ela lhe dá uma ocupação, uma identidade, amigos e uma oportunidade de ser *melhor* em alguma coisa".

AMÉRICA-1971. Uma literatura que deixou, talvez, de acompanhar os tempos. Uma literatura perdendo terreno em meio à corrida tecnológica. Mas muitos milhares de livros sendo lançados no mercado. A maior parte, lixo. Do tipo do *best-seller* "Love Story". Ou de livros medianos como "Portnoy's Complaint". A literatura não fugindo à regra geral: dinheiro e sucesso, as metas principais. Muitos ficcionistas acomodados de universidades e poetas de sentimentos e formas que não existem mais.

AMÉRICA-1971. Algumas brilhantes exceções, como o poeta Gary Snyder, o último dos *beatniks*, enviando o seu recado desde um mosteiro no Tibet. Ou o novelista John Barth, reescrevendo mitos gregos em gíria da década de setenta. John Barth, que declarou numa conferência não estar suportando ler livro grande. Ou o contista Donald Barthelme, cuja ousadia formal faz lembrar o brasileiro Rubem Fonseca. O título do seu último livro: "Práticas Inconfessáveis e Atos Antinaturais".

AMÉRICA-1971. Algumas experiências fracassadas, como o romance (?) "A", de Andy Warhol, que saiu de gravador na mão, captando os diálogos de seu grupinho subterrâneo. O resultado é meio chato.

AMÉRICA-1971. Já ficou longe a geração de Faulkner, Henry Miller e outros monstros. E também a geração *beatnik*. Jack Kerouac morreu e Allen Ginsberg está sendo considerado um velhinho simpático. A mítica *beatnik generation*, perdendo a atualidade à medida que todo mundo já está vivendo o que eles escreveram.

AMÉRICA-1971. Por tudo isto, muita gente boa, como Jules Siegel e Seymour Krim, partindo para o que eles chamam de Novo Jornalismo. Trabalhando sem patrão fixo e desfrutando de mais liberdade do que os chamados “profissionais da imprensa”. A literatura morreu? Ou ela está apenas em recesso? Muita coisa importante deve estar sendo escrita na América. Na América do Sul, principalmente. E “Cem Anos de Solidão” entrou na lista dos dez melhores de 1970, do “New York Times”. E Jorge Luis Borges: entre os vivos, o grande monstro sagrado da literatura mundial.

AMÉRICA-1971. Ao invés dos livros, é preferível ler o jornal “Rolling Stone”. Ali se acompanha a história da cultura americana dos dias de hoje.

AMÉRICA-1971. Na Broadway, os mesmos espetáculos coloridos e estereotipados de sempre. Incluindo-se nesta categoria o musical “Hair”. Aquilo só espanta, atualmente, pelo preço da entrada. Mas o espetáculo não pode parar. Porque na porta há uma fila imensa de turistas estrangeiros e gente do interior. Quase todos da alta classe média e então se percebe como este tipo de espetáculo envelheceu. Até a Princesa Anne da Inglaterra e Jacqueline Onassis gostaram de “Hair”.

AMÉRICA-1971. Mas nem tudo é a Broadway. E muita experimentação importante, em New York e outros lugares, sobretudo universidades. Kenneth Brown, autor de “The Brigg”, lança o seu tremendo espetáculo que resume uma vivência de quatro anos com o Living Theatre. Um outro exemplo: “O Olhar do Surdo”, escrito e dirigido por Bob Wilson. Um espetáculo de três horas de duração, sem qualquer palavra e que termina com uma orquestra sinfônica. De macacos. Executando, lentamente, “O Danúbio Azul”.

AMÉRICA-1971. O cinema *underground* subindo abertamente à superfície. Porque o negócio pode dar dinheiro. Idéias *hippies*, em *technicolor*, para a classe média. “Easy Rider” provou isto e todo mundo embarcou na mesma jogada. E “Trash” está dando bilheteria de meses em N. York. No mais, foi lançado “Dynamite Chicken”, um filme de *sketches* de Ernie Pintoff; um resumo da cultura *pop*, da última década. Alguns momentos excelentes, mas também muito lugar comum. “A Galinha Dynamite”, uma nova

definição para a América. E, aqui, uma conclusão: o verdadeiro cinema *underground* é o cinema do terceiro mundo. Realizado no peito e na raça.

AMÉRICA-1971. O cinema experimental e abstrato de Tom Dewit e o grupo de S. Francisco. Filmes que procuram traduzir em som e imagem puros certas sensações. A paranóia, por exemplo. No mais, alguns rumores de que a nova e subterrânea revolução no cinema serão os filmes de oito milímetros. Na Universidade de Iowa, um exemplo: o curso livre de cinema e televisão, dirigido por Ray Kril. Um negócio muito simples: você chega e eles lhe fornecem uma câmera de mão e você sai filmando. Ainda neste curso, uma idéia a ser executada brevemente: levar o equipamento aos índios, para que eles próprios realizem "seu" filme. Todo mundo vai ser cineasta.

AMÉRICA-1971. LESTE: New York: O Harlem continua o Harlem, os "Midnight Cowboys" prosseguem na ronda da rua 42 e os bêbados, no Bowery. Mas os *junkies* e os *freaks* mudaram-se. Do Greenwich para o East Village. Eles estão lá, junto ao "Electric Circus", o espetáculo mais barulhento e colorido do mundo. OESTE: São Francisco, a nova cidade mítica do mundo. O Oceano Pacífico, *hippies* (para quem gosta de rótulos), *rock and roll* da pesada e a Universidade da Califórnia. O maior complexo de ensino do mundo, abrigando simultaneamente cientistas loucos e estudantes radicais. NORTE (e adjacências): Em Chicago-O'Hare, "O Aeroporto", há permanentemente três jatos na reta final de aterrissagem. E uma estatística, colhida ao acaso: 200 assassinatos nos três primeiros meses do ano. Em Detroit. SUL: Musical, introspectivo e reacionário.

AMÉRICA-1971. Gente emigrando das cidades grandes para o campo. Fugindo da zoeira, do crime e da poluição. Ecologia: a ciência da moda. E sintomas de depressão econômica e profetas mais pessimistas profetizando. A repetição de 1929.

AMÉRICA-1971. Durante muito tempo, a filosofia foi: *run, baby, run*. Senão, você vai chegar atrasado e não pegará nenhuma fatia do bolo. O que produziu, além do progresso material, alguns milhões de psicopatas. E correram tanto que muita gente se cansou. Daí as novas palavras de ordem da década de sessenta: *slow down* e *take it easy*. Isto explica a propagação de, entre outras coisas, o budismo e a marijuana.

AMÉRICA-1971. O *hard rock* morreu, dizem. Deus salve o *Novo Rock*. Um pouco mais doce e baixo, talvez, como foi escrito na capa do "Time". Ou atingindo um paroxismo de complexidade e elaboração. "Blows Against the Empire", a *Sinfonia rock*, com gente do Jefferson Airplane, Grateful Dead

e uma porção de outros. Com a voz maravilhosa de Grace Slick, cujo filho nasceu e foi batizado com este nome muito simples: Deus. E da Inglaterra chegaram as óperas, abrindo perspectivas imensas. "Tommy", com o The Who. E "Jesus Christ Super Star", uma liturgia do ano dois mil.

AMÉRICA-1971. O *Novo Rock*. As *juke-box* tocando sem parar "Fire and Rain", de James Taylor. James Taylor, que foi capa, na mesma semana, do "Time" e do "Rolling Stone". James Taylor: 22 anos, cabelos nos ombros, ex-viciado em heroína, duas tentativas de suicídio e dois internamentos em hospitais de psicopatas. James Taylor, a mais nova *super-star*. James Taylor, que canta com uma voz tranqüila e macia de compositor e todo mundo pára pra ouvir. James Taylor, que diz assim:

Hey Mister, that's me upon the
jukebox.
I'm the one that's singing this sad
song,
And I cry every time you slip in
one more dime.

Hey Mister, sou eu, aquele ali
na *Jukebox*.
Sou eu quem está cantando aquela
triste canção,
E eu choro de novo, sempre que você põe
na máquina
uma outra moeda.

RICARDO PIGLIA

Entrevista com Ricardo Piglia

Dinheiro queimado, romance de Ricardo Piglia lançado no Brasil em 1998, baseia-se em uma história real ocorrida entre 27 de setembro e 6 de novembro de 1965, quando a quadrilha formada por Malito, Gaucho Dorda, Cuervo Mereles e Nene Brignone assalta um banco em San Fernando, província de Buenos Aires, e foge para Montevidéu, de onde pretende alcançar o Brasil. Mesmo estando envolvidos com políticos e policiais, os assaltantes não conseguem escapar da polícia. Encurralados num apartamento, eles sustentam, de forma heróica e suicida, um tiroteio cerrado com a polícia uruguaia, durante o qual as biografias de cada um vão aflorando e compondo narrativas paralelas: o uso de drogas pesadas, a forma como um escritor acessa fontes de informação e, principalmente, a relação homossexual entre Gaucho Dorda e Nene Brignone. A entrevista que se segue foi realizada quando Ricardo Piglia veio a Belo Horizonte para o lançamento de *Dinheiro queimado*.

* * *

Você concorda que Dinheiro queimado é uma mudança no seu jeito de narrar, na medida em que troca os debates típicos dos intelectuais de oposição, reunidos em ambientes fechados como bares e jornais, pela narração vertiginosa de assalto, fuga, resistência, tiroteio e multidão na rua?

Sim, trata-se de algo deliberado, no sentido de que se pode escrever de pontos de vista diferentes e que a continuidade de uma obra se faz de uma maneira aberta. Eu observo muito os escritores que trabalham com variações de um mesmo tom narrativo, de uma mesma temática, como Onetti e Saer, que têm uma continuidade muito visível. Porém, eu estou mais próximo de escritores como Manuel Puig ou, num exemplo máximo, como James Joyce, que têm a pulsão de modificar o sistema narrativo, a técnica narrativa. (Inclusive eu vejo também muitas diferenças entre *Respiração artificial* e *A cidade ausente* e, evidentemente, entre *A cidade ausente* e *Dinheiro queimado*.) Em que consiste para mim a diferença? Consiste em que

trabalho com personagens que não são intelectuais: isso é o ponto de partida básico da diferença, na medida em que começo a elaborar um romance a partir de personagens absolutamente diferentes, que têm uma problemática completamente diferente — e não digo que não haja aí nenhuma ligação com outras obras, como o personagem Emilio Renzi, que aparece quase como uma citação. E mudar o material narrativo modifica também a perspectiva e todo o estilo. Então tratou-se, para mim, basicamente, de tomar a decisão de não escrever sobre intelectuais, mas sim de escrever uma história com personagens que vêm de outro universo. Isso demandou uma decisão lingüística, uma decisão estilística do ponto de vista narrativo. Entretanto, *Dinheiro queimado* tem algo em comum com meus outros textos num projeto geral: é o jogo que sempre me intriga, que é a relação entre ficção e não-ficção. A questão de como trabalhar com os fatos reais é algo que já está em “Mata-Hari 55”, conto de *A invasão*. O que acontece é que aqui essa indecisão entre ficção e realidade é trabalhada de outra forma. Não se trata tanto de produzir um efeito ficcional, mas sim de produzir um efeito de realidade.

Com Dinheiro queimado, você estaria experimentando uma linguagem mais próxima do jornalismo, abrindo diálogo com um leitor menos acadêmico e disputando espaço dentro da cultura de massa?

Bem, por um lado, o romance se conecta com o início de minha própria narração, com *A invasão*, com a literatura norte-americana e com certos elementos da tradição literária que ainda estão muito presentes para mim. E tampouco diria que eu busco, de uma maneira deliberada, quando estou escrevendo um livro, ampliar o público ou mudar de público. O que acontece é que, depois que eu termino um livro, adoto uma estratégia que considero vanguardista, em certo sentido, de intervenção: por isso, mandei o romance para o concurso da Editora Planeta, por isso, tento modificar a imagem de como o escritor é visto. Porque me parece que a cultura de massa e a cultura literária tendem a gerar imagens fixas dos escritores tratando, basicamente, de colocá-los sob determinada etiqueta. A mim interessa muito mudar essa imagem. Esse livro produz um certo efeito porque é um livro inesperado, de um escritor que todos supõem ser um intelectual. De modo que há aí uma estratégia de enfrentamento com o esquematismo da imagem fixa do escritor. É o caso de Borges, que passou a vida lutando contra os esquemas que foram construídos sobre sua obra, lutando contra a idéia de que ele se ocupava somente com labirintos e espelhos: o escritor se empobrece muito quando fica fixo em um lugar. Há aí uma questão complicada,

difícil, porque uma pessoa não pode mudar deliberadamente, mas sim evitar o esquema, o estereótipo, o espelho que lhe mostra uma imagem muito esquemática do mundo literário e cultural.

Dinheiro queimado pode ser comparado também a um western americano, a um bang-bang?

Eu nunca havia pensando nisso. Mas alguém poderia entendê-lo dessa forma. O que eu tinha na cabeça era um relato de guerra: um filme de guerra em que há uma patrulha que está isolada, um pequeno grupo de vanguarda que está cercado na linha inimiga e que quer combater até o fim, e a violência que se supõe num combate. Nesse romance, a idéia dos filmes de guerra está muito presente: as batalhas históricas, o contexto, a história como se fosse a batalha de Waterloo, como se os personagens do romance pertencessem à grande épica histórica. Então, ao escrever esse livro, eu tinha presente a tradição dos filmes de Samuel Fuller, um daqueles filmes de guerra que vi em minha adolescência e infância. Uma certa representação da violência e desse mundo masculino que está presente nos relatos de guerra. Isso era o que eu tinha em mente.

Dinheiro queimado retoma a questão da poética gauchesca que é fundamental na tradição literária argentina. Embora o Gaucho Dorda seja bastante diferente de Martín Fierro, ele poderia ser lido como uma homenagem ao personagem de José Hernández?

Bem, eu não tinha presente essa questão de uma maneira deliberada. Eu penso que a literatura argentina tem como um de seus grandes acontecimentos a literatura gauchesca que se desenvolve de uma maneira simples e fantástica. O que me parece ser de interesse maior na literatura gauchesca é sua relação com a lei, essa relação, digamos, com o delito, com a marginalidade, com a questão ética. E o que é muito importante também, e que pode ser encontrada nesse livro, é a idéia de falar sobre personagens populares, contar uma história a partir da consciência de personagens que, em certo sentido, são marginais.

Ainda com relação à literatura gauchesca: se o Martín Fierro, de Hernández, significou um emblema da nação, Dorda também se enquadraria nesse sentido, seria uma nova leitura da nação?

Não fiz isso conscientemente, mas são coisas que podem estar presentes. Por exemplo, alguém me dizia outro dia que a descrição da vida na

prisão não passa de uma coisa muito distante de nós. Porque existe um capítulo em *Dinheiro queimado* que fala do que acontece na prisão e tem muita semelhança com o que Martín Fierro conta sobre a prisão, no sentido de que ela é vista como uma experiência mística, de alguém que está dentro de uma situação com uma espécie de presença metafísica. Então há um certo cruzamento de relações, que são estabelecidas sem uma idéia preconcebida. Também há uma espécie de herança gauchesca, que tem a ver com os meios rurais. Desta forma reconheço que existe uma relação com essa literatura, mas não é uma coisa que eu tenha feito premeditadamente.

Ao recordar Erdosain, de Os sete loucos, que é um típico herói fracassado de Roberto Arlt, Dorda remeteria também a uma certa crise do imaginário nacional?

Basicamente, o que se poderia estabelecer com relação a isso seria uma tentativa de trabalhar com uma linguagem que não fixe as figuras sociais ou o conteúdo do relato. Uma linguagem que vacila para definir os lugares sociais, os lugares ideológicos. Depois dos anos 70, me parece, quando a política de esquerda define um pouco o campo social, todos os elementos que aparecem em *Dinheiro queimado* começam a se definir com critérios muito mais fixos, enquanto que no momento em que acontecem os fatos do romance (a política, os crimes, a polícia) há uma espécie de relação entre âmbitos diferentes, mas com uma certa simetria: parece que tudo foi combinado para tentar entender um acontecimento tão brutal e violento como esse. O que há é um conflito entre um grupo mais ou menos anárquico e setores do Estado, encarnados na polícia. Nesse sentido, poderia haver uma espécie de imaginário que tem a ver com o modo como atuam a lei e o Estado frente à violência social. E isso me parece que tem a ver com Roberto Arlt, com Erdosain e com a idéia do fracasso como chave de todo esse mundo.

Outra questão que você aborda é a do homossexualismo, que também já estava presente no conto "A invasão". Poderíamos dizer que a história de Dinheiro queimado é uma história de machos, que é ao mesmo tempo construída e desconstruída?

O que mais me impressiona no momento em que começo a trabalhar sobre um tema é o fato de que personagens tão machos — digamos, nesse sentido mais tradicional, tão violentos e tão masculinos — ao mesmo tempo estabeleçam relações sexuais entre si com muita naturalidade e que, portanto, coloquem em questão os modelos mais esquemáticos do que deve ser entendido por homossexualidade ou por cultura *gay*. Parece-me que aí haveria um mundo que não corresponde aos critérios *standard* do que se pode entender

por cultura *gay*. Eu já havia escrito um conto em 69 ou 68, e que se chama "O Laucha Benítez cantava boleros", onde aparecia a homossexualidade: é a história de dois boxeadores que tinham uma relação entre si. A mim parece que o mundo do boxe também é um mundo muito violento e muito masculino, mas que também ali poderia haver um desejo que circula. Então o que mais me interessou foi que não havia um esquema, ou seja, não apareciam identidades sexuais nítidas, mas sim um mundo muito fluido. Isso foi o que me pareceu mais interessante, porque o romance conta a história de amor entre o Gaucho e Nene.

No livro de contos La Argentina en pedazos, você declara o seguinte: "O dinheiro, podia dizer Arlt, é o melhor romancista do mundo: converte em destino a vida dos homens. Em seus romances, o dinheiro aparece como causa e como efeito da ficção." Poderíamos ler Dinheiro queimado também a partir dessa chave?

Sim. Eu acredito que, em *Dinheiro queimado* e já presente no título, o dinheiro funciona como o destino: o sentido grego do destino é a causa de tudo e ao mesmo tempo é a desgraça. O dinheiro é o mal: o mal puro, não? O dinheiro é aquilo que é considerado no imaginário medieval como o demônio, a encarnação do mal. E o dinheiro também funciona como um enigma. Nesse sentido, eu diria que é um romance sobre o dinheiro porque é um romance sobre o mal em seu sentido mais puro. Não porque os personagens o encarnem em si mesmos, mas porque essa relação com o mal e com o dinheiro cruza suas vidas.

Por que em Dinheiro queimado e em outras obras de escritores argentinos, como "A trama celeste", de Adolfo Bioy Casares, os bandidos sempre procuram fugir para o Brasil?

Porque há outra língua, não? Porque o país está na fronteira conosco, mas tem outra língua. E dá a sensação de ser outro mundo, outra cultura. Não é a mesma coisa que ir para o Uruguai, para a Bolívia ou para o Peru. A outra língua é muito atraente como um universo de diferença pura, mesmo sendo uma língua próxima, como é o português. E há outra coisa que me parece importante, no Brasil, que é a presença da cultura afro, da cultura negra, que também o converte na imagem do diferente, para o Rio da Prata. É como uma viagem no tempo, uma viagem a um território místico, de aventuras, com um imaginário múltiplo. Me parece que o Brasil funciona no imaginário do Rio da Prata com todos esses ingredientes. Seria muito interessante notar como isso funciona na literatura latino-americana ou

rioplatense, porque as pessoas já conhecem a imagem de Paris, de que já se falou muito. Mas me parece que o Brasil pode ser visto como esse lugar onde se vai buscar uma espécie de essência latino-americana... Por aí, há todo um imaginário a ser reconstruído. Creio que os personagens de *Dinheiro queimado* também estão nessa corrente.

Sua narrativa dialoga com escritores ou relatos brasileiros?

Há vários escritores brasileiros que me interessam. Rubem Fonseca é um deles. Admiro incondicionalmente Clarice Lispector, como uma das grandes escritoras deste século. E me interessa um escritor de que me sinto muito próximo, que é Osman Lins. E também me sinto absolutamente deslumbrado com a obra de Guimarães Rosa. Clarice Lispector, Osman Lins e Guimarães Rosa são escritores brasileiros que leio na mesma série em que leio Roberto Arlt, Borges e Onetti. Lembro-me de que encomendei certa vez a um amigo que me trouxesse do Brasil *Grande sertão: veredas*, em português, que eu li com um dicionário ao lado e demorei cerca de seis meses. Porque eu não sabia que esse português, do sertão, era assim tão diferente. A fascinação que eu sentia por esse livro era a fascinação pela língua, pela distância.

O Mercosul pode facilitar as trocas culturais entre Argentina e Brasil?

Sim, acredito que podemos criar uma fluidez maior na relação. Eu acho que a cultura do Rio da Prata deveria ter com a cultura brasileira a mesma relação que a brasileira tem para com ela. Creio que a relação é desigual. Há mais interesse no Brasil pela cultura de língua espanhola: habitualmente os brasileiros lêem em espanhol e é absolutamente natural, no Brasil, que eu faça uma conferência ou dê aulas em espanhol. Não acontece o mesmo aqui com a cultura brasileira, não há a mesma recepção. É preciso criar um campo de maior receptividade, no Rio da Prata, pela cultura brasileira. Eu creio que a cultura brasileira tem uma posição mais aberta justamente porque a língua talvez a isole um pouco. De qualquer forma, sua atitude é de maior abertura. E então teria que se desenvolver a mesma posição de abertura do Rio da Prata para com o Brasil. Eu confio que a política dos Estados ajude a criar essas relações.

Você diria que seu conceito de mirada estrábica contribuiu para provocar mudanças na leitura que se faz, na Argentina e no Brasil, de sua obra e de outros autores latino-americanos?

Sobre minha obra é mais difícil falar, por razões óbvias. Mas creio que nós, os escritores latino-americanos, estamos numa posição sincrônica em

relação à literatura contemporânea, estamos em *sincro* com o que fazem os escritores, contemporâneos nossos, dos EUA e da Europa. Durante todo o século XIX e parte do século XX, havia uma relação assincrônica, de desajuste. Nós estávamos como que fora do tempo, era uma relação de desenvolvimento desigual que implicava essa *mirada estrábica* — que olhava para a literatura própria e para a literatura estrangeira. Agora, me parece que a literatura que nós fazemos e a literatura estrangeira estão postas no mesmo âmbito: o que estamos escrevendo se pode pôr em relação, instantaneamente, com o que estão escrevendo Don DeLillo nos Estados Unidos, ou Peter Handke, por exemplo, na Alemanha. Há uma relação muito atualizada entre a literatura latino-americana contemporânea e a literatura norte-americana ou européia, sem que tenhamos necessidade de sermos latino-americanos profissionais, não? Num momento determinado essa relação se dava porque os latino-americanos postulávamos um tipo de literatura própria, que era absolutamente folclórica e típica. Agora me parece que estamos todos trabalhando no mesmo universo contemporâneo e, portanto, temos uma relação muito fluida.

No mundo globalizado, da oralidade e da imagem, o livro tende a desaparecer ou passará por uma transformação radical? Qual será o futuro do texto escrito e da narrativa ficcional?

Eu penso que a narrativa persiste e que, no jogo da chamada cultura mundial, há intenção de se impor uma cultura, a norte-americana, que funciona como uma espécie de cultura única. No marco dessa cultura mundial, cada vez mais, têm peso as culturas locais. Paradoxalmente, à medida que o conceito de nação está em crise, me parece que agora são os universos regionais os que estão em diálogo direto com a cultura internacional. Guimarães Rosa podia ser um exemplo disso: alguém que trabalha com uma cultura muito particular, como a do sertão, e ao mesmo tempo se conecta com Joyce, numa passagem direta do local ao internacional. Me parece que esse é um processo que vai se aprofundar e talvez as culturas nacionais comecem a ser questionadas como espaço de mediação entre a região e o mundo.

A máquina da criação

Maria Antonieta Pereira

Os alfabetos das diversas nações aparecem,
igualmente, ao lado do alfabeto da Cidade do Sol.

Campanella

É entre os letrados que se escolhem os
embaixadores, os padres, os trançoboras e o
príncipe, chamados antigamente *barzame* e hoje
ádemo.

Thomas Morus

O atlas do Grande Khan também contém os mapas
de terras prometidas visitadas na imaginação mas
ainda não descobertas ou fundadas: a Nova
Atlântida, Utopia, a Cidade do Sol, Oceana, Tamoé,
Harmonia, New-Lanark, Icária.

Italo Calvino

Saí da ilha há dois meses, disse Boas, e ainda ecoa
em mim a música dessa língua que é como um rio.

Ricardo Piglia

*A cidade ausente*¹, romance de Ricardo Piglia, a partir do título já indica que seu tema será a perda. Num momento em que as diferentes culturas se cruzam e se destroem, os centros urbanos constituem-se como espaços lacunares e atópicos, habitados por sujeitos incertos. Cidadãos *cyborg* deambulam por avenidas e metrô como corpos mecânicos que precisam ansiosamente cruzar espaços, idiomas e algum afeto num tempo esquizofrênico e vazio. Presos nas engrenagens da cidade-máquina, seus habitantes reproduzem

movimentos previsíveis, ordenados, automáticos, como numa linha de montagem fabril. Por outro lado, o monstruoso corpo arfante da metrópole desregula-se freqüentemente e devora seus próprios filhos.

Segundo Angel Rama, a necessidade de se organizar a colonização no continente latino-americano materializou-se na construção de cidades planificadas, as quais eram símbolo, resultado e reforço de uma concentração máxima de poder. De forma que a América pós-colombiana, diferentemente do mundo europeu, iniciou-se no espaço urbano, e foi a partir dele que desenvolveu suas atividades agrárias. Enquanto iniciativa de transculturação européia, as cidades congregavam vice-reinados, tribunais de inquisição, universidades — toda uma estrutura de poder centralizador e letrado. Construído segundo a geometria de um tabuleiro de damas, esse núcleo urbano reservava sua praça central para os edifícios do poder — a igreja e o governo. Nesse centro do centro, atuavam aqueles que sabiam fazer uso da palavra escrita, e com o objetivo de ordenar o mundo. No interior da cidade planificada destacava-se, portanto, uma cidade letrada que “compunha o anel protetor do poder e o executor de suas ordens”², não deixando de constituir ela própria também uma forma de poder. Outros anéis, formados por mestiços e ibéricos pobres, escravos e índios, circundavam a *cidade das letras* que, organizada em círculos concêntricos, atendia à palavra-chave da colonização — ordem.

No mundo contemporâneo, a função ordenadora da cidade está morrendo. A agonia do espaço urbano vincula-se aos mais diversos problemas — superpopulação, precariedade de serviços, violência social, pane dos sistemas de comunicação e transporte, entre outros. A metrópole da América Latina, como a de qualquer parte do planeta, configura uma *pólis* fraturada por cruzamentos ininterruptos de idiomas, imagens e eventos que ameaçam e fundam cotidianamente o espaço urbano. Para Renato Cordeiro Gomes, numa alusão a Walter Benjamin, a cidade grande “é o palco da atrofia progressiva da experiência substituída pela vivência do choque que provoca a perda dos elos comunais, a impossibilidade de o homem urbano integrar-se numa tradição cultural”.³ A atrofia progressiva da experiência desencadeada pela alta rotatividade de tempos, espaços e culturas faz do cidadão um exilado permanente. Nesse contexto, o eterno vozerio dos centros urbanos apenas encobre a solidão em que de fato vive seu habitante — ao invés das muralhas que antes guardavam as cidades, temos hoje os muros de cada residência ou condomínio isolando os cidadãos entre si e protegendo-os de um inimigo freqüente, cujo rosto múltiplo pertence a qualquer um

e ameaça a vida de todos. Um centro urbano internamente sitiado e evanescente, que exila o cidadão, é o tema de *A cidade ausente*.

Nesse romance, a citação excessiva de províncias, estações de metrô, praças, ruas, ilhas e subsolos vai compondo o mapa de uma cidade submersa numa avalanche de signos. A memória dos narradores desloca-se nessa geografia como se ela fosse uma tela de computador em que basta *cliquear* para se alterar todo o cenário. As descrições da periferia da cidade ou do pampa também se encontram sob um olhar urbano que nomeia sem cessar para tentar reter na memória a cidade que se dissipa mas continua sendo Buenos Aires, metonímia da Argentina.

A imagem fantasmática ou monstruosa da cidade configura também um corpo feminino ou uma ilha da utopia, especialmente quando é reconstruída como um grande hipertexto pela ficção de seus escritores, herdeiros dos museus dos antepassados. De forma que, dentro da metrópole, a cidade letrada constrói outra *urbe*, virtual e perigosa. Essa cidade invisível, que pode ser a casa da infância, o planeta Orbis Tertius, a ilha de *Finnegans* ou um laboratório de meias finas de senhoras constitui o *Museo* da arte de narrar que se deseja *Eterna*.

Num templo de vidro, uma máquina de narrar desenvolve um diálogo dostoiévskiano dos mortos, que pretende resistir ao desaparecimento da cidade e da narrativa. Esse minotauro feminino, prisioneiro do labirinto urbano, reverte a lenda e, ao invés de devorar cidadãos, alimenta-se de antigas histórias que Miguel Mac Kensey, argentino filho de ingleses e mais conhecido como Junior, deve decifrar, preservar e divulgar. Essa narrativa feminina, reticente e resistente, é a forma replicante e alucinada que a cidade contemporânea encontra para falar de si mesma e de sua agonia finissecular.

Na tese intitulada “Museu-máquina: Ricardo Piglia e seus precursores”, procuramos discutir, a partir do romance *A cidade ausente*, como alguns elementos femininos do mundo contemporâneo — cidade, máquina, mulher, narrativa, tradição cultural — desdobram-se em monstros, multiplicidades, nódulos brancos, seres artificiais, famílias literárias e linguagens insuladas nos guetos étnico-políticos. Como uma Eva futura, a obra de Ricardo Piglia dissemina o fruto proibido das versões apócrifas e das confabulações estético-políticas que permitem a emergência da história dos vencidos e de um outro jeito de viver e narrar.

A busca de uma linguagem capaz de circular no atual mercado de signos aponta a ansiedade do escritor com relação ao futuro das narrativas. Se o romance moderno destruiu a narração exemplar, ele próprio

vem sendo destruído a partir de experimentos metonímicos, como os de Joyce, em que “a obra inteira pode estar contida em cada uma de suas partes, de tal sorte que é possível iniciar a leitura de qualquer ponto”.⁴ Que formas textuais resistirão para manter a conexão entre narradores e leitores da atualidade? A história de ensinamento — estreitamente vinculada às experiências pessoais e coletivas de mercadores, camponeses e artesãos — foi substituída por uma ficção engendrada a partir de “uma vivência alheia [ao narrador], visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva de sua existência”.⁵ Nesse caso, é a própria natureza da experiência que se encontra alterada — ao flutuar no mundo da simulação, o sujeito contemporâneo desenvolve incessantes experimentos, de linguagem e de vida, que logo são descartados e transformados em outras fabulações. O contador de histórias da atualidade cria um simulacro de enciclopédismo à medida que é também leitor, editor, crítico, bibliotecário: o amontoado de resíduos textuais, ao mesmo tempo em que rejeita as totalidades, impede o autor de ordenar tantas diferenças numa única e definitiva lição de vida.

Para Ricardo Piglia, o narrador vive apenas duas ou três experiências traumáticas, que definem o futuro de seu texto:

Todos os acontecimentos que podemos contar sobre nós mesmos não passam de manias. Porque em suma o que podemos chegar a *ter* na vida salvo duas ou três experiências? Duas ou três experiências, não mais que isso (às vezes, inclusive, nem isso). Já não há experiências (no século XIX havia?), só ilusões. Nós todos inventamos variadas histórias para nós mesmos (que no fundo são sempre a mesma) para imaginar que aconteceu alguma coisa conosco na vida.⁶

Não podendo ser acumulada ou transmitida, mas explorando a produtividade insistente do recalque, a experiência assume as características paranoicas da repetição e também exige uma pesquisa de linguagem permanente. Repetir e diferir, alucinar para expressar as provisórias verdades pessoais e sociais, inventar a ficção como uma utopia privada e ao mesmo tempo coletiva é fazer do texto um laboratório de mutações lingüísticas incessantes. Tais mudanças ameaçam as tradições locais que são responsáveis, em última instância, pela manutenção de diferenças culturais. Por outro lado, se a “*arcaica* só se conserva graças à sua permanente *renovação*”, trata-se de encontrar uma linguagem capaz de reciclar as antigas histórias para que, atendendo às demandas do leitor contemporâneo, elas não desapareçam.

Quando as narrativas não mais aconselham nem estão vinculadas às rupturas próprias da modernidade ou à repetição dos antigos mitos

cosmogônicos em que o passado “está passando sempre”⁸, elas se encontram desligadas das comunidades lingüísticas que as engendraram e, nesse sentido, correm o risco de extinção. Além disso, a simulação que perpassa o mundo atual cria um teatro cotidiano que, ao valorizar a oralidade e a imagem, restringe a atuação do texto escrito. Na herança do narrador encontra-se “o esgotamento da experiência do *eu* singular e da prática estilística de expressão estritamente pessoal dessa mesma experiência”.⁹ De forma que as atribuições textuais desse narrador se caracterizam por uma subtração inicial: não aprende com a experiência alheia, não vivencia muitas experiências pessoais, não acumula um saber e por isso não pode transmiti-lo. Um *eu* esgotado e saturado, mas lúcido e crítico, desenvolve uma resistência cultural que, através de uma política de *cut-up* como a proposta por Burroughs, recorta a tradição e volta a editá-la sob a forma de fragmentos. Para Ricardo Piglia, essa atitude destrói “uma ilusão moralizante que faz da experiência vivida um tesouro que enriquece a narração”.¹⁰

As histórias contemporâneas substituem os conselhos e os roteiros definitivos pelas interrogações freqüentes sobre a própria natureza do fazer literário. Nesse sentido, o “ceticismo em torno da possibilidade da existência da história, do relato da história e, em última instância, da experiência”¹¹ funciona como motivo para se escrever uma nova história. No lugar vago da narrativa exemplar, surge outro texto que se faz dessa ausência. Narrar implica, assim, uma sucessão de experimentos com a perda, onde o engano, o malogro e a falsificação condenam os escritores a invenções que mesclam tudo: gêneros, estilos, dialetos, temas. Ao misturar as linguagens, o autor corre o risco de transformar o texto numa massa amorfa, reduzida a clichês de época ou da cultura globalizada. Para evitar isso, o texto precisa monitorar cuidadosamente sua própria construção, a qualidade do seu discurso, a seleção do material a ser ficcionalizado: ele deve construir sua diferença como uma condição de sua existência, num processo conflituoso de aproximações e distanciamentos de outros textos, em que a predileção por relações metonímicas orientará as apropriações hipertextuais.

A sobrevivência do texto literário no mercado contemporâneo, além de basear-se na sua capacidade de misturar linguagens ancestrais e artificiais, também desenvolve “a ambição de escrever contra todos os estilos”.¹² Se, para fazer-se, a literatura precisa estabelecer a cada passo sua diferença, isso a torna necessariamente auto-reflexiva e crítica: ela traz em si mesma o vírus do texto ensaístico, as histórias de outras leituras, o gosto pela polêmica que é tão neobarroco e tão pós-moderno. Dessa forma, numa clássica re-versão do simulacro, a literatura deixa-se fascinar

pelo ensaio e sobrevive por meio de recursos retirados dele, como ocorre em toda a obra de Ricardo Piglia.

Assim, o escritor contemporâneo precisa se perguntar o tempo todo sobre as condições de funcionamento de seu laboratório textual: deve mesclar, decantar, selecionar, observar resultados e buscar o ponto ideal da mistura químico-literária que pode ressemantizar a rosa de cobre de Roberto Arlt, a Elena de Macedonio Fernández, a máquina assassina de Kafka, o *aleph* de Borges, o duplo de Poe, a Dublin de Joyce. A ficção de Piglia não quer substituir nenhum desses pais literários mas aproximar-se deles, responder às suas interrogações e provocá-los a dizer algo, preferencialmente aquilo que foi silenciado ou recalçado no passado. Nessa rede hipertextual, os textos estão conectados por contigüidade e sem um centro fixo: qualquer um deles pode constituir o centro provisório do sistema de signos. Tais características desconstroem as hierarquias da intertextualidade à medida que não é mais possível definir narrativa ou narrador originários, que teriam dado início a todo um processo de paráfrases, paródias e outras formas de apropriação. A perspectiva hipertextual dessa ficção associa-se à eleição borgeana dos precursores em que a trama dos textos estimula leituras retroativas, proliferação de identidades, perda da propriedade autoral e da referencialidade.

No cenário labiríntico de *A cidade ausente*, o leitor é convocado a se identificar com a personagem Junior e a experimentar “a vertigem das narrações e a perda do sentido da realidade”.¹³ Nesse caso, cabe-lhe tentar estabelecer algumas regras para a abordagem da obra: priorizar leituras, construir mapas, trajetos e códigos, abrir núcleos narrativos, evitar a tentação de abandonar-se à linguagem-rio, investigar os cruzamentos da obra com diversas culturas, como a anglo-saxã, a eslava, a judaica e a própria tradição argentina. Além disso, o leitor deve desconfiar do que lhe é dito, buscar nas aparentes semelhanças as microdiferenças, e entender-se como criatura de um texto feito mais para desafiá-lo que para comovê-lo. Estruturado como um intrincado sistema de labirintos histórico-políticos e estéticos, o romance *A cidade ausente* só pode ser compreendido na rede de obras e eventos da qual participa. Contudo, quaisquer que sejam as estratégias de recepção dessa literatura, elas deverão ter consciência de que também estão circulando num hipertexto e, portanto, acham-se sujeitas a todos os equívocos e alterações imagináveis nas conexões em rede. Também no discurso de Ricardo Piglia, salvar a tradição do esquecimento é correr o risco constante de perder-se nela, de afogar-se na navegação pelas águas da semelhança.

Herdeira do anti-romance de Joyce, *A cidade ausente* funciona como a máquina de relatos que é sua personagem e principal voz narrativa: por não acreditar mais na transmissão de experiências, e ao mesmo tempo acreditar na necessidade de continuar narrando, deturpa a linguagem dos museus literários mesclando-a com idiomas artificiais que lhe permitam acessar o leitor contemporâneo. Hipertexto que conecta narrativas do passado às demandas editoriais do presente, o relato utiliza o material disponível no mercado tecnológico e desdobra-se na ópera *La ciudad ausente*, que por sua vez é gravada em vídeo. Além disso, a obra de Ricardo Piglia tem utilizado os recursos do CD-ROM, da Internet e dos roteiros de filme, os quais transformam o velho texto *in-fólio* em imagens multimodais. Resultado e motor da dinâmica hipertextual, esses artefatos são os nódulos brancos que adulteram e garantem a vida da obra literária e da tradição cultural em que ela se insere.

Outra questão importante a se observar em *A cidade ausente* é que o predomínio do feminino, através da máquina de relatos, indica a feminização generalizada da sociedade atual, onde uma economia de risco e uma política de resistência sinalizam a crítica do falo-logocentrismo. Isso resulta na valorização do que é artificial, sedutor, microscópico, dissimulado e que, portanto, está na ordem da ficção e do feminino. Enquanto prólogo da narrativa futura, a mulher precisa desaparecer pois é da sua ausência que surge a necessidade de narrar. Assim, a máquina narradora de *A cidade ausente* configura uma réplica da personagem Elena, de *Museo de la novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández, que por sua vez constitui uma coletânea de experimentos narrativos que tentavam mitigar a perda de Elena Fernández, mulher do grande escritor argentino. Seduzidos pela ausência feminina, Macedonio e Piglia transformam a angústia da perda em desejo de ficção.

Apropriando-se dos relatos como de corpos femininos em fuga, os narradores de Piglia transformam a linguagem das biografias em confidências, cartas e diários apócrifos e labirínticos. Ao desdobrar-se em Evas, máquinas ou monstros, o corpo feminino do romance é o espaço em que as linguagens revolvem a poeira do museu da tradição, transformando-o no laboratório do futuro. Na superfície clara dos espelhos, um feminino joyceano inventa a rosa azul de Erdosain, o oceano cantante de Ulisses, a cena anacrônica da ópera barroca, a tela do computador de Stephen Stevensen, o *aleph* minúsculo no porão obscuro de Kafka e Poe. Proliferando como um câncer verbal, os nódulos brancos contam histórias perdidas numa língua estrangeira e disseminam versões de versões pela cidade.

Numa política de *cut-up*, a obra de Ricardo Piglia processa textos das mais variadas procedências, culturas, estilos e gêneros. Assim, poderíamos dizer que, no conto intitulado *Nome falso - homenagem a Roberto Arlt*, predominam as formas textuais dos diários, enquanto no romance *Respiração artificial* prevalece a escrita epistolar. No livro de contos *Prisão perpétua*, há uma experimentação de microrrelatos ou de anotações para relatos futuros que se desdobram em narrativas mais longas dentro dessa própria obra ou fora dela. A composição de *A cidade ausente* assemelha-se à de *Prisão perpétua*, embora as narrativas da máquina de relatos funcionem, até certo ponto, como um elemento organizador do romance. Na ópera *La ciudad ausente*, além do texto dramático, encontra-se também a linguagem da música, da imagem, do corpo dos atores. *Cuentos morales* já configura uma nova mesclagem: nesse livro estão textos de *La invasión*, a primeira obra de Piglia, e também alguns relatos da máquina e micro-histórias de *Prisão perpétua*. O livro ensaístico intitulado *O laboratório do escritor* não casualmente tem como texto de abertura um conto, “O fim da viagem”, que, ao lado de entrevistas e ensaios, recupera ou desenvolve algumas propostas já trabalhadas em *Crítica y ficción*. Na obra *La Argentina en pedazos*, a criação de Ricardo Piglia torna-se, literal e fecundamente coletiva, pois reedita vários contos de escritores argentinos, transformados em histórias em quadrinhos. Produzido por muitas mãos, o livro reconstrói a imagem do país, alucinada pela cidade das letras, e assim, mais uma vez, investe numa perspectiva estético-política de retomada das tradições culturais.

Para manter em atividade o museu literário, os textos de Piglia desenvolvem uma escrita biográfica referente a personagens da história da literatura, da História da Argentina ou da própria vida do escritor. Dessa forma, poderíamos dizer que Piglia desenvolve “a teoria da escrita como citação”¹⁴, já que seus textos recuperam e modificam, numa perspectiva minimalista, os subgêneros trabalhados por Roberto Arlt, os microcontos de Jorge Luis Borges, os fragmentos em miscelânea de Macedonio Fernández e as palavras desdobráveis de James Joyce. Inserida numa família literária dessa natureza, a obra de Piglia dissemina-se em textos estilizados e anacrônicos, muitos dos quais são da ordem da escrita privada e feminina. Ao ressemantizar constantemente sua própria tradição, o autor encena uma espécie de autobiografia — que é também uma história da literatura e da política na Argentina — e a oferece em espetáculo público. Esse texto residual, embora inscreva o autor como personagem de sua própria obra, constrói também uma perspectiva descentrada, que destrói a propriedade textual.

A história de vida de Ricardo Piglia de certa forma constitui uma imagem dessa situação, já que ele deve sua formação de escritor a um diário — em que tentava recuperar a casa da infância, perdida quando a derrota do peronismo levou sua família a mudar-se de Adrogué — e seu perfil de leitor às influências do “inglês” Steve Ratliff, que de fato era norte-americano e foi o primeiro crítico de seus textos. Desde cedo, Piglia convive com o desejo de registrar as perdas de casa, cidade e nação e ao mesmo tempo forjar seu olhar estrábico, de leitor das margens, a partir da ficção estrangeira. Na tensão criada por diferentes relatos, Steve constitui-se como um pai textual, cuja história é recontada sempre através das personagens Marcelo Maggi, Stephen Stevensen e Russo. Semelhantemente, o sujeito civil Ricardo *Emilio* Piglia *Renzi* torna-se personagem de si mesmo encenando o narrador-detetive Ricardo Piglia de *Nome falso*, ou o Emilio Renzi de *Respiração artificial*, *Prisão perpétua* e *A cidade ausente*.

A máquina de relatos descrita ao final do romance lembra a imobilidade aparente da tartaruga, postada sobre quatro patas no centro do museu e guardando no casco a memória da utopia lingüística primordial. Apesar de saber-se anacrônica e vigiada pelas câmeras do segurança Fujita, ela recupera as lembranças de Erdosain, Raskolnikov, Molly, Hipólita, Elena, Eva Perón. Cansada de processar a memória alheia, a máquina sente que “no fio da noite cai esse tule de incrível cansaço”¹⁵, mas insiste em se arrastar até a beira da água da linguagem e continuar narrando. O cadáver embalsamado reúne num último relato todas as histórias apócrifas ou biográficas que são contadas ao longo do romance, numa enunciação que resiste à morte, talvez porque fale sempre dela. À personagem Elena não é dado o direito de morrer feliz como Cósimo Schmitz — personagem de *Papeles de reciénvenido*, de Macedonio Fernández — nem de desaparecer nas utópicas ilhas lingüísticas do Tigre ou nos buracos do pampa e nos vagões de trem. Ela também não pode reunir-se a Macedonio na ilha dos amantes, pois é a sua ausência que provoca as narrativas. Na tensão do limite morte/vida, esperando “o término dos prazos” que nunca chega, Elena é o experimento de linguagem do porvir, bruxuleando sua luz azul e argentina no centro do museu. No futuro, tal como Lönnrot, ela nos espera — para que as histórias dos Steves continuem sendo contadas.

Notas

¹ PIGLIA, Ricardo. *A cidade ausente*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 1993.

² RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.43.

- ³ GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*; literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.68.
- ¹ CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de. *Panaroma do Finnegans wake*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p.121.
- ⁵ SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.40.
- ⁶ PIGLIA, Ricardo. *Respiração artificial*. Trad. H. Jahn. São Paulo: Iluminuras, 1987. p.30-31.
- ⁷ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. P. Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981. p.91.
- ⁸ PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.
- ⁹ MIRANDA, Wander Melo. A liberdade do pastiche. *34 letras*. Rio de Janeiro, n.3, p.172-177, mar. 1989.
- ¹⁰ PIGLIA, Ricardo. Nueva narrativa norteamericana. *Los libros*. Buenos Aires: Galerna S.R.L. Año 2, n.11, p.11-14. set. 1970.
- ¹¹ SCHVARTZMAN, Julio. O rumor e o relato. Belo Horizonte, *Revista Orobó*, n.0, ago/nov. 1997. P.21-26.
- ¹² PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994. p.48.
- ¹³ PIGLIA, Ricardo. Entrevista realizada por Maria Antonieta Pereira. Buenos Aires, 22 jul. 1996.
- ¹⁴ SOUZA, Eneida Maria de. A biblioteca de Borges. *Anuario brasileiro de estudios hispánicos*. Brasília, n.111, 1993, p.88.
- ¹⁵ PIGLIA. *A cidade ausente*, p.136.

Encontro em Saint-Nazaire

Ricardo Piglia

Voltei a Saint-Nazaire para encontrar Stephen Stevensen. Mas talvez não deva escrever “Voltei” ou “Decidi voltar”. Talvez deva escrever que foi ele quem decidiu que eu voltasse a Saint-Nazaire para encontrá-lo. Ou para não encontrá-lo? (Ele é Stephen Stevensen.)

“Sou neto e bisneto e tataraneto de marinheiros”, disse-me um dia. “Só meu pai rejeitou o mar e por isso viveu toda a vida com a mesma mulher e morreu miseravelmente em um hospício, em Dublin.” O pai de Stevensen havia se negado a entrar na marinha britânica, quebrando uma antiqüíssima tradição familiar, e havia se dedicado ao comércio de peles. A mãe era de ascendência polaca. Uma mulher sarcástica e elegante que passava os verões em Málaga, ou no British Museum.

Nunca conheci ninguém que fale como Stephen Stevensen. Todas as línguas são sua língua materna. Às vezes penso que foi por isso que acreditei na história que me contou e por isso estou aqui, em Saint-Nazaire. Mas se a história que me contou não é verdadeira, então Stephen Stevensen é um filósofo e um mago, um inventor clandestino de mundos como Fourier ou Macedonio Fernández.

Devo dizer de minha parte que fui escritor. Cheguei pela primeira vez a Saint-Nazaire na quarta-feira 4 de maio de 1988 às 13:05 em um trem que seguia viagem para Yonville. Vim convidado pela *Maison des écrivains étrangers et des traducteurs* e passei aqui quase três meses (dois meses e dezoito dias). Já faz tanto tempo que agora tudo me parece irreal. No entanto talvez não devesse falar de irrealidade, mas de inexatidão. A verdade é *precisa*, como a circunferência de cristal que mede o tempo das estrelas. Uma leve distorção e tudo está perdido. Por que gastamos tanto tempo considerando a verdade um fato moral? Mentir não é uma quebra da ética mas uma espécie de falha em uma máquina de vapor do tamanho desta unha. Quero dizer (dizia Stevensen) a verdade é um artefato microscópico que serve para medir com precisão milimétrica a ordem do mundo. Um aparato óptico, como os cones de porcelana que os relojoeiros ajustam ao olho

esquerdo quando desarmam as engrenagens invisíveis dos complexíssimos instrumentos que controlam os ritmos artificiais do tempo.

Stephen Stevensen (creio) dedicou sua existência a construir uma réplica em miniatura da ordem do mundo. Como se houvesse tentado estudar a vida em um aquário seco: os peixes arquejam durante horas no ar transparente.

É um grande escritor; havia residido imediatamente antes de mim na *Maison des écrivains étrangers et des traducteurs*. Na manhã em que cheguei, desocupou a casa e foi morar no Hotel de la République, com todos os seus papéis e suas máquinas. Não voltou a Londres, ficou aqui, em Saint-Nazaire, usando um pretexto trivial (referente a sua irmã). Na verdade, havia decidido que eu fazia parte de seus experimentos e queria estudar minhas reações. Agora compreendo que me vigiava, que estive sob sua observação desde que cheguei. Ou inclusive antes, desde que peguei o trem em Paris e talvez desde o momento mesmo em que tomei o avião em Buenos Aires (Air France, vôo 087).

De minha parte eu o admirava e queria conhecê-lo. Na Argentina havia lido um de seus livros. Um romance utópico onde se narrava a história de uma sociedade em que todas as paixões e todas as fantasias eram escritas. Os amantes jamais se encontravam; se deixavam ver por trás dos cristais, se enviavam fotografias e mantinham relações somente epistolares. Cartas sentimentais, pornográficas, exasperadamente informativas, cartas falsas que reconstruíam vidas inexistentes, cartas de uma sinceridade suicida eram trocadas em silêncio por esses homens e mulheres solitários e ardentes. Escrito em 1970, *O Universo de Valmont* antecipava a procriação biológica não natural e reconstruía (sem nunca dizê-lo) a vida de uma sociedade aterrorizada há décadas pela propagação de um vírus letal que se transmitia pelo simples contato da pele de alguém que *não* nos fosse indiferente. O mundo parecia povoado de sombras silenciosas, que se recolhiam para escrever intermináveis páginas perfeitas destinadas a um único leitor que devia ser seduzido e delicadamente obrigado a responder para manter viva a paixão.

Queria conhecê-lo; mas nunca imaginei que nossas relações iam se desenvolver deste modo! A presença invisível de Stevensen me acompanhou desde o momento mesmo em que entrei pela primeira vez na *Maison*. Me senti como quem se introduz sub-repticiamente na casa de um desconhecido e vasculha na noite buscando descobrir todos os segredos. A princípio pensei que com um descuido aristocrático Stevensen fora deixando suas pegadas para que eu as encontrasse; depois pensei que não se tratou de um descuido.

Esta é uma lista provisória dos rastros que encontrei ao percorrer a casa no primeiro dia.

a. Um paletó negro, de pano, com cotoveleiras de couro, dependurado no armário do dormitório; no bolso direito do paletó havia um mapa de Copenhague com um trajeto sinuoso pela Vertesbrogade Street, marcado com lápis vermelho, e um bilhete da linha 32 dos ônibus dinamarqueses usado pela última vez em 7 de março, às 11:02, e um exemplar do jornal *Le Monde* de 18 de março com uma notícia na primeira página sobre um atentado contra militantes nacionalistas irlandeses realizado por franco-atiradores protestantes durante o enterro da mãe de um dirigente do IRA, num cemitério católico de Belfast. Na margem do jornal podiam-se ler duas datas escritas a lápis: 7 de abril/2 de maio.

b. Um exemplar de *Jekyl*, o último romance de Stevensen, editado na França pela Arcane 17, com esta dedicatória manuscrita: “Aux hôtes de la Maison des Ecrivains Etrangers. La perception nous donne accès au monde de façon immédiate, tellement immédiatement que nous ne pensons pas au comment ça se fait. En bon collègue, Stephen Stevensen”.

c. Em uma gaveta da cômoda um álbum de que haviam sido arrancadas as fotos, com descrições escritas nas páginas vazias:

“Aqui, ele é jovem (ainda). 1965? Usa bigodes. Entardecer de um dia agitado, em uma *villa*, distante de Londres.”

“Aqui, ele ri.”

“Aqui, com John Berger. No cenário de um teatro, leitura pública.”

“Aqui, eu acho, ele não percebe que alguém o observa; não perceber não o afeta.”

(Ele, naturalmente, é Stephen Stevensen.)

d. No escritório o rascunho da segunda página de uma carta ou o original da segunda página de uma carta (não enviada).

“Pego uma frase e a traduzo simultaneamente para quatro línguas (inglês, francês, alemão, polaco). Em alguma das quatro línguas encontro *sempre* uma solução perfeita, que parece impossível em todas as demais. Gosto de Saint-Nazaire porque ela permanece fixada no momento preciso em que foi reconstruída. Parece que vivo em outro tempo, como se fosse a paisagem da infância, mas também a paisagem abstrata e anônima que aparece nos sonhos dos velhos. O povoado foi totalmente destruído durante a guerra. (Dizem que somente ficou de pé a base de submarinos alemães que era o objetivo dos bombardeios! Não quero ir

vê-la, prefiro imaginar a construção tétrica, semi-subterrânea, com corredores e fossos e muros fortificados, como o cenário de um filme de Murnau). Não sobrou então de Saint-Nazaire nenhum rastro da beleza *retro* e semifeudal de outros lugares mais famosos da França que fazem a alegria estereotipada dos turistas norte-americanos e dos estudantes de arquitetura de Cambridge. Parece mais um balneário inglês dos anos 50, com casas brancas e calçadas amplas e faróis elegantes, que iluminam a costa. Ontem morreu René Char, o último escritor da França. *“Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud!... Durante anos o começo desse poema foi grito de batalha de minha juventude. À África! Temos que ir à África! (mas a África já não existe mais...). Te cumprimenta, Stephen S.”*

e. Como que escondida debaixo do retângulo de papelão que cobre o centro da escrivaninha, esta folha escrita a mão:

“Teoria da repetição. É preciso lembrar para não repetir. Série de acontecimentos imperceptivelmente simétricos. Em uma vida a rede de atos exatamente iguais alcança, digamos, 73,2 por cento. É preciso pensar no resto (os restos), no que se filtra pelos interstícios da repetição e ocorre uma só vez. Nesse ponto se constrói o hieróglifo onde se cifra o porvir. (Quarenta e oito dividido por três... é preciso eliminar os fragmentos. Por exemplo, para tomar um caso simples, quantas vezes percorri a Verstebrogade Street?)”

f. No mesmo lugar a fotocópia da página de um caderno de folhas quadriculadas com o número 36 escrito acima, e esta anotação manuscrita:

“Depois de um tempo lhe perguntou de que lugar provinha. A pergunta parecia inofensiva e então ela lhe disse que havia nascido em Karst. Então, ele lhe disse, diga-me por favor algo em esloveno. Ela disse em esloveno: Hoje é um dia ensolarado. Ele lhe pediu que lhe dissesse algo mais extenso. Ela disse: A maioria dos ingleses desprezam nossa língua. Disse com força, com certa afetação na voz. Se perguntava se ele podia entendê-la; ele continuava sorrindo. Diga-me algo mais, pediu, conte-me um conto. Ela perguntou se podia entender o que lhe dizia. Ele a olhava com simpatia. Prometo-lhe, disse, que não vou repetir nem uma palavra do que me disser; seus segredos jamais serão divulgados.

Ela não podia pensar em nada que pudesse dizer. Ele esperava. Depois de um tempo olhou-a, surpreendido pelo silêncio. Ela disse em esloveno: *“Vê esse gato, aí, no canteiro?”*

g. Encontrei em outros lugares da casa:

- Um frasco de Valium no armarinho do banheiro.

- 3 garrafas vazias de Scotch e 108 garrafas vazias de cerveja alemã, enfileiradas ao longo do rodapé, na sacada que dá para o pátio dos fundos.

- Uma revista pornográfica dinamarquesa no criado do dormitório.

- Um exemplar do número 5 de 1987 do *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, editado pelo Centro Georges Pompidou em Paris, com um artigo de Krisztina Passuth sobre "Moholy-Nagy et Walter Benjamin. Por una théorie de la reproduction", em que aparecia várias vezes citado um ensaio de Stevensen sobre os vídeo-clipes. A revista estava colocada sob a geladeira, para equilibrar o desnível do piso da cozinha. Isso foi tudo. Exceto que várias semanas depois, quando Stephen e eu já éramos em certo sentido velhos amigos, encontrei por acaso as provas de que, durante todo esse tempo, Stevensen não havia feito outra coisa além de me vigiar e espiar meus movimentos. Quando descobri ele já não estava aqui, havia viajado para Londres. Por isso estou em Saint-Nazaire, para encontrar Stephen Stevensen e pedir-lhe explicações. (Por isso não escrevo "voltei" ou "decidi voltar"). Ninguém tem direito de usar a vida de ninguém em nenhum caso, salvo se for um assassino ou um louco. Stephen Stevensen não é um assassino nem é um louco, acho...

Mas o melhor será que conte os fatos desde o princípio.

II

Cheguei pela primeira vez a Saint-Nazaire numa quarta-feira, na quinta Stevensen me telefonou e me convidou para almoçar (foi na quinta 5 de maio). Parecia inquieto, agia como se conhecer-me fosse uma exigência ineludível, uma dessas obrigações sociais que não se podem evitar. Na verdade, tratava-se de um encontro marcado há muitas semanas sem meu conhecimento e previsto por Stevensen em seus mínimos detalhes. Fomos comer peixe num restaurante do porto, do outro lado da ponte grande. Stevensen era alto: de pele escura e olhos escuros, e parecia asiático ou hindu, e ao vê-lo entrar no salão não o reconheci. (É claro que ele se dirigiu diretamente para a mesa onde eu o esperava tomando um Cassis...)

— A mãe de meu pai era nativa da Polinésia — me disse Stevensen — veio à Inglaterra decidida a ser a primeira mulher a estudar filosofia em Oxford, mas se apaixonou por meu avô que era o segundo oficial do barco onde viajava. O pobre estava casado com uma senhora católica e já tinha seis filhos e abandonou tudo para viver com minha avó. De modo que pertenço ao ramo bastardo da família.

Stevensen tomava scotch enquanto comia e falava sozinho e a seguir começou a me fazer confidências. A tranqüilidade da *Maison* havia ajudado muito em um trabalho importantíssimo que estava a ponto de terminar. Há anos escrevia um *Diário* e pensava usar essas milhares de páginas escritas ao longo de sua vida como material para um experimento filosófico. A lógica da repetição, me disse, a ordem da profecia. Não entendi muito mas tampouco suspeitei de nada. Como podia suspeitar? A comida era muito boa, tomei duas garrafas de muscuret bem frio e depois duas doses de conhaque. Tudo era muito agradável. Dos janelões do restaurante podia ver, no alto do Building, a sombra branca do apartamento no décimo andar onde Stevensen tinha morado. Ia trabalhar muito bem em Saint-Nazaire. O povo é muito amável; a paisagem é belíssima. Os portos alimentam a ilusão de que é possível mudar de vida, disse Stevensen de repente, mas é muito difícil mudar de vida. Sorriu. Todos confundem envelhecer com mudar. Estávamos na porta do restaurante, ele me segurava, imperceptível, pelo braço. Apontou para a esquerda. Veja esse farol, ilumina inutilmente a noite. Todos os barcos navegam às cegas, guiados pelo olho gelado do radar. Não faz falta farol algum. Ninguém ilumina o caminho de ninguém, disse. Depois, como se quisesse provar algo, me perguntou se eu gostava dos *Carnets de Travail*, de Flaubert, que acabavam de ser publicados.

— Você gosta dos *Carnets* de Flaubert ?

— Precisamente comprei-os em Paris e estive lendo o tempo todo no trem.

Isso foi tudo. Uma espécie de coincidência sem importância. Havíamos chegado ao final da ponte, sobre o canal, e Stevensen ainda me segurava apenas pelo cotovelo com a palma da mão, com a delicadeza de quem guia um cego. Havia uma luz clara que vinha do mar e a tarde estava ensolarada e limpa. Então, como se lesse meu pensamento, disse:

— Esqueci algumas coisas na *Maison*.

— Quer subir para pegá-las ?

— Não, em todo caso, na próxima vez.

Encontramo-nos várias vezes nas semanas seguintes mas Stevensen nunca entrou na *Maison* (que eu saiba).

Passeávamos pela costa, íamos juntos comer no café do espanhol ao redor do Building, nos sentávamos para tomar cerveja nos bares próximos à Gare de Saint-Nazaire. Pouco a pouco foi me contando sua história. Em fins de 1987 havia tido uma crise, havia se convertido quase num *clochard* inglês. Não havia nada mais fácil na vida que se deixar estar; a

indecisão estava na origem da filosofia. Stevensen tinha passado semanas sozinho, trancado em seu apartamento num terceiro andar, na Hyde Street, 27, no Soho, as cortinas fechadas, a correspondência que se acumulava no tapete, a luz elétrica sempre ligada, o telefone que toca, os rumores da cidade quando começa a amanhecer. Descia à rua, para tirar grana do banco com seu cartão e para comprar whisky e cigarros, com um sobretudo por cima da roupa que usava para dormir, sujo, sem se barbear. Várias vezes esteve tentado a parar em uma esquina e pedir esmola. Às vezes deambulava pelas estações de metrô, atraído pelo tumulto, pela expressão desesperada dos que esperavam nas plataformas. Por fim, terminava fechado em seu apartamento, sentado em um divã, com um cobertor sobre as pernas, tomando cerveja e vendo TV até a madrugada. Não queria fazer nada, não tinha sentido fazer nada. Tratava de não se enfiar na cama porque tinha certeza de que não ia poder levantar-se mais. Dormia sentado, de cara para a luz morta do aparelho de TV que brilhava sem som.

— Acho que teria continuado assim por toda a vida, pelo menos enquanto durasse a grana no banco, mas uma tarde minha irmã apareceu no apartamento.

Admirava muito sua irmã. Era a pessoa mais inteligente que conhecia. Dedicava-se à matemática. Dirigia o centro de cálculo que controlava o tráfego aéreo no aeroporto de Londres. Uma vez tinha lhe mostrado o diagrama dos vôos futuros. Uma teia interminável de luzes que se entrelaçavam como num mapa cifrado do universo. Haviam utilizado o princípio da incerteza de Heisenberg para prever todas as variáveis inesperadas. Denominamos acaso, dizia a irmã de Stevensen, a uma função elíptica da temporalidade.

— Essa tarde chegou e abriu a porta do apartamento com a chave da zeladora. Não abriu as cortinas, não destravou as janelas, simplesmente se sentou em uma cadeira, sob a luz da luminária, e se pôs a ver comigo na TV o jogo Inglaterra-França pelas quartas de final da Copa das Cinco Nações. Sabia eu, disse minha irmã logo depois, que Kasparov acabava de introduzir uma variante na formação Schveningen da Defesa Siciliana. A variante de Kasparov, na décima partida de seu match com Karpov, era tão sutil, disse minha irmã, que se podia associá-la à magia e à adivinhação. Não somente prevê o desenvolvimento de toda a partida, mas produz as jogadas de seu rival, uma atrás da outra, como se lhe construísse um oráculo. O futuro, disse minha irmã, não depende de nenhuma decisão moral, mas do grau de exatidão com o qual se possam prever as alternativas cifradas no presente. Depois me deixou um quilo de uvas sobre a mesa, despediu-se e se foi. Não conheço melhor exemplo de amor fraternal.

Stevensen amava muito sua irmã e não quis decepcioná-la. De modo que tomou banho e se barbeou e abriu as janelas e se dedicou a ler sua correspondência atrasada. A primeira carta era um convite para residir três meses na *Maison des Ecrivains Etrangers et des Traducteurs*. Aceitou de imediato. Ia trabalhar em seus Diários, queria revisar toda a sua vida. Como havia chegado a esse extremo? Onde estava a falha que o colocou à beira do suicídio? Enfiou suas coisas em uma valise e veio para Saint-Nazaire.

— Você conhece a *Maison*, um lugar perfeito para trabalhar. Com o cenário do porto como paisagem pessoal, quase sem sair de casa, comecei a reler meu passado. A princípio entrava nos cadernos por qualquer lugar, buscava uma pista que me orientasse na selva escura de minha vida.

Nesses Diários havia algo escrito que ele nunca havia lido; um enigma que tinha que decifrar e que ia lhe permitir entender tudo. Também eu todas as noites me deitava cedo, me disse, minha mãe também se despedia de mim com um beijo. Mas não queria começar tão atrás. Não acreditei na origem, em nenhum acontecimento epifânico que condensava involuntariamente a memória.

Queria agir de outro modo. Tomava um fato qualquer, um fato isolado, escolhido ao acaso, e o tratava como se fosse um crime. Por exemplo, uma vez, há vinte anos atrás (na tarde de 12 de maio de 1970), na estação ferroviária de Dublin, perdi muito dinheiro jogando com uma mulher que estava vestida como uma camponesa e tinha uma habilidade maléfica com as mãos. Ela punha um botão negro na mão direita e quando abria os dedos ele estava na mão esquerda. Os punhos fechados sobre uma valise de papelão que apoiava sobre as rodinhas; o povo formava um círculo em silêncio ao seu redor. Comecei a apostar porque estava entediado. A mulher olhava para o corredor da esquerda, de vez em quando, porque temia ver aparecer um policial. Depois fechava os dedos. A mão esquerda ou a mão direita. Eu perdia uma e outra vez. Um botão negro, de nácar, com três buracos no meio. Apostei de novo e perdi. Dobrei a aposta e perdi outra vez. A mulher abria os dedos, me mostrava a pele escura da palma das mãos, o círculo negro sempre do outro lado. Voltava a jogar e voltava a perder e continuei jogando até que ela fingiu que a polícia chegava e se perdeu entre as pessoas. Fiquei sentado neste banco de madeira, na estação ferroviária de Dublin, frio e lúcido, com vontade de continuar jogando, sem ânimo para contar o dinheiro que havia perdido.

Alguns detalhes permaneciam detidos na lembrança como uma porta que não leva a lugar nenhum. Alguém tinha escrito com letras vermelhas: *Fragile. To Liverpool*. Um jovem com uma mancha de cor violácea, de

nascença, na bochecha, tratava de esconder esse lado do rosto. Tinha um olhar fugidio e ria com um ar de satisfação cada vez que a mulher fazia aparecer o botão negro na mão errada.

Comecei a trabalhar com séries de acontecimentos, com o conceito de série, com o conceito de serialização. Me interessavam sobretudo as descrições secundárias, os detalhes sem importância que havia anotado ao narrar qualquer situação. Por exemplo a teia de aranha que cobria um buraco microscópico no rodapé do galpão onde eu esperava, estirado num colchonetete, que me levassem para o exército. Tomava pequenos núcleos, ações insignificantes. A descrição da cor de uma parede. Todas as descrições da cor de uma parede. Comecei a trabalhar com o computador. Escrevia: Dublin. Escrevia: Jogos de azar. Via aparecer o que havia escrito durante anos; situações perdidas, histórias esquecidas, como se tivesse na minha frente uma máquina biográfica. Trabalhava com segmentos combinados e divisões cada vez menores de minha vida. Construía seqüências longas, de dez ou doze anos, e tratava de reduzi-las a uma série mínima de dados. Mas as séries remetiam umas às outras e a cadeia parecia não ter fim. Se tomava um acontecimento e seguia seu rastro encontrava uma quantidade quase infinita de variantes e ramificações. A rede crescia, todos os fatos pareciam ter um traço comum. Desse modo descobri a repetição. Os fatos se repetiam. Os mesmos acontecimentos apareciam uma e outra vez. Mas em que ordem? A partir de que lógica? Comecei a procurar a explicação. Os cadernos se converteram em um hieróglifo. Havia uma linguagem secreta escondida entre as palavras. Passava horas frente à tela do computador.

Para decifrar um enigma há duas alternativas: a acumulação infinita de dados diferentes ou a utilização infinita de um mesmo dado. Pode-se tomar uma série, qualquer série e ver como se transforma e reaparece e se reproduz. Ou tomar um fato, uma partícula insignificante de vida (um botão negro, de nácar) e seguir seu percurso invisível na multiplicação dos dias. Um fato, uma série: em que ponto construir a relação? Por exemplo: minha irmã. Às vezes diz que se chama Erika Turner (se chama Maggie Stevensen). Em todos os lugares escreve esse nome. Pratica a filosofia como uma arte do pseudônimo. Uma tarde, no hospício irlandês onde ia morrer meu pai (e o pai dela), minha irmã disse que os bêbados bebiam, na verdade, porque desejavam ser encarcerados num manicômio na periferia de Dublin. Procuram extinguir-se, disse minha irmã, na mais completa passividade maníaca, enrolados num cobertor do exército, de frente para os vidros engordurados da janela. Ela disse isso diante de meu pai que nos olhou com seus olhinhos de raposa e depois sorriu. Quando éramos pequenos

desmontava os relógios e com as engrenagens construía para nós máquinas diminutas que não serviam para nada mas que funcionavam toda a vida. E agora estava internado num hospício, em Dublin. Eu tinha estado três vezes em Dublin. Na primeira encontrei a mulher vestida de camponesa na estação de trens; na terceira, fui visitar meu pai; na segunda, um amigo de infância, que tinha sido meu colega de escola, me convidou à sua casa e ficamos conversando até o amanhecer. Sua mulher era carrancuda e calada e logo foi dormir e nos deixou sozinhos no *living* tomando cerveja preta. Minha mulher desapareceu por três dias de minha casa, em 1978 ou 1979, começou a me contar meu amigo. Não quis me dizer onde havia estado. Me disse que se eu lhe fizesse outras perguntas sobre sua viagem à França, desapareceria imediatamente da minha vida para sempre. Quando regressou entrou no quarto e começou a brincar com nossa filha de dois anos que se acalmou instantaneamente ao vê-la entrar apesar de ter passado duas noites e dois dias chorando quase sem parar quando sua mãe se foi. Nunca soube o que minha mulher havia feito nesses dias na França e às vezes acontece que acordo assustado no meio da noite e a vejo sentada em uma poltrona fumando na escuridão, de frente para a janela, entoando com sua voz imperceptível uma canção italiana.

Dublin, Irlanda: meu pai, a mulher da estação, as canções italianas. Os vidros engordurados da janela, o cobertor do exército com uma faixa amarela sobre o tecido cinza. A repetição. Avançava lentamente, às cegas. Havia uma saída mas demorei a encontrá-la. Dei voltas, durante dias, até que uma tarde me ocorreu que também tinha que levar em conta o modo como os acontecimentos estavam escritos. A forma em que havia sido narrada minha vida, o estilo das anotações. Então, aos poucos, tudo começou a ficar claro. Uma manhã, depois de quase vinte horas de trabalho, com uma simplicidade extraordinária compreendi algo essencial: não era necessário regressar ao passado. As repetições se produziam invariavelmente. Mas era preciso inverter a ordem. Avançar do presente para o porvir. O Diário devia ser lido como um oráculo. Tudo estava claro. Agora apenas tinha que provar o que havia descoberto. Ia tomar um acontecimento e anotar seus efeitos como se estivesse narrando algo ocorrido no dia anterior. Busquei um fato trivial. Me lembrou que era 26 de março, havia passado uns dias em Paris e retornado, no dia anterior, no trem das 17:20 que chega a Saint-Nazaire às 21:03. No vagão uma mulher havia ocupado o assento que eu tinha reservado. Era loura, de olhos lívidos, e me sentei frente a ela num lugar vazio. Um pouco depois subiu uma velha muito amável que começou a se queixar do preço da passagem. Tinha

sido enganada, tinham lhe cobrado duas vezes a mesma viagem. Mostrava o bilhete e sorria e parecia um pouco louca. Ia a Saint-Nazaire visitar seu filho, mas ninguém a esperava. Queria fazer-lhe uma surpresa, tinha lhe comprado um quilo e meio de laranjas. A moça me olhou como que buscando ajuda e eu não entrei na conversa. A velha repetiu a ladainha: tinha sido enganada, ia visitar seu filho que não a esperava. Em pouco tempo me aborreci e comecei a ler. A moça tranqüilizava com doçura a mulher que agora se queixava de seu filho. Quando o trem chegou a Saint-Nazaire, ajudei-as a descer e depois vi a moça e a anciã que iam juntas até a fila dos táxis.

Uma situação trivial. Alguém conhecido circunstancialmente numa viagem de trem. Uma mulher qualquer. Loura, olhos lívidos, quase uma desconhecida. Podia começar com ela. Tomá-la como objeto de minha investigação. Dei algumas voltas pela casa para tranqüilizar-me. No ar, pela janela, se ouvia o som sinistro, metálico, do vento que vinha do Loire. Sentei-me à mesa, abri o caderno e comecei a escrever.

27 de março. Entro no bar que está em frente ao mercado. Dois homens discutem no balcão. Procuo um lugar perto da porta e peço um *rouge*. Há uma estranha quietude, como se todos por todos os lados tivessem ficado calados. No meio do silêncio se abre a porta e entra a moça loura com quem viajei no trem de Paris. Olha para um lado, sorri, não me reconhece. No relógio são dez para as cinco.

Isso foi tudo. Parei de escrever e fechei o caderno. Eram quase quatro. Tinha uma sensação de ardor nos olhos. Pensei: O que tem que acontecer, acontece. Pensei: Meus olhos ardem. Pensei: Tudo é ridículo. Fui ao banheiro. Enfiei a cabeça debaixo da ducha. O frio da água me deu sono. Me joguei de barriga pra cima, vestido, na cama, e durante um instante sonhei que nadava no mar aberto. Instantaneamente acordei. Eram 4:10. Desci à cidade. Estava nervoso. O povo se movia na rua, longe de mim. Fiz hora na praça em frente à Mairie. Conte os ladrilhos azuis do caminho: eram doze. Então me decidi.

Quando entrei no bar eram quinze para as quatro. Procurei uma mesa perto da janela e pedi um *rouge*. Me pareceu que lá fora tinha começado a choviscar. Dois homens discutiam sentados no balcão. Os ruídos foram se apagando, como se todos tivessem ficado calados. A porta de vidro se abriu e a moça loura com quem viajei no trem de Paris entrou no bar. Olhou para um lado, sorriu, não me reconheceu. No relógio, eram dez para as cinco.

Stevensen ergueu o rosto, sorriu pra mim. Estávamos há várias horas nesse restaurante na praia, perto de La Baule. Era final de maio. Alguém cavava na areia úmida com uma faca e desenterrava uma lâmina de metal que brilhava no declive que havia deixado a maré ao baixar.

— A moça estava aí — disse Stevensen — você é o único que pode me entender. Venha comigo, quero lhe mostrar uma coisa.

Entramos no carro e voltamos a Saint-Nazaire sem falar. Dois fantasmas pelo caminho da costa, a mais de cem quilômetros por hora. Foi na quinta-feira 23 de maio de 1988.

Stevensen tinha alugado dois quartos no Hotel de la République, independentes mas interligados por uma porta dissimulada por um espelho. Ao abri-la se via que os dois quartos eram iguais. Em um Stevensen havia instalado o computador. As letras verdes brilhavam na tela como insetos. Nas paredes havia planos e diagramas e fotocópias das páginas do Diário. Sobre a cama e na cômoda e sobre as cadeiras se viam pilhas de cadernos com o número de série e o ano escrito num círculo de papel pregado sobre as capas de plástico negro. O outro quarto estava limpo e arrumado e parecia vazio e sem vida como todos os quartos de hotel. O espelho da parede refletia a luz da janela. Bastava abrir essa porta falsa, trancada com um cadeado microscópico, escondido num friso perto do piso, para entrar no laboratório de Stephen Stevensen.

— O que escrevo acontece, percebe? — tinha um brilho claro nos olhos —. Por exemplo, uma mulher na rodovia Paris-Nantes, acaba de passar a noite com um desconhecido. Viaja sozinha, na mão esquerda tem uma luva de couro, com o pequeno botão aberto sobre o pulso. Chuvisca no caminho e começa a amanhecer. Por que não lê o *Océan-Ouest* da manhã anterior? — Sorri com seus dentinhos de gato. — Há um poder, não é verdade? O poder da ilusão.

Começou a falar, a me mostrar fichas, diagramas. Estava louco. Já não me lembro de como saí do hotel. Lá fora chovia, era meia-noite e lembro que me tranqüilizou ver a silhueta do porto ao lado do Building quando o táxi entrou no bulevar René Coty. Tudo era absurdo. Olhei minha cara no espelho do elevador e pensei que tudo era absurdo. Quando desci no corredor, no décimo andar, comecei a ouvir a campainha do telefone que tocava no apartamento. Abri a porta e entrei em casa, sigiloso no meio da noite, como um ladrão, certo de que era Stevensen que estava me procurando. Um barco navegava em silêncio, igual a uma sombra, pelos cristais da janela. Imóvel no meio do *living* deixei que o telefone tocasse até desligar. Depois me sentei no sofá, na escuridão. O barco deslizava pelo canal, sob

a ponte levadiça, um marinheiro, na proa, com uma lanterna silenciosa iluminava o cais. O telefone voltou a tocar. Levantei-me e fui à cozinha. Ia preparar um café. No armário onde se guardam os copos e os pratos, numa estante vazia, acima, à direita, meio escondidos, encontrei revistas e papéis. Nunca os tinha visto, creio. O telefone tinha parado de tocar. Somente se ouvia, na noite, o rumor sombrio do vento, como se no ar se agitassem longos panos úmidos. Havia jornais e revistas velhos de meses e um *dossier* da *Maison des Ecrivains Etrangers* com notícias e fotos dos escritores que tinham estado ali antes (Soerensen, Giuseppe Conte, Miguel de Francisco). Num envelope, entre os jornais e as pastas, descobri a série de papéis que me estavam destinados. Deixei-o sobre a mesa da cozinha. Era um envelope comum, de papel pardo, fechado com fita adesiva, sem inscrição nenhuma, somente um número escrito numa beirada, com lápis vermelho (o número dois, como se fosse uma cópia, como se em outro lugar houvesse um primeiro envelope). Abri o envelope com uma faca. Encontrei, naturalmente, várias páginas do Diário de Stevensen, escritas na semana anterior a minha chegada a Saint-Nazaire. Voltei a acender todas as luzes, servi um whisky, sentei num sofá contra a janela e comecei a ler.

Nas primeiras anotações Stevensen se movia às cegas. Não sabia meu nome. Me chamava: O argentino. Ou simplesmente me chamada: *Ele*. Pouco a pouco os rascunhos iam ficando mais precisos. Stevensen escreveu com incrível segurança. Era uma vantagem ter morado na mesma casa onde eu estava morando. Podia imaginar meus deslocamentos, meus hábitos. Lentamente começou a antecipar meus movimentos. O diário podia ter sido escrito por mim.

1

Vamos comer peixe, num restaurante do porto, do outro lado da ponte. Ao chegar, está sentado numa mesa lateral, vestido com um abrigo azul, toma Blanc-Cassis e não me reconhece ao me ver entrar. Nada do que diga pode me surpreender. Encontrou meus rastros pela casa: o mapa de Copenhague, meus percursos pela Vertesbrogade Street. O passado é um sinal no mapa de uma cidade em que nunca estivemos.

2

Em Buenos Aires a mulher de um amigo despediu-se dele. Talvez pudesse se encontrar com ela em Paris. Ficou alguns dias no hotel Aligator, 38, rue Delambre. Saía a caminhar sozinho, passava horas no café Cluny, escrevia uma história autobiográfica.

Na primeira noite que passa em Saint-Nazaire fala por telefone com uma mulher. Diz a ela que está na Áustria, que volta a Buenos Aires, que a esteve esperando em Paris, no café Cluny, por três dias seguidos. A mulher ri, não pode acreditar que ele tenha ido à Áustria. É um lugar infecto, lhe diz, povoado somente por canalhas e antigos nazistas. É preciso viver na Holanda ou em Túnis, diz a mulher. Depois marca com ele no café Cluny. Mas não sei se poderei ir, lhe diz agora, como você sabe, estou louca. Trancada numa prisão psiquiátrica na Floresta Negra. Sou a sobrinha distante de Nietzsche. A última sobrinha argentina de Nietzsche. Me chamo Lucía Nietzsche. Ele trata de acalmá-la. A mulher lhe pergunta quanto tempo vai demorar na Áustria. Ele lhe responde com evasivas. Depois lhe telefono, convido-o para almoçar.

Quando terminei de ler o sol estava alto. Meus olhos ardiam. Enfiei a cabeça sob a ducha. Não podia pensar. Me joguei de barriga pra cima na cama, vestido. Adormeci e sonhei que tinha voltado a Buenos Aires. Quando acordei eram quase duas da tarde. O telefone tocava. Era Lucía. Quería saber se podia vê-la em Paris. Podíamos nos encontrar no café Cluny? Tinha me escrito uma carta.

Eu não tinha nada a dizer. Somente queria falar com Stevensen. Um barco grego entrava no canal.

Pedi um táxi por telefone, e fui até o hotel. É claro que Stevensen tinha ido embora.

— Viajou imprevisivelmente para Londres — me disse o porteiro —. Ontem à noite recebeu uma ligação de sua irmã, a senhora Erika Turner.

Parecia um pouco surdo e se inclinava sobre a mesa para me ouvir a cada vez que eu falava. Me aproximei até lhe tocar o rosto e lhe dei não sei que explicação e lhe passei uma nota de cinquenta francos dobrada em quatro e o cara me deixou subir aos quartos de Stevensen, no alto do hotel.

No primeiro dos dois quartos a cama estava intacta e tudo estava imóvel e em seu lugar como se ninguém jamais tivesse morado ali. O outro quarto estava meio vazio, com a porta do espelho completamente aberta. Stevensen tinha levado os cadernos e os diagramas com as séries de sua vida. Mas havia deixado o computador. As letras verdes brilhavam na tela como insetos:

Quando cai a tarde passeio pela costa; a luz é clara, como se o vento levasse as sombras mortas do ar. Estou aqui, em Saint-Nazaire, porque quero conhecer o final de minha vida.

Me aproximei da máquina e procurei o cabo no piso e desliguei. As letras vibraram um momento no vazio antes de desaparecer. Um ponto de luz se manteve interminavelmente no centro da tela, como um farol minúsculo iluminando a escuridão do mar.

Depois, não restou nada.

—|RAFAEL COURTOISIE

Rafael Courtoisie responde a dez provocações

De onde se escreve?

Escreve-se de lugar nenhum, do país de parte alguma, do país das maravilhas e de uma posição fora do espaço; melhor: mais aquém ou mais além das categorias *a priori* do espaço e do tempo. Escrever é um verbo “transkantiano”, um verbo que denota o não-lugar, a utopia celebrizada por Morus.

Escreve-se de uma posição instável, escreve-se de onde não se escreve, sempre a partir do zero. Sempre a cada passo, a cada sílaba, a cada som, a cada grafema que pode implicar ou não em um fonema. Volta-se a começar a partir de um ponto inicial que é um possível lugar de partida do universo, uma espécie de *big-bang* que se autoproduz e pode autoaniquilar-se a si mesmo se a escrita contradiz seu próprio eco, a sombra de sua razão que é sua razão de ser.

Escreve-se sobre?

O referente é um velhíssimo problema da linguagem: do que falamos quando falamos de amor?, do que falamos quando falamos de escrita?

Cada palavra é uma pedra, cada sílaba um seixo, cada fonema a dureza de um som que se transforma em matéria compacta do pensamento. “O pensamento se faz na boca”, dizia Tristán Tzara. E também: o pensamento se faz na mão que escreve, se faz como uma argamassa primitiva e amorfa mediante a manipulação dos dedos. O pensamento é cerebral mas também é caligráfico. Ao digitar, ao apertar cada um dos espaços que correspondem a signos de um computador eletrônico, nesse preciso instante se fabrica pensamento, escrita, e também se faz comparecer, de maneira mediúnica, o referente.

Qual é o tempo dos livros?

Octavio Paz dizia que a poesia é tempo puro, tempo fora do tempo, tempo que não transcorre.

Cada livro inaugura pela primeira vez o universo, mal ou bem, e nesse ato inicial, originário, lança-se a sorte de cada uma de suas criaturas, sua salvação ou sua perdição.

Um livro de ficção pode deter o tempo, pois sua matéria está tecida precisamente do tecido do tempo.

Nos cursos de narrativa ou de roteiro cinematográfico afirmo que cada ficção, que cada libreto, que cada roteiro se vale do uso oblíquo do tempo. Mas simultaneamente a ficção supõe uma suspensão da incredulidade do espectador, do ouvinte ou do leitor. Que é, em definitivo, a inserção de reticências no tempo.

Outra coisa é a maturação dos livros, que se parecem com frutas que precisam de uma germinação, um desenvolvimento botânico, atento aos ciclos terrestres e planetários, à mudança das estações e às fases do calendário.

Quem é o autor?

Um fantasma percorre o mundo: o autor.

Ninguém sabe quem é, ninguém sabe quem está detrás de cada árvore que dá tantas folhas de celulose salpicadas, granuladas, imbuídas de sentido como as folhas de um texto.

Olaf Stapledon, o narrador e filósofo inglês, autor entre outros do singular *Last and first men*, intuiu, adivinhou ou profetizou um *star maker*, um gerador fundamental e primitivo, um originário e consciente propulsor do brilho que as luzes do universo teriam mais tarde. O sentido ou o sem-sentido de toda criação se relaciona a esse primordial gerador de estrelas.

Há literatura uruguaia?

É tão válido afirmar que existe uma literatura uruguaia como que existe uma literatura das Galápagos, das ilhas Galápagos. É mais do que isso: uma literatura própria, inerente a esses quelônios, a esses seres extraordinários que sustentam o mundo, apenas pressentidos por Charles Darwin, emergindo ou submergindo nas tempestuosas águas dos oceanos do sentido.

Claro que há uma literatura uruguaia, como existe uma literatura esquimó, como existe uma literatura sueca, ou bielorrussa, ou carioca.

Ficções se realizam?

Aqui existe uma disjunção oportuna: por um lado está a ficção, relacionada ao ato de fingir, de inventar. Por outra parte está o artifício, a arte

que se vale da ação ou do ato de fingir. Pessoa dizia que o poeta finge que é dor a dor que deveras sente. Outros afirmam que o escritor é alguém que se esconde para mostrar-se melhor.

As ficções se realizam nesse âmbito esclarecido e ao mesmo tempo penumbroso do simulacro. A ficção é uma encenação tão óbvia, tão evidente que se torna “obscena”.

As ficções consistem em uma sábia administração dessa obscenidade necessária. As ficções se realizam nos lugares ou momentos em que o mundo não as permite precisamente para que o mundo seja possível.

O que sabe a literatura?

O saber da literatura é um antiqüíssimo tema, quase tão velho quanto o mundo. Já Plínio, o Velho, antes de ser devorado pelas águas e pelo fogo que terminou por sepultar Pompéia, havia dito que a literatura é a forma mais falaz da verdade. Neste paradoxo, nesta afirmação abertamente contraditória, surge um clarão, surge a faísca de duas pedras que se chocam: a literatura como *corpus* cognitivo, a literatura que se sabe a si mesma, que inventa e reinventa o mundo, é uma construção humana tão prática e eficaz quanto a roda.

Muito depois de inventar o arado que risca a terra com sua língua precisa, o homem inventou o som ambíguo da literatura que tudo sabe e que não sabe nada.

Nesse saber e não saber, nesse movimento, nesse exercício milagroso e dialético reside uma das formas mais úteis do mistério.

Há diálogo entre literatos?

Os padeiros não se interrogam a respeito do pão. Amassam-no, colocam no forno até o ponto exato de seu cozimento. Fazem-no.

Imaginam-se palavras?

Em certa canção, Caetano Veloso fala da água das palavras. Essa água se bebe, não se imagina.

Por que literatura?

Na origem do mundo, no primeiro momento da humanidade, muito antes que o homem fosse homem, uma bactéria, uma insignificante e miserável

bactéria, disparou a uma de suas congêneres, a uma de suas iguais, a fundamental pergunta: por quê?

Desde então o mundo está como está, repleto de seres que vão aos solavancos, entre sombras, cheio de assassinos que esfaqueiam ou perfuram seus semelhantes. Desde então, o mundo é como é.

Aquela primeira bactéria que perguntou “por quê?” sofria de um pequeno mal-estar em sua cadeia de ADN. Algo genético, um incômodo arquetípico produzia uma alteração singular, uma tormenta microscópica nas águas em que nadava a simplicidade de seu citoplasma.

Desde então, já não vivemos tranquilos.

Latidos da ficção

Luis Alberto Brandão Santos

Em uma das cenas do livro *Vida de perro*, do escritor uruguaio Rafael Courtoisie, um cachorro está solto pelas ruas de uma cidade onde não há ninguém, em parte alguma: “ninguém a quem perguntar, ninguém a quem dizer algo, ninguém a quem insultar”.¹ Só há um cachorro que corre incessantemente. Como falar de cidade, tomando como ponto de partida uma cidade desértica, cujo único habitante é um cão que não se detém? É possível, a partir desse lugar vazio, indagar o modo como a literatura se relaciona com os espaços contemporâneos? O que o texto literário é capaz de *saber* a respeito do universo extratextual no qual está inserido?

É certo que, além do animal, há uma voz, que narra o seu movimento, que o acompanha enquanto ele cruza a praça, dobra uma esquina, e avança por uma das avenidas. É uma voz hipotética, que descreve aquilo que um olhar muito amplo seria capaz de ver, se pairasse alto sobre toda a cidade e, ao mesmo tempo, captasse seus detalhes mais sutis. A voz sabe que tal olhar é impossível, já que se trata de uma “cidade enorme”², cujos limites, externos e internos, não são apreensíveis por uma única mirada. Para falar da cidade, portanto, será necessário que a voz se aventure a conceber uma visão abrangente e, simultaneamente, reconheça a falibilidade de tal visão. Qualquer tipo de realismo deverá estar ciente de quanto é um jogo de convenções, do quanto é, pois, um não-realismo.

A própria noção de *voz* é imprecisa, já que não são identificáveis, com exatidão, o agente que a teria produzido e os detalhes da circunstância de interlocução. De onde vem essa voz? A quem se dirige? O que garante seu poder afirmativo? A voz é, sem dúvida, um artifício. É a simulação de uma voz, uma fala possível, autônoma, como se fosse viável existir, em estado puro, a mera ação de falar. Deliberadamente artificial, a voz concebe o vazio improvável da cidade com a finalidade de ser ouvida — ouvida, sobretudo, na sua característica de artifício. A voz abaixa o volume da falastrice urbana. Para falar da cidade, é preciso imaginar-se abolindo sua zoeira incompreensível.

Esse mundo urbano, em que “o cimento é um deserto sem rosto”, parece compacto em seu excesso de iluminação. Demasiadamente chapado em seu exibicionismo. Intangível, “sem solução”.³ Deixando visível sua condição hipotética, a voz se reconhece débil. Poderia, ao contrário, arrogar-se o poder de subjugar os objetos aos quais se refere, tratando-os como frutos de suas inflexões: a existência do mundo dependendo da linguagem que a voz articula. Como no poema “Certeza del que duda”, a linguagem teria, a princípio, a prerrogativa de dissolver a concretude do real: “Uma casa, com seus postigos robustos, com todo o peso calcáreo de seu terreno, dissolve-se na ponta da língua quando vou dizê-la”. A voz, porém, não se ilude com tal pretensão de poder. “Não sei”⁴ — a voz duvida, abdicando da tentação de brandir, como uma demonstração de autoconfiança, seu estatuto de voz. Em *Vida de perro*, conclui-se: “Poderia dilacerar-me a boca, esganiçar-me completamente e seria inútil, o mundo não se abriria, não se rasgaria o tecido do mundo pela ação de minha voz”.⁵

O realismo viável para que se fale da cidade é aquele cujo saber precário se esforça para articular os sentidos dispersos, estando atento para o fato de que o modo de articulação vincula-se à própria cultura urbana. Observar as formas que utilizamos para falar *da* cidade — e do cão que a percorre — é observar a maneira como a cidade configura nossa voz. É, assim, falar *a* cidade. Falando da cidade, estamos fazendo vir à tona a forma como seus espaços determinam nossa fala: ressonâncias, linhas melódicas, sutilezas de sotaque, estilos de persuasão — a cidade falando através de nós.

Uma cidade vazia, entretanto, não é uma cidade. A cidade não é apenas a concretude dos espaços visíveis — casas, edifícios, vias, parques, praças —, mas aquilo que nesses espaços circula. É, sobretudo, os fluxos segundo os quais interagem seres, objetos e vivências. Substitui-se, assim, uma visão substancialista de espaço por outra na qual o espaço é entendido como um conjunto de relações. É nesse sentido que se pode dizer que toda cidade é regida por uma gramática.

Qual é a gramática das cidades contemporâneas? Como, segundo quais regras de combinação, os signos em que estamos imersos formam, para nós, um texto? Costuma-se afirmar que tudo que se reconhece, hoje, como texto, tudo que parece inteligível traz a marca da cultura urbana. Não seria incoerente, pois, falar de uma *literatura urbana*, mesmo quando se trata de textos que não representam explicitamente a cidade, que não a concebem como um referente, identificável ou imaginário. Além de uma semântica urbana, seria possível investigar, na literatura, a própria sintaxe das cidades.

Entretanto, pensar a cidade segundo uma perspectiva gramatical revela uma série de pressupostos. O mais evidente é o apego a uma pretensão cientificista, expressa na crença de que basta tratar a cultura urbana como uma língua para que seja possível reconhecê-la como objeto de análise bem definido, passível de ser descrito e compreendido com exatidão. Mesmo ciente do caráter mutável e irregular de toda linguagem, o urbanista-lingüista aposta na existência de uma gramaticalidade essencial, um núcleo de leis básicas que regem o funcionamento da cidade. Isso corresponde a dizer que a legibilidade da cidade é pensada segundo um modelo de leitura que privilegia o ímpeto ordenador, que se projeta sobre aquilo que está sendo lido, grifando, no livro-cidade, recorrências, simetrias, regularidades.

O prisma que concebe a cidade-língua ou a cidade-livro opera de acordo com uma lógica discursiva segundo a qual a significação se constrói acumulativamente: quanto mais se ouve ou lê, mais se compreende, mais se chega próximo às conclusões. Seria possível olhar o espaço urbano a partir de uma outra ótica? Elaborar uma teoria não daquilo que se preserva, mas daquilo que se perde? Um pensamento que não submeta a dispersão a uma regra — a uma lei que comandaria a recorrência das dispersões, que criaria um *regime* dispersivo —, mas que investigue a maneira como a própria regra se dispersa? É possível algum tipo de saber que não seja ordenador?

É comum detectar, em textos literários, uma relação de tensão com a gramaticalidade da linguagem verbal. São textos que exploram, exatamente, o que há de insólito, estranho, instável no universo das palavras, exacerbando ambigüidades, delineando um espaço onde a noção de comunicação torna-se indissociável de seu questionamento. Não se trata apenas de experimentações nos planos fonológico, semântico, morfológico ou sintático. Trata-se da tentativa de exercitar, de dentro do discurso, uma outra lógica, uma lógica não-discursiva. Uma textualidade que problematiza o próprio conceito de texto. Um gerador de sentidos que, de modo mais ou menos explícito, indaga a forma como os sentidos se produzem.

Apesar disso, o texto literário, do modo como é reconhecido hoje, também possui um forte vínculo com o formato do livro — e com toda uma lógica e um imaginário livrescos que estão associados a tal formato. A seguinte pergunta passa a ser, então, fundamental: se se olha o mundo a partir de um livro, necessariamente enxerga-se o mundo como livro? Na contemporaneidade, parece indiscutível que a cultura livresca — baseada no registro enciclopédico, museográfico, de informações escritas — definha. O livro talvez não seja mais a metáfora privilegiada para sintetizar a história da humanidade, a trajetória dos indivíduos, as identidades

sociais, ou a vivência em espaços coletivos, como as grandes metrópoles. O escritor contemporâneo, portanto, se vê diante do desafio de expandir uma literatura que, dentro ou fora do livro-objeto, subtraia-se do livro-metáfora. Se vê convidado a rascunhar livros não-livrescos.

Saber animal

A cidade vazia não está povoada apenas pelo cachorro que corre, mas também pelas modulações da voz que os concebe — cão e cidade. Esvaziando a cidade, apagando seus múltiplos cursos, e concentrando-se em um único elemento dinâmico, a voz também realça sua própria dinâmica. O cachorro “desenvolve seu movimento como se tivesse significado”⁶ — afirma a voz, apesar de constatar que não há nenhum motivo para que ele esteja correndo. Para a voz, a indagação básica é: “Os cachorros têm sentido?”⁷

Por que escolher o cachorro como objeto de um livro de ficção? Trata-se de um indício da desconfiança que o olhar contemporâneo lança sobre os objetos que são, a princípio, os mais banais e indiscutíveis? Talvez uma das características do atual olhar urbano seja sentir estranheza naquilo que se apresenta como familiar, não acreditar na segurança das imagens que parecem estáveis. O cachorro surge, então, como um objeto a ser definido, através das mais diversas tentativas: “Os cachorros são máquinas sentimentais”; “Os cachorros não são galos”; “Os cachorros são anjos que latem”; “Os cachorros são frutas que sentem”; “Ameixas com dentes”; “Os cachorros não são bobos”; “Um cachorro é um templo inquieto”.⁸

O cão é um pretexto para que se discuta o modo como os objetos adquirem e conservam significados, a maneira como podem ser compreendidos. Trata-se mesmo de expor a perplexidade relativa à própria noção de *objeto*. O que é um objeto? Quais são, onde estão situadas, como se formam as fronteiras que distinguem objeto e observador? O conceito de objeto já não indica a pressuposição de que o conhecimento se processa de acordo com uma certa lógica?

Indaga-se o próprio saber. Ou ainda: a possibilidade, hoje, de compartilhamento de sentidos. Tal indagação radical contamina as formas através das quais a voz pode indagar. A voz se torna oscilante, assume o discurso científico, e em seguida mescla-o com uma narrativa de tons biográficos, recorre a dados históricos, confunde expressão poética e especulação filosófica. Na literatura de Rafael Courtoisie, à imprecisão dos objetos correspondem a indefinição e o hibridismo dos formatos da voz.

Estado sólido é um livro de “poesia”, mas dominado por uma prosa simultaneamente descritivista e investigativa, cuja obsessão em definir termos lembra o tom de um tratado de físico-química. *Cadáveres exquisitos* é, basicamente, um conjunto de contos. Em alguns momentos, no entanto, como em “Los cuentos chinos”, afrouxam-se os encadeamentos narrativos, e vêm à tona digressões poéticas e ensaísticas. *Vida de perro*, definido como “romance” na contracapa, é, na verdade, um amálgama de fragmentos dos mais diversos tipos, em cuja organização a possibilidade de se identificar a preponderância de uma determinada fórmula de escrita é constantemente deslocada pelo surgimento de outras fórmulas.

A voz é descontínua. As falas não produzem um discurso que, à medida que se desenrola, é capaz de tornar-se mais e mais coerente. Pelo contrário, superpostas as falas, seus significados entram em choque, contradizem-se. O saber da voz não é acumulativo. Está sempre partindo de um ponto cego, de um ponto de não-saber. Não é possível traçar um histórico segundo o qual a compreensão gradativamente progrediria, a partir do qual se constataria seu aprofundamento. A voz é regida pela lógica das superfícies, lógica de um pensamento que está constantemente buscando reconhecer a particularidade dos objetos, como se os apalpassse, como se construísse, com eles, um mosaico de relações não-excludentes, sempre hipotéticas:

A obscenidade de uma superfície *salta à vista* quando se toca. A superfície faz com que os dedos olhem. A pele contempla a pele, porque tudo é superfície. Não há outro modo de olhar que não seja pondo em contato um plano com outro plano, uma extensão com outra extensão. Pensar também é tocar e por isso não há pensamento linear, o pensamento jamais é uma linha, mas sim uma encruzilhada, o pensamento é uma rede. Seu tecido persuasivo é antes sensitivo, para convencer se estende em várias direções, explorando, cobrindo, apalpando.⁹

A voz gagueja as hesitações do pensamento. A voz rediz-se, rasura-se ao tentar afirmar-se. O pensamento se abre em um leque de alternativas, que não convergem, mas se ramificam. A voz se faz audível à medida que se desdobra na ressonância de muitas vozes. O pensamento se adensa, se sustenta, exatamente pelo ir e vir das linhas interrogativas. “A superfície consiste em uma suspeita, em uma presunção estendida: jamais haverá de se confirmar por completo, jamais poderá descartar-se totalmente”.¹⁰

Se a superficialidade é característica das vozes possíveis na cultura contemporânea é porque a proliferação de formas — em especial de formas

produzidas artificialmente — perturba a ordem segundo a qual a cada forma deve corresponder um conteúdo estável. Convive-se, de modo cada vez mais intenso, com a sensação de que há uma “defasagem entre a forma e o fundo”.¹¹ Nesse processo de defasagem, o excesso de imagens virtuais, sem profundidade, ou cuja profundidade é nitidamente simulada, parece estimular que os conteúdos — que pressupõem um vínculo com referências de um universo extravirtual — sejam regidos pela lógica das formas — lógica que tende a ser autônoma, inteiramente gerida no próprio interior do universo virtual. É nesse sentido que se pode pensar que o conteúdo “não é mais que silêncio condensado”. No entanto, a superficialidade da voz, pelo menos a de vozes literárias como as que atravessam a obra de Courtoisie, não implica subordinação aos imperativos das formas esvaziadas de conteúdos. A voz, inquieta, pode explorar o fato de que, na forma, em especial nas formas vazias como as da cidade, sempre “há uma pergunta sem resposta”.¹²

Paradoxalmente, é de sua debilidade que a voz extrai a força. “Anterior ao desespero e ao dever, posterior ao esforço, a debilidade, mulher absoluta, abate a ereção de bronze das estátuas masculinas”. Seu poder provém do “estado obscuro de seu não-poder”. Artimanha típica em alguns escritores, a debilidade da voz, sua sonoridade falha e dispersiva, acaba impondo-se como “obstáculo mole, capaz de ceder mas resistente precisamente por essa mesma capacidade”:

Às vezes areia movediça, com frequência lodaçal, em Camus é uma lama, um lodo metafísico, sua densa e úmida mesmice; em Onetti alcança a consistência de um barro primitivo e genésico, místico embora também despegado, com o qual funda uma cidade e constrói seus seres peremptórios; em Cioran a debilidade é uma estranha dureza ácida.¹³

Se é veículo de saber, a voz também é testemunha de sua precariedade. Ao falar da cidade, a imagem que se cria não é a de um espaço no qual se teriam concentrado as glórias do conhecimento humano. A cidade não é narrada como o ponto máximo da civilização, culminância do poder humano de produzir e organizar a sua própria natureza. Pelo contrário, na cidade vazia, a única presença é a de um cachorro — ser representante de um tempo arcaico, ou de um arcaísmo atemporal —, que recorta a *urbanidade* com seus impulsos primitivos, sua índole bárbara. Em um dos textos de *Vida de perro*, é feita uma distinção entre cães e cachorros. Os cães são “filhos da civilização ocidental e cristã. Filhos ecumênicos”. Já os

cachorros “ocultam uma pedra da antiga barbárie e transportam-na até o presente, um cálculo biliar que os faz ferozes e coerentes com seu corpo”. O cachorro como uma expressão de infra-humanidade, que inevitavelmente vive incrustada no humano, dele talvez constitutiva:

Essa pedra interior dos cachorros relembra ao homem a condição mesma de sua inferioridade, a fome e o terror que passaram durante as origens do mundo, a pobreza dos velhos tempos, a intempérie, quando chovia sem parar sobre a Terra, quando se empapavam sem teto, quando chovia e chovia.

Quando não parava de chover a bosta pré-histórica da morte.¹¹

Homem animalesco, animal humanizado, o cão/cachorro traduz a ambigüidade da operação sempre imperfeita de catequização dos instintos, de subjugo sempre parcial do corpo selvagem à assepsia das idéias. Os cachorros são capazes de farejar a alegria. E o cheiro da alegria “se parece com o perfume da merda”. Habilmente, e ao contrário dos homens, que tendem a ignorá-la, “os cachorros escutam a voz da merda”.¹⁵

A voz que narra o percurso do cachorro na cidade parece se deixar contaminar pela voz que o conduz — essa outra voz, da alegria e da merda. Voz animalesca que, se em *Vida de perro* manifesta-se sobretudo na forma de latidos, em *Cadáveres exquisitos* revela sua estridência nos guinchos do menino transformado em pássaro; no zumbido de vespas mordidas vivas; no arrastar-se de caramujos, simultaneamente avançando e retrocedendo; nas águas agitadas dos bueiros de Nova York, onde foram jogadas as crias de crocodilos egípcios que turistas americanos trouxeram como mascotes; nas escamas que recobrem o corpo da esposa; nos rugidos de leões africanos devorando o Império Romano, como uma vingança de Cartago.¹⁶

Os animais urbanos de Courtoisie debatem-se entre a domesticação — que inclui, como no caso do puma gordo e indolente do conto “Diario del puma”, a ameaça de castração — e o apelo à violência desregrada de seus instintos — o puma se deliciando com a carne da velhinha que o abrigara¹⁷. Animais perplexos, que oscilam intensamente entre admitir e desconsiderar sua perplexidade. “Há um animal que não pergunte?”¹⁸ — pergunta a voz, já animalizada. Eis a voz literária, voz que diz que não sabe dizer. Eis o saber do escritor, saber improvável, incivilizado, inumano: “É muito difícil escrever um diário com quatro patas. As garras despedaçam o papel”.¹⁹

O escritor não como um “homem escritor”, mas como um “homem experimental”, deixando de ser homem “para se tornar símio, ou coleóptero, ou cão, ou rato, tornar-se-animal, tornar-se inumano”.²⁰ O escritor que deixa de *ser* para *tornar-se*. O escritor que escreve não a escrita, mas a voz;

que escreve a voz, mas não a *sua* voz; que escreve a voz de outro: não de um outro que é humano, mas daquilo que é, exatamente, a interrogação da humanidade. Escritor ágrafo, voz disfônica, fazendo ressoar a burrice do saber.

O cachorro corre, enfim, porque fareja algo. Algo que a cidade não pode ver, sentir, sequer imaginar. Algo que a voz literária, simulando um olhar impossível, tenta detectar: “O cachorro fareja algo que não sabemos, fareja nossa ignorância”.²¹

Onde é fácil morrer

O vazio das cidades contemporâneas também diz respeito a seu caráter espectral, ao fato de serem espaços onde, de forma intensa, “a morte ronda”.²² Na obra de Courtoisie, a equação cidade-morte abrange todos os tipos de cidade, das mais miseráveis às mais pujantes, das famosas às perdidas nos mapas, das modernas àquelas que estão à margem do processo de modernização. Através da expansão crescente das tecnologias de comunicação, a cultura urbana — com sua vitalidade perversa, letal — tende a se espalhar, sem limites, a ponto de se poder falar não apenas de um espaço, mas também de uma era urbana. Essa cultura cria um certo modo de olhar que detecta, nas mais diferentes cidades, um elemento comum, um fator de semelhança: em cada uma delas, a precariedade no compartilhamento de referências. O olho urbano homogeneizador vê todas as cidades como espaços de diferenciação radical, onde não se estabelecem vínculos confiáveis, onde as identidades são fraturadas. Sou igual a todos porque, como todos, não me reconheço em ninguém. Esse paradoxal estranhamento generalizado explica o fato de todas as cidades serem igualmente vistas como lugares onde “é fácil morrer”²³, mesmo que tal facilidade possa manifestar-se em diferentes estilos.

Em uma localidade próxima a Santa Cruz de la Sierra, cidade da Bolívia, uma víbora e um cão sarnento. A serpente, enorme, está morta, estendida em uma cerca do caminho. O cão, coxeando, segue um narrador amedrontado por ter visto a serpente. Chegando à cidade, após uma longa caminhada sob o sol escaldante, uma mulher lhe oferece uma garrafa de água. O narrador derrama um pouco para o cão, que, apesar de exausto e sedento, não bebe, e ladra quando o narrador leva à boca a garrafa. A água está contaminada.²⁴

Enigmático o gesto dessa mulher. Crueldade disfarçada de compaixão? Ignorância bem-intencionada? Indiferença motivada por um

profundo senso de fatalidade? Há uma imensa sombra de dúvida obliterando as razões de cada gesto. Os seres habitam mundos distintos, cujos princípios são mutuamente incompreensíveis. Somente o cão pode comunicar-se. Ninguém, contudo, dá atenção a seus latidos.

Uma típica família norte-americana se muda para Los Angeles, “cidade sem umbigo”.²⁵ Trata-se de um cenário em que o culto à diferença inviabiliza qualquer compartilhamento fora dos limites do próprio território. Cenário em que é agônica a convivência: “não se pode dar um passo sem se topar com um psicopata, um viciado, um hispano ou um negro”. Cidade onde “não se pode viver”.²⁶

Está comprometida a aproximação entre seres humanos. Aproximar-se é arriscar-se. A cultura contemporânea abandona os veículos tradicionais, que exigem das pessoas interação direta, e os substitui por outros que preservam seu isolamento e seus desejos mais idiossincráticos:

Em Los Angeles podem se encontrar camisinhas listadas, amarelas, pretas, onduladas, camisinhas com a efígie de John Lennon na ponta, camisinhas com sabor de morango, de chocolate, de damasco, camisinhas lisas, estriadas, ultrafinas, transparentes, antialérgicas, reforçadas. (...) Camisinhas com a foto de Nixon, camisinhas com a imagem de Jim Morrison, camisinhas de couro, camisinhas ecológicas, preservativos que reproduzem a cédula de um dólar americano, forros com a foto do Papa, de Sadam Hussein, camisinhas ultragrossas, com alfinetes e ganchos para masoquistas, tubos de borracha com um laço para poder estrangular a base do pênis e poder prolongar assim a ereção, camisinhas que reproduzem um poema de Walt Whitman.²⁷

Nas camisinhas, sintetiza-se toda a cultura. As preferências estéticas, as posições políticas e religiosas, as nuances comportamentais, as referências históricas convergem para o instrumento que viabiliza e simultaneamente restringe a sexualidade espetacularizada. Estampados no látex, os ícones da contemporaneidade inflam-se, como expressões de um desejo poderoso, para serem em seguida descartados, resíduos do desejo que, instável, já se volta para outros objetos. A complexidade da cultura, enquanto espaço das negociações coletivas, se vê subordinada ao prazer individualista e instantâneo cuja fonte é, paradoxalmente, o mais básico instinto. Passa a ser um pequeno detalhe que distingue o cio humano do cio dos cães.

A cidade vazia é aquela em que os corpos não se tocam. Na cidade vazia, sobreviver corresponde a se expor ao aniquilamento.

Mordendo fantasmas

Na cultura urbana, há uma intensa perturbação da noção de corporeidade. O que é um corpo? Quais parâmetros o definem e em que medida podem ser modificados? Perguntas como essas indicam que a enorme atenção hoje dedicada ao corpo está associada à dificuldade de tomá-lo como referência segura, inquestionável, de reconhecimento da identidade dos seres. O corpo natural passa a ser modelável através das mais sofisticadas tecnologias médicas e farmacêuticas, e amplificável através de conexões artificiais que dispensam as limitações dos espaços físicos. Há, difundido na cultura contemporânea, todo um imaginário da virtualização — cujo principal modelo parece ser a adimensionalidade instantânea das telas luminosas — que torna antiquada e simplória a própria idéia de “corpo natural”.

Isso não significa, contudo, a inexistência de tensão entre estes dois corpos: o animal — precário, mortal, falível, sombrio — e o divinizado pela tecnologia — corpo veloz, fulgurante, intangível, ideal. No texto “Arma blanca”, em contraposição à penumbra da cidade, uma menina leva nas mãos um punhal reluzente. Não se sabe, porém, qual o perigo que essa arma representa: “A arma é de um material inofensivo, ignóbil, de plástico, de resina ou papelão?” Haveria uma violência própria ao universo das imagens, capaz de transpor seus limites e ameaçar o universo dos corpos, transformando-os em imagens efêmeras e dilaceráveis?

Mas, mesmo se fosse de papel, é inofensivo um punhal, uma adaga? E por que brilha? Trata-se de um simulacro? É um simulacro a arma? A menina mesma é um simulacro, uma visão? O mundo que a rodeia é um simulacro, feito de paredes de papel de seda que a menina rasgará como a uma mentira? A vida é esse simulacro que a menina ilumina e evidencia? É a vida mesma, a vida na manhã impossível o que a menina com a adaga vai cortar?²⁸

A sonhada perfeição dos corpos que se virtualizam não é suficientemente poderosa para apagar a imperfeição do corpo animalesco. Há sempre algum tipo de resíduo cuja solidez não se transpõe. O corpo virtual não tem como se sentir pacificado. Ao ideal, algo sempre resiste. Nos aeroportos, o que Courtoisie ressalta não é o orgulho pela capacidade de desafiar, através da tecnologia aeronáutica, as limitações de deslocamento dos corpos humanos. Não são focalizados os corpos flutuantes, dos privilegiados que podem pairar sobre o restante da humanidade desprovida de dinheiro e asas. É no banheiro dos aeroportos que o olhar literário vai buscar o inegável substrato orgânico dos corpos: “Nos banheiros dos aeroportos fede intensamente. Os

viajantes suam, lavam e secam o rosto. Usam toalhas descartáveis, papel de seda, panos absorventes para a menstruação, fio de plástico para os dentes. Desdobram dezenas de linhas recedentes, fios sutis do desperdício do corpo". Nos banheiros, busca-se recompor, através de rituais minuciosos, a imagem estetizada do corpo. À medida do possível, revirtualizá-lo:

Os homens fecham a braguilha. As mulheres se olham no espelho:
Que olheiras! Tenho que ajeitar o cabelo. Um pouco de base. Pó. Mais pó.
Rímel. Batom. Delineador. Rímel outra vez.
Assim está melhor.
Antes de sair dou outra olhada no espelho: ainda sou jovem, não sou velha.
Mas entro de novo. Ao espelho.
Mais rímel. Mais base. Mais batom.
Assim está melhor.²⁹

No entanto, o que fundamentalmente constata a voz literária é que, apesar de todo o esforço empreendido por esses seres, não há como apagar sua dimensão animalesca:

As mulheres se sentam para urinar. Os homens mijam de pé.
E os cachorros?
Os machos levantam a pata. As fêmeas se curvam, incertas.³⁰

No conto "Vida mía", o narrador tranca a porta de seu quarto para manter presa a imagem, no espelho, de seu corpo obeso, nu e iluminado. Mas "o animal" — assim o narrador se refere à própria imagem — também precisa que conversem com ele, lhe dêem atenção, banhem-no. Sobretudo, não há como escapar do fato de que "o animal" precisa ser alimentado.³¹ A sensação de alheamento em relação ao próprio corpo é bastante comum na obra de Courtoisie. Seres são concebidos como a personagem do conto "Cero a uno", que sofre um derrame e se vê "unido mas partido em dois"³², sendo que "um lado do corpo é contrário ao outro, são times rivais".³³

A rivalidade do corpo consigo mesmo também afeta as ações por ele desempenhadas. A um corpo cindido, não há como atribuir a responsabilidade pelas ações. Desse modo, o *fazer* surge associado a um corpo que não se reconhece como *agente do fazer*. Desempenho ações, mas quando me refiro a elas, sinto que foram realizadas por um corpo que não é o meu. Além disso, o nível de estranhamento em relação àquilo que observo pode ser ainda maior, de tal maneira que não sou capaz de vincular ações a corpos. Os agentes são invisíveis. As mãos são de ninguém. Em muitos textos de *Cadáveres exquisitos* — livro cujo título já é uma referência à estetização e à

idealização de corpos desvitalizados, moribundos —, aparecem mãos decepadas, como as do bandido em “Algo feroz”, as do pianista em “Goldfinger”, e as de Perón, em “Manos”.³⁴ Em um universo cuja concretude parece se dissipar, a violência, a arte e a política surgem dissociadas de corpos reais. Ações não dependem de agentes. Encantadoras ou aterrorizantes, ações são como efeitos especiais em um filme a que apenas assistimos, em cujo roteiro, pois, não podemos interferir.

A possibilidade de redesenhar, modelar, virtualizar o corpo com o objetivo de impor padrões de vigor, desempenho e beleza, de transformá-lo segundo as prerrogativas de um desejo perfeccionista, não se dissocia de um sentimento de repulsa em relação à sua precariedade, repulsa que, por sua vez, atua como fantasma insistente, que acaba por comprometer a visão ideal do corpo, e por testemunhar, de maneira incômoda, o quanto o corpo ideal é também uma deformação, sempre prestes a se submeter a novas deformações.

Na luta entre o contingente e o ideal, apenas aparentemente a cultura contemporânea acena, com uma promessa de vitória, ao segundo. Não há como evitar a fantasmagoria do precário que se projeta sobre o pleno. O espectro do estranho que assombra a familiaridade sonhada. A agonia do *outro* que convulsiona a perfeita identidade. Há um jogo que consiste em amarrar, pelo rabo ou por uma das patas, dois cachorros. Como um ser “duplo e único”³⁵, os cães se digladiam. Os jogadores, então, apostam no cão que julgam capaz de matar o parceiro. A morte de um deles não significa, porém, o fim da perseguição. “Quando a luta terminou, a meta-de enlouquecida continuou mordendo seu fantasma”.³⁶

Ruínas do tempo

É possível recuperar as inúmeras nuances do tempo? Ou a cultura contemporânea está condenada a habitar um presente eternamente surdo à sua passagem? No conto “Civilizaciones antiguas”, um grupo de especialistas se empenha na escavação de um sítio arqueológico. O impulso científico tenta levar adiante a pretensão de discernir, com o auxílio da técnica e do conhecimento racional, as distintas camadas de tempo ali representadas. O empreendimento, no entanto, não é glorioso. O narrador-arqueólogo não tem como negar o alto grau de erro de certos métodos, como a prova do Carbono Catorze, útil apenas para restos pré-históricos. Não tem, também, como se livrar dos delírios da malária, que introduzem, no esforço de precisão intelectual, vozes de mosquitos vindos “do fundo dos séculos”³⁷, falando em línguas estrangeiras incompreensíveis. Sobretudo, o narrador-arqueólogo não

tem como deixar de reconhecer seu sentimento de debilidade e dúvida frente ao altruísmo idealista de uma estudante e de um técnico que se dispõem a bancar do próprio bolso a continuação, por mais alguns dias, do trabalho, já que os fundos oficiais haviam se esgotado.

As escavações avançam. O que se encontra, porém, não é uma progressiva e mais nítida profundidade do passado. Pelo contrário, os restos encontrados denunciam uma mistura intensa de épocas, na qual traços de um passado recente, recentíssimo, se confundem com relíquias muito antigas. Parece haver, por um lado, uma explicação comum para aquilo que se desenterra, com os crânios perfurados por regimes ditatoriais se igualando aos restos de cadáveres produzidos pelas mais arcaicas lutas tribais. Como se fosse necessário acreditar que a humanidade é regida por uma inexorável lógica de violência, universal e atemporal. Por outro lado, é impossível não admitir que há uma diferença de “quase mil anos” entre os achados. Que, portanto, há história e, assim, responsabilidades históricas.

O “gesto altruísta e científico”³⁸, contudo, também tem seu limite. O dinheiro acaba. O desejo de reconstituir a história segundo um minucioso arranjo de temporalidades diferenciadas deverá ser adiado, ninguém sabe até quando. Não há outra alternativa além de reenterrar todos os vestígios do tempo:

Levamos meia jornada para abrir um buraco a certa distância dali. Meia jornada mais para enchê-lo.

Os restos de cerâmica neolítica, o menino pré-colombiano de sete anos, os colares de conchas e pérolas, o alabastro ritual e os indícios de uma provável influência direta de certas tribos da Mesoamérica, tudo, numa combinação indecifrável, se misturou no fundo úmido, terroso, a um metro e meio da superfície. A etiqueta com a marca LEVI'S, os restos de blue jeans e plástico.

Os intactos óculos de tartaruga, em cima do montão, desapareceram com a primeira pazada.³⁹

Talvez se possa pensar, então, que a cidade vazia é, exatamente, a cidade sem tempo. Ou cuja única temporalidade é esse presente surdo, que sequer se percebe enquanto presente. De modo semelhante aos cachorros, o homem contemporâneo vive fora da história, destituído da crença em um poder transformador associado à passagem do tempo. Ao contrário dos cachorros, no entanto, os impalpáveis habitantes da cidade não “farejam a luz do instante”.⁴⁰ A luz do instante do cão vem do fato de ele entregar-se, absoluto, ao fluxo do tempo. O instante do homem urbano é opaco, estático, o sentido degradado de tempo só se afirmando pela repetição.

Nas ruínas da cidade de Pompéia, observa-se o congelamento do presente: “Na cidade há corpos por todas as partes. Foram encontrados em banheiros e termas. Homens cagando, casais no ato sexual, mulheres em seu leito de perene agonia”. O presente congelado é observado pelo olhar de um outro presente: “A voz modelada da lava é ouvida na cidade fantasma repleta de turistas”.⁴¹

O olhar do turista, porém, é incapaz de reconhecer, em Pompéia, a presença do tempo. No tempo esquizofrênico do turista, o passado só faz sentido como exotismo inerte, espécie de projeção teatral da atualidade. “Os turistas vêm a Pompéia e se comovem. Vêm mortos modelados em gesso e comem. Comem sorvetes e balas, tiram fotos e filmam. Kodak.” As crianças “avançam como um exército de anões sobre as ruínas recônditas”.⁴² Produzido por turistas e vendedores, “um bulício espantoso cobre a cidade perdida”.⁴³

O ruído excessivo dos turistas é a prova mais explícita de sua incapacidade de ouvir: de ouvir a diversidade dos tempos, de ouvir a voz — ou o latido — da alteridade. Os turistas não percebem, mas são idênticos aos habitantes de Pompéia no que diz respeito à surdez. Na verdade, os turistas também são habitantes de Pompéia. Enquanto tal, são indiferentes aos latidos da estátua, encontrada nas escavações, de um cão que “havia uivado a noite inteira e durante todo o dia anterior. De madrugada anunciou a seus donos a erupção e, quando o sol saiu, revelou a pura verdade com seus latidos, tentou salvá-los e salvar-se. Mas não o soltaram”.⁴⁴

A clareza da fala canina, que só exige um pouco de atenção para ser decifrada, não interessa aos homens habituados a somente escutarem sua própria voz. “Os donos esqueceram o murmúrio e os tremores, como outras vezes, e foram dormir. O cachorro disse claramente o que ia acontecer”. Na manhã seguinte, a surdez humana se eterniza nas fôrmass dos corpos calcinados.

Modelado em lava, “o cão continuou latindo durante vinte séculos, anunciando o desastre ocorrido”.⁴⁵ Inutilmente.

O cachorro ladra, dizendo ao homem:

“— Estúpido.”

O homem não acredita que é justamente a cidade, a sua cidade, que a erupção atingirá.

— Estúpido — insiste o cachorro.

O homem tira outra foto, e ignora o rumor da mobilidade do tempo.

“— Estúpido, estúpido, estúpido — late. — Estúpido!”⁴⁶

Não se admite que pode haver mais sabedoria em um latido do que na voz humana.

Au, au.

Notas

- ¹ COURTOISIE, Rafael. *Vida de perro*. Montevideo: Alfaguara, 1997. p.59. Todas as citações de textos de Courtoisie foram por mim traduzidas.
- ² COURTOISIE. *Vida de perro*, p.60.
- ³ COURTOISIE. *Vida de perro*, p.60.
- ⁴ COURTOISIE, Rafael et al. (org.) *Antología plural de la poesía uruguaya del siglo XX*. 2. ed. Montevideo: Seix Barral, 1996. p.308.
- ⁵ COURTOISIE. *Vida de perro*, p.59.
- ⁶ COURTOISIE. *Vida de perro*, p.59.
- ⁷ COURTOISIE. *Vida de perro*, p.161.
- ⁸ COURTOISIE. *Vida de perro*, p.9, 56, 75, 127, 76, 207.
- ⁹ COURTOISIE, Rafael. *Estado sólido*. Madrid: Visor, 1996. p.24.
- ¹⁰ COURTOISIE. *Estado sólido*, p.25.
- ¹¹ COURTOISIE. *Estado sólido*, p.44.
- ¹² COURTOISIE. *Estado sólido*, p.43.
- ¹³ COURTOISIE. *Estado sólido*, p.29-30.
- ¹⁴ COURTOISIE. *Vida de perro*, p.85.
- ¹⁵ COURTOISIE. *Vida de perro*, p.65.
- ¹⁶ COURTOISIE, Rafael. *Cadáveres exquisitos*. Montevideo: Planeta, 1995. p.122-127, 92, 159-160, 157.
- ¹⁷ COURTOISIE. *Cadáveres exquisitos*, p.83-93.
- ¹⁸ COURTOISIE. *Cadáveres exquisitos*, p.128.
- ¹⁹ COURTOISIE. *Cadáveres exquisitos*, p.83.
- ²⁰ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Kafka - por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977. p.13.
- ²¹ COURTOISIE. *Vida de perro*, p.61.
- ²² COURTOISIE. *Vida de perro*, p.155.
- ²³ COURTOISIE. *Vida de perro*, p.155.
- ²⁴ COURTOISIE. *Vida de perro*, p.103-6.
- ²⁵ COURTOISIE. *Vida de perro*, p.89.
- ²⁶ COURTOISIE. *Vida de perro*, p.91.
- ²⁷ COURTOISIE. *Vida de perro*, p.94-5.
- ²⁸ COURTOISIE. *Estado sólido*, p.37-8.
- ²⁹ COURTOISIE. *Vida de perro*, p.115.
- ³⁰ COURTOISIE. *Vida de perro*, p.116.
- ³¹ COURTOISIE. *Cadáveres exquisitos*, p.51-81.
- ³² COURTOISIE. *Cadáveres exquisitos*, p.47.
- ³³ COURTOISIE. *Cadáveres exquisitos*, p.49.
- ³⁴ COURTOISIE. *Cadáveres exquisitos*, p.95-107, 161-167, 19-23.
- ³⁵ COURTOISIE. *Vida de perro*, p.71.
- ³⁶ COURTOISIE. *Vida de perro*, p.73.
- ³⁷ COURTOISIE. *Cadáveres exquisitos*, p.10-11.
- ³⁸ COURTOISIE. *Cadáveres exquisitos*, p.13.

- ³⁹ COURTOISIE. *Cadáveres exquisitos*, p.17.
- ⁴⁰ COURTOISIE. *Vida de perro*, p.65.
- ⁴¹ COURTOISIE. *Vida de perro*, p.211.
- ⁴² COURTOISIE. *Vida de perro*, p.209.
- ⁴³ COURTOISIE. *Vida de perro*, p.210.
- ⁴⁴ COURTOISIE. *Vida de perro*, p.208
- ⁴⁵ COURTOISIE. *Vida de perro*, p.209.
- ⁴⁶ COURTOISIE. *Vida de perro*, p.87.

Vida de cachorro

Rafael Courtoisie

1

Os cachorros são máquinas sentimentais.

No princípio da História não havia cachorros. A humanidade conquistou os cachorros antes de descobrir a roda e o fogo, muito antes de desenvolver as marcas abstratas da escrita e de organizar os poderosos exércitos. A humanidade encontrou os cachorros antes de traçar o desenho das diferentes bandeiras e o mapa dos múltiplos reinos, antes de encontrar o significado da palavra “Estado” e de provocar a força invisível que nasce no centro da palavra “justiça”.

No solo das cavernas de Altamira os cientistas encontraram ossos de cachorro, dentes de cachorro, antigos restos de cachorro paleolítico. Os esqueletos estavam intactos, descarnados, completos. Haviam sido enterrados com um propósito. Alguns exemplares encontrados em Madagascar, exemplares que datam de dezenas de milhares de anos, foram sepultados com uma coleira de pérolas no pescoço.

Na França foi encontrado o esqueleto de um cachorro junto ao de um chefe gaulês adornado com roupa cerimonial e jóias, um peitilho de metal e um bracelete de bronze. O cachorro trajava uma coleira de ouro maciço. Dentro da tumba se encontraram sementes de cereal, caules fossilizados de flores, oferendas de couro de ovelha, vasilhas decoradas com signos druidas.

O que significa tudo isto?

O cachorro e o chefe estavam deitados, em posição natural, não forçada. Os dois corpos foram encontrados no mesmo nível, dentro do mesmo nicho, envoltos na mesma mortalha de tecido vegetal.

Quem era o amo?

Os impérios nasceram muito tempo depois dos cachorros. Os cachorros já andavam farejando, vagando daqui para ali durante a origem dos tempos. Já davam saltos nas costas do planeta antes que o macaco descesse da copa das árvores para se transformar em homem definitivo. Já corriam, cavavam e enterravam ossos imensos, ossos que pesavam quase tanto quanto seus corpos, antes que crescesse a ferocidade das panteras, antes que a ameaça dos tigres dente-de-sabre passeasse pelos extensos campos da pré-história.

Os cachorros pisaram a pele do planeta antes que aumentasse o peso obscuro dos mamutes, antes que se escutasse a gargalhada espúria das hienas rapinantes, antes que a velocidade exagerada dos antílopes atravessasse as estepes virgens.

Os cachorros vieram ao mundo antes da palavra.

O cachorro já habitava a Terra nos tempos da nudez, antes que a vergonha nascesse. Os cachorros são anteriores à Bíblia.

Havia cachorros no Paraíso?

A Bíblia mal faz referência aos cachorros. Deus não os amou ou preferiu não mencioná-los.

Na Bíblia os cachorros são escassos. Em compensação abundam as víboras, os peixes e os cordeiros. Também há dragões incendiários, no *Apocalipse* de São João.

Durante a última ceia havia um cachorro aos pés de Deus, o mesmo cachorro que lambeu um instante antes os pés de Judas, o dedão do pé esquerdo de Judas, o mesmo cachorro que no outro dia seguiu o cortejo do oprobioso carnaval do sacrifício, subiu o monte calvário e após os golpes de lança lambeu parcimonioso, atento, devoto, fiel, carnívoro, as gotas de Deus, as tristes gotas que caíam da cruz do messias, as gotas do dorso aberto de Jesus executado; o mesmo cachorro que seguiu de perto Pedro em sua pregação, dias depois. O mesmo cachorro que latiu de horror enquanto o galo cantava três vezes e Pedro negava.

O mesmo cachorro.

Durante a última ceia, quando Jesus ergueu o cálice e repartiu o pão entre os apóstolos, aquele cachorro olhou o salvador com o focinho.

Caíram migalhas.

— Este é meu corpo e este é meu sangue. Tomai e comei todos vós.

As migalhas tocaram o solo. O cachorro se aproximou dos pés de Deus, do filho de Deus, do segundo vértice da trindade e lambeu o pão caído, a carne em pequenas pérolas, em lágrimas, nas gotas fermentadas das migalhas.

Gostou.

Judas estava nervoso. O cachorro rosnavava.

Os cachorros farejam a traição.

Aquele cachorro inocente sabia que sentado entre os comensais havia um traidor. O cachorro sabia. Os cachorros farejam algo mais que o cheiro, algo mais que o rastro que desprendem as pequenas moléculas que saem do corpo. Os cachorros farejam o sentimento que flutua no ar.

O cachorro sabia.

Os cachorros são máquinas biológicas capazes de detectar uma mentira à distância. Vêm no escuro mediante as papilas do focinho. Reconhecem o cheiro corporal sem qualquer dúvida, vêm o cheiro do medo e o cheiro da alegria no ar. Os cachorros vislumbram a tristeza com a pele do nariz, farejam o exato amor do corpo humano.

Judas suave de nervoso. Tinha as palmas das mãos empapadas. Sorria.

E tremia.

Os cachorros farejam o tremor. Quando os homens mentem liberam certos hormônios. Os cachorros são capazes de detectar uma milionésima parte desses hormônios dissolvidos no ar. E latem.

O cachorro latiu aos pés de Jesus, latiu com fúria. Mas ninguém prestou atenção.

São Tomás, o que depois poria o dedo na chaga, deu-lhe um chute.

O cachorro uivou.

São João jogou-lhe um osso, um osso sem pele que havia sobrado da ceia. E desviou dos pés de Deus a advertência do cachorro, afastou o cachorro da Última Ceia.

Depois brindaram.

2

a cadela

Eu a amava muito, como a minha mãe.

Minha tia dizia que era uma cadela de merda, que sujava, que a última coisa que faltava era ter de agüentar uma cadela em casa, que eu já era

demais. E chutava-a. Era uma cadela tipo pastor, linda, escura. Quando o marido de minha tia chegava à noite, caindo de tanta cachaça, a cadela lambia-o, mostrava-lhe o caminho. O marido de minha tia, regularmente, por causa da quantidade de álcool, soltava os demônios. A sala ficava uma bagunça e minha tia voltava a chutar a cadela. A cadela grande, inteira, no seu canto. Não dizia nem ai. Não rosnava. Mostrava os dentes somente para o açougueiro, que vinha visitar minha tia na hora da sesta, quando o marido começava a beber nos botecos do outro quarteirão. Uma vez jogou-lhe um bolo de carne com vidro dentro. Vidro moído, de tão cruel que era aquele homem. Não me perguntem como mas a cadela farejou o vidro: separou os pedaços de carne com a língua, cheirou-os um pouco e não provou nenhum pedaço. Com o sol da tarde brilhavam os pedacinhos como espelhos, pedrinhas da morte.

Minha tia arrastava-a para fora nos dias de chuva. “Para que não faça sujeira no tapete”, dizia. E eu sempre a mesma coisa: “Mas, tia, ela nunca faz dentro de casa”. A tia ria e retrucava: “Por isso mesmo, se por acaso ela resolver”. E a cadela de fora, na chuva. Como estava acostumada, ficava no meio do quintal, a água caindo em cima, e às vezes se lambia. Depois permanecia com um cheiro molhado, um perfume estranho no dorso. Tinha a pelagem áspera e abaixo crescia-lhe o movimento, firme, nas raízes do corpo. Era veloz.

Via alguma coisa ao escurecer, porque parava as orelhas, quieta, firme nas patas da frente, pressentindo. Mas minha tia só escutava pássaros, o ruído de seu travesseiro, algum carro chiando na rua. E nos deixava.

Eu a via correr e a alcançava. Depois ela, em dois saltos, voltava a se afastar, mas depois sempre vinha até mim como um ímã. Mansinha, sob minha guarda. Os outros meninos a amavam. Faziam festas quando ela deitava de costas, para que lhe esfregassem a barriga. Admiravam seus dentes poderosos e o latido que era como um machado.

Era uma cadela velha, de sete ou oito anos, e ninguém pensou que pudesse acontecer isso. A cadela estava no cio e uma tarde fugiu pelos fundos. Quando voltou, à noite, eu já tinha certeza do que havia ocorrido. Eu via na sua cara.

“Cadela de merda”, disse minha tia.

Após dois meses, filhotes. Uma barbaridade. Pariu uma ninhada de dez pastores, todos machos, pretinhos e redondos como novelos. Todos são. A cadela lhes dá de mamar. Não tinha tetas para tanta boca. Mas se esforçava. Eu via que se esforçava e com os outros meninos lhe arranjavamos pão

molhado no leite, migalhas de biscoito. A cadela lambia e só mordiscava, por causa do cansaço, e nos acariciava com os olhos. A língua e o focinho guardava-os para os filhos. Eu sabia que era questão de semanas. Os cachorrinhos cresciam a cada dia, já quase se viravam. A princípio me impressionou vê-los cegos e a cadela lambendo-lhes o pêlo para lhes dar umidade e tempo, até que enxergassem. Depois me acostumei. Com os outros meninos conseguimos um caixote baixo e o forramos com um cobertor. Ali vivia a cadela com os seus. E eu cuidava dela mais do que de ninguém. Amava-a muito, como a minha mãe.

O marido de minha tia chegou uma tarde em casa, bêbado. O açougueiro ainda não havia terminado sua visita e se ouviam os ruídos da correria no quarto. O marido de minha tia cruzou a sala cambaleando e um dos filhotes se pôs entre seus pés. Foi um acidente. O marido de minha tia caiu e rasgou a testa. Deu um grito. Minha tia chegou como uma bala, praguejando, ajeitando a blusa. O açougueiro já havia ido, escapando pela janela. A tia ajudou a levantar o marido e o levou até o sofá.

Depois encarou o caixote cheio de olhinhos: “Cachorros de merda”, sentenciou.

À noite afogou-os.

Foi afundando um a um, no tanque do fundo. Eu vi como fazia, mas quando cheguei já estava no sétimo. Quis detê-la, mas ameaçou me amarrar e bater em mim outra vez com o cabo de vassoura, se eu continuasse chorando.

Quando os submergia na água tinha as mãos duras, como garras, minha tia. Eu havia prometido todos para meus amigos. E tive que explicar que minha tia vendeu as crias, que deu a uma senhora dona de uma casa de animais para que os revendesse no Centro. Que assim estariam bem cuidados. Que era melhor, que não se preocupassem.

* * *

Foi numa sexta-feira. A cadela pressentiu alguma coisa, porque se apoiou sobre as patas da frente e gemia. Me pedia para que não a deixasse só.

Estávamos na sala com a televisão ligada. No noticiário estavam recitando os aumentos de preços e o apresentador terminou dizendo que todos se preparassem porque a carne ia aumentar outra vez. Minha tia olhou para a cadela mas desta vez não disse nada. Vieram os comerciais e

depois começou a seção de notícias internacionais. A tela mostrava um lugar lindo, em Moscou. Tudo iluminado por uma luz delicada, como a de uma igreja. E dentro parecia que realmente estavam celebrando missa. Uma missa oficial e interminável. Nesse lugar se conservava o corpo de um líder desse país distante. A televisão mostrou-o bem de perto: era um careca não muito velho, com uma barbicha pontuda, e parecia que estava vivo, dormindo. O apresentador disse que não sabiam se iam continuar conservando o cadáver, que o museu era muito caro, que a cera com que retocavam a face para que ficasse brilhando derretia por causa da potência dos refletores, que o cadáver gastava muita energia elétrica. Me veio uma raiva inexplicável quando comecei a ver os veludos vermelhos no televisor comprado a prestação, os grandes cortinados, a pompa absurda e feroz daquele lugar: não compreendia. Na sua redoma, o herói não dormia. Era um boneco branco com veias na cara, e diáfano, vigilante.

Havia várias pessoas de plantão, bem vestidas, o resplendor vermelho brotava de todos os lados e saltava da tela do televisor até o tapete de crochê, até o rosto também avermelhado, sangüíneo, aberto, do marido de minha tia. O vermelho tingia o metal de uma colher que ficou abandonada num copo sobre a mesa, sem que ninguém a recolhesse. E borbulhava essa cor desfeita, como de algo que escapa e se perde e se contrai, essa cor acetinada por sobre os objetos do cômodo, que a sorviam como a um sofrimento ou uma coisa que nasce defeituosa, para ser outra coisa depois, ou a uma desgraça.

A cadela gemeu duas vezes.

Minha tia mudou de canal de repente, para ver se havia começado o humorístico.

Ela já havia planejado tudo muito antes, quando do ocorrido com os filhotes. Já havia matutado no escuro de seu quarto, durante a sesta.

“Levanta”, me disse, entediada com os comerciais. Mas depois começou a sorrir com uma doçura que me gelou o corpo. Me mandou comprar cigarros e cachaça para o tio.

* * *

Quando voltei, já estava feito. A vi na porta da sala: uma trouxa de lençol velho, manchado. Parecia menorzinha, envolvida nos trapos. Um embrulho grande, como um desejo de minha tia, insano.

Não podia falar porque minha língua estava presa, o ar como pedra na garganta, mas consegui apontar para a porta e arrancar um pouco de voz do catarro. Os olhos cheios de água.

Minha tia me olhou para explicar. Inventou uma mentira e foi pior, porque depois quis fingir calma, me fazer saber que era ela quem mandava, sem dizê-lo. Era a Chefe.

Levou a mão à cara suada, e depois à minha que tremia, como se puxasse um nervo, como se juntasse mais força para me esbofetear. Mas não o fez. Deixou-a ali em suspenso, a poucos centímetros. E me obrigou a olhar o corpo envolto no lençol, enquanto eu esperava o golpe.

— É a múmia de Lênin — remedou em voz alta.

E senti o cheiro entre seus dedos.

3

Corre um cachorro.

Um cachorro solto pela rua. É de dia. O cachorro vai sem coleira, livre. O céu está limpo e faz calor. Não há ninguém, não se vê ninguém em parte alguma, as portas e as janelas das casas do bairro trazem os postigos empenados devido ao mormaço próprio da estação. É verão.

As folhas das portas parecem pálpebras. Nesta parte do mundo não há ninguém além das árvores secas. Ninguém a quem perguntar, ninguém a quem dizer algo, ninguém a quem insultar. Poderia dilacerar-me a boca, esganiçar-me completamente e seria inútil, o mundo não se abriria, não se rasgaria o tecido do mundo pela ação de minha voz.

Todos são surdos?

Não sei. Mas o cachorro corre, desenvolve seu movimento como se tivesse significado.

Aonde vai? De onde vem? Por que corre o cachorro?

Os blocos do calçamento da rua estão mudos, quentes pelo sol da cidade enorme. O cimento é um deserto sem rosto. São três da tarde. Faz calor. Corre um cachorro.

Por que corre?

Examino a rua. Não encontro nenhum motivo para que corra. Não há razão para que fuja. Não descubro nas redondezas nada que possa assustar um cachorro. Faltam muitíssimas horas para que chegue a noite. Agora a luz inunda tudo com sua água seca. Não existe sequer uma gota de sombra sobre a rua. Tudo parece melancólico e definitivo, sem solução.

Entretanto o cachorro corre. Corre o cachorro. Não se deita. Não des-cansa. O peso força a canícula, o cachorro corre dentro da carne do calor como se queimasse as patas. Corre desesperado, inigualável, puro.

É o cheiro?

É o cheiro o que atrai o cachorro? O cheiro empurra-o para o infinito?

Se for assim, a explicação é simples. Os cachorros vêm com o nariz, desenvolvem o sentido do olfato até o inverossímil.

Não vêm, mas farejam.

As papilas perscrutam. A luz do dia está repleta de aromas, de pólen e moléculas de ar. O cachorro fareja algo que não sabemos, fareja nossa ignorância.

Um cachorro corre na tarde do tempo.

4

Uma família mudou da Costa Leste dos Estados Unidos, da antiga e senhorial casa no Estado de Maine, voltada para o Atlântico, na Nova Inglaterra, para o outro lado do país e do continente: a família inteira (pai, mãe, três filhos: Michael, Rachel, Christian) se transferiu para a cidade de Los Angeles, no Estado da Califórnia.

A nova casa era mais moderna.

Relativamente próxima de Palisades, onde vivem os astros de Hollywood.

Los Angeles é alucinante. Uma cidade sem umbigo. Absolutamente delirante.

A casa não ficava longe da praia.

O pai havia aceito a transferência porque significava um progresso; um alto cargo na Companhia Spefard, especializada na comercialização de peças para aeronáutica. A companhia tinha os *headquarters*, a matriz, na Califórnia. O homem não teve dúvidas. Era um executivo de quarenta e oito anos especialista em marketing e planejamento de produção, havia feito

seis cursos sobre Qualidade Total e três de Reengenharia dos Processos, conhecia todas as áreas da empresa, sabia como se virar na Califórnia, como se fazer valer, como se mostrar, como incrementar as vendas, como subir. Uma vez por mês devia viajar para o norte, para Seattle, ao Estado de Washington, à fronteira com o Canadá, para supervisionar a entrega das partes que depois desceriam até a Califórnia, seriam checadas, reembaladas e enviadas de novo a New Jersey, onde seriam reunidas para formar os *boeing* que a empresa vendia para a Europa e países árabes.

Duas vezes por ano o chefe da família viajava para a Ásia. No ano anterior à mudança, chegou a conhecer o Extremo Oriente. Não gostou. A comida lhe fez mal. Sentia falta do Big Mac do McDonald's. Os islâmicos fizeram-no padecer o sentimento antiimperialista. Era louro, de pele clara e avermelhada. Uma vez, em Bagdá, cuspiram nele na rua. Insultaram-no no idioma dos inimigos. Não entendeu o que disseram. Mas era um insulto. Limpou a cara com um lenço e apressou o passo. Chegou ao hotel, são e salvo.

O filho maior ia estudar eletrônica. Era esperto. Rachel era rebelde. Gostava de dança:

— Daddy — anunciou um dia —, quero ser artista.

O pai estremeceu. Rachel era esguia. A mãe a havia levado para estudar balé quando pequena. Adorou. Tinha uma facilidade extraordinária para mover o corpo, um preciso sentido da música, temperamento artístico, exaltado e instável.

— Gostaria que você estudasse algo mais prático — disse o pai quando Rachel completou dezesseis anos —, estou disposto a pagar a universidade, a que você escolher.

— Algo mais prático?

— Sim.

— Como o quê?

— Informática.

— Bah.

Não tinha jeito. Rachel gostava de dançar. O pior é que era feminista. E lia poesia. Gostava de Carver.

O pai temia que acabasse integrando um desses movimentos extremistas cheios de lésbicas e gays.

— Deixe que faça o que quiser — tranqüilizou a mãe —. Não se preocupe. Não é problema seu.

O pai compreendeu. Antes de se mudar para a Costa Oeste, Rachel era mais tranqüila, mas quando chegou à Califórnia se soltou. Talvez o clima quente, um Estado e uma cidade mais liberal como Los Angeles a tenham influenciado.

— Não se preocupe — a mãe.

San Francisco, a cidade próxima mais importante, é um prostíbulo. Cheia de bichas.

Em Los Angeles não se pode dar um passo sem se topar com um psicopata, um viciado, um hispano ou um negro. Não se pode viver.

— Rachel me preocupa...

— Não se preocupe.

Os aviões vendiam bem.

Em Maine a família tinha um pequeno cachorro batizado de Little Richard, em homenagem ao famoso cantor.

— Little Richard— assoviava o pai ao chegar em casa.

E Little Richard pulava de alegria. O pai se inclinava. Little Richard lambia-lhe a cara.

Era uma mistura de *cocker* e algo mais. As patas eram mais compridas, muito mais compridas. Algo de galgo, de *grey hound*. Uma mistura insólita.

— Little Richard!

O chefe da família jogava um pedaço de madeira no quintal de trás da casa em Maine.

E Little Richard ia buscá-lo e o trazia de volta.

— Little Richard, vem aqui! — ordenava a mãe.

E Little Richard vinha. Abanava o rabo.

— Come!

E comia.

Rachel amava o cachorro.

— Não vou para a Califórnia sem o cachorro! — havia desafiado o pai —. Não vou a parte alguma sem Little Richard.

Não fazia muita diferença. Mas o pai se chateou. Era uma prova de força. Um *tour de force*. Até onde pode papai? Até onde eu?

Uma prova de poder.

Papai manda.

Se Rachel não tivesse dito nada, o cachorro se mudaria com eles, naturalmente. Mas o desafio condenava o cachorro a permanecer em Maine para sempre, longe da família, longe de Rachel, sem família.

— Você é cruel!

A rebeldia de Rachel reforçou a decisão do pai.

— O cachorro fica. Nem mais uma palavra.

E o cachorro ficou.

Deixaram-no em um asilo para cachorros. Em uma jaula com teto de zinco. Alimentavam-no três vezes ao dia. O pai pagou a pensão do mascote pela vida toda, adiantado. No compartimento contíguo morava um doberman paralítico, de seis anos, que se chamava Brown.

— Adeus, Little Richard.

Little Richard não disse nada. Mas Brown latiu. A parte de trás de seu corpo se apoiava sobre uma tábua com rodinhas.

Brown latiu.

— *See you soon, Little Richard.*

Brown latiu.

Nos Estados Unidos abundam os asilos para mascotes.

Rachel chorou uma semana. Ao chegar em Palisades chorou. Chorou no banho. Chorou quando se secou com a toalha. Chorou ao se olhar no espelho, nua. Chorou nua. Os pêlos do ventre de Rachel eram muito finos, louros, pêlos de cadela.

“Filho da puta”, gritou, “papai é um filho da puta”. “Pobre Little Richard”.

Papai estava convencido de ter feito o melhor.

— Você fez o melhor — confirmou sua esposa — Rachel vai se acostumar.

Mas Rachel sentia cada vez mais a falta do cachorro. Os outros filhos também sentiram falta do cachorro, sobretudo nos primeiros tempos, mas depois descobriram o surf, e as maravilhosas praias da Califórnia, e Michael, o mais velho, descobriu a conjugação perfeita de cerveja gelada e sexo sem outro limite além do que impõe nestes tempos a precaução do látex:

— Cuide-se — havia avisado o pai —. A Califórnia encabeça as estatísticas de portadores de HIV e doentes de AIDS. É um Estado promíscuo.

— Não tem problema — disse Michael imitando Alf —. Não tem problema.

Em Los Angeles podem se encontrar camisinhas listadas, amarelas, pretas, onduladas, camisinhas com a efígie de John Lennon na ponta, camisinhas com sabor de morango, de chocolate, de damasco, camisinhas lisas, estriadas, ultrafinas, transparentes, antialérgicas, reforçadas.

— Não se preocupe, papai — garantiu Michael.

Camisinhas com a foto de Nixon, camisinhas com a imagem de Jim Morrison, camisinhas de couro, camisinhas ecológicas, preservativos que reproduzem a cédula de um dólar americano, forros com a foto do Papa, de Sadam Hussein, camisinhas ultragrossas, com alfinetes e ganchos para masoquistas, tubos de borracha com um laço para poder estrangular a base do pênis e poder prolongar assim a ereção, camisinhas que reproduzem um poema de Walt Whitman.

— As mais caras custam cinco dólares.

Papai sorriu.

A primeira garota que saiu com Michael era loura. A segunda, morena. A terceira, negra. A quarta havia tingido o cabelo de violeta. Na quinta vez dormiu com duas ao mesmo tempo: Susan e Tina. Eram irmãs. Dormir com duas não é comum em Maine. Mas é freqüente na Califórnia.

Susan gritava, não imagina como gritava, papai. Nunca vi nada igual. Gritava como uma cadela. Em compensação, Tina era muda. Mordi-a para comprovar que não estava morta. Mas não gritou. Tina nem sequer gemeu quando a mordi, papai, eu estava nas nuvens, quase enlouqueci de prazer. Susan é uma fera.

— Você não sente falta de Maine?

— De jeito nenhum — disse Michael —. A Califórnia é maravilhosa. Não voltaria para Maine por nada deste mundo.

* * *

O que está havendo com Rachel? Estou preocupado com Rachel. Estou satisfeito com Michael, feliz. Michael estuda e se diverte.

Mas o que é que há com Rachel? Afinal de contas é minha filha. Não entendo Rachel, as mulheres não são fáceis de entender.

Chorou semanas por esse maldito cachorro.

O que está havendo com Rachel?

Rachel é misteriosa. Me preocupa. Não me agrada que dance. Quero que estude informática. Rachel é inteligente. Gostaria que saísse com garotos, não com garotas. Rachel tem amigas demais, muitas amigas.

As amigas de Rachel são grandes demais. As mulheres da Califórnia se desenvolvem mais. Será o sol?

Outro dia veio buscá-la uma mulher chamada Sarah Henryson. Sarah Henryson. Onde já ouvi esse nome?

Sarah subiu ao andar de cima. Permaneceu um longo tempo no quarto de Rachel. Não se ouvia nada.

Sarah Henryson. Me preocupa.

Sarah liga todos os dias.

— Como você está, Rachel? — perguntei ontem.

— Mal. Se tivéssemos trazido o cachorro não me sentiria tão sozinha na Califórnia.

Sarah liga.

— Para você, Rachel.

Rachel atende. Pega o telefone sem fio e se tranca no quarto.

Do que falam?

Sinto a tentação de escutar pelo telefone da sala. Rachel me preocupa. Escuto?

Afinal de contas sou o pai.

—...e quero dar um beijo em você — exclama Sarah.

Na Rachel, na minha filha?

— Te amo...

Sarah?

— Não sei o que fazer.

É a voz de Rachel. Ruído.

— Também sinto sua falta. Mas não tenho certeza — Rachel? —. Gostei de experimentar. Mas não tenho certeza.

— Te amo — Sarah.

— Mas não tenho certeza.

É minha filha.

Sarah e Rachel se amam. Estiveram nuas.

— Não consigo esquecer seu corpo — suspira Sarah.

Que horror!

— Eu também gostei — diz Rachel —; seu corpo é bonito. Mas não sei. Maldito cachorro. Por que Little Richard não está aqui? Aqui, na Califórnia. Sarah e Rachel continuam falando ao telefone. É o suficiente.

Sarah é lésbica. Vou perder Rachel. Por que eu não trouxe o cachorro?

Eu gostaria de ter netos, netos. Filhos de Rachel. Queria que Rachel se casasse, que formasse uma família. Rachel é muito sensível, carinhosa. Teria encontrado um marido, um homem que a protegesse. E agora?

Papai se serve um whisky duplo.

Por que não trouxe o cachorro? Por que inferno não trouxemos o cachorro conosco? Por que não o trouxemos para a Califórnia?

Deixei-o abandonado em Maine, na costa atlântica, em um asilo que se chama

HEAVEN PETS

o paraíso dos mascotes, o céu dos cachorros, o jardim do éden dos gatos, o repouso dos canários e outras aves.

Paguei mil setecentos e cinquenta dólares para que cuidassem dele e o alimentassem pela vida toda. Não é tão caro. Mais os impostos. *Plus taxes.*

Rachel precisava de Little Richard. Que burro. Que burro eu fui. Não me dei conta.

Rachel é sensível demais.

Continua conversando com Sarah?

Sarah é mais alta, tem pelo menos trinta centímetros a mais que Rachel. Também mais gorda, corpulenta. A voz rouca e decidida. Rachel é frágil como um bebê pelado.

Sarah seduziu Rachel, sem dúvida. E tudo por causa de um cachorro.

Christian experimentou maconha. É o mais novo de meus filhos, fez treze anos recentemente. Não importa. Eu também fumei nos anos sessenta. Chegou em casa enjoado e vomitou. Ajudei-o. Aproveitei a oportunidade

e lhe expliquei algumas coisas. Christian logo entendeu tudo. É um bom menino.

Rachel me preocupa.

* * *

Depois de três meses Little Richard chegou à casa na Califórnia. Arranhou a porta com as patas, sarnento, magro, malcheiroso, elétrico.

Michael, o filho mais velho, abriu a porta.

— Impossível — começou a murmurar.

E o cachorro entrou em casa.

Rachel estava no banheiro. Ninguém lhe disse nada. Adivinhou. Desceu aos gritos.

— Little Richard! — o cachorro abanava o rabo.

Deram-lhe água. Leite. Um hambúrguer quase cru.

— Little Richard!

O cachorro estava alegre. Havia atravessado o continente, do oceano Atlântico ao Pacífico, e havia encontrado a casa de seus donos. Lambeu Rachel. Rachel o lambeu.

— Como pôde fazer isso? — gritou o pai.

— Pôde — disse Rachel.

O cachorro estava cansado. Sarah ligou duas vezes.

Rachel se negou. A terceira vez atendeu com voz fria.

— Little Richard está de volta — explicou.

Sarah insistia.

— Eu não quero ver você — explicou Rachel para Sarah —; o cachorro regressou. Little Richard está de volta.

E desligou o telefone.

5

Os cachorros são artefatos afetivos, máquinas emocionais. Não falam mas compreendem, atendem às ordens, se aproximam das palavras.

Os cachorros não ignoram a linguagem.

Os cachorros e as palavras mantêm uma relação direta, intensa e vigorosa: fogem ou obedecem, retrocedem, se atemorizam ou atacam ao escutar um grito.

Enquanto os cachorros são objetos físicos, as palavras carecem de substância. Embora a voz corresponda a uma vibração articulada do ar, e portanto se sustente enquanto matéria, a palavra propriamente dita não é física. O sentido não pesa, a forma da palavra não tem uma verdadeira extensão, carece de longitude e volume: pode-se medir o tempo que dura o som, a frequência de sua vibração, a amplitude da onda, pode-se medir o movimento da voz transmitido no ar mas não o volume semântico nem a longitude do sentido.

Os cachorros têm sentido?

TOMÁS DE MATTOS

Tomás de Mattos responde a dez provocações

De onde se escreve?

A partir do espaço comum, é claro. Num tempo em que se vão despedaçando — e para o bem — as certezas, já não há um Sinai, um fórum ou uma cátedra de onde o autor catequize, conscientize ou esclareça seus leitores. A partir do espaço comum e de todas as perspectivas, escreve-se para oferecer lealmente ao leitor diferentes perspectivas de contemplação do pequeno mundo que todo texto trama. Por isso, me atrai muito o romance polifônico e me parece anacrônico o narrador onisciente.

Escreve-se sobre?

Eu, pelo menos, presto muita atenção a meu inconsciente. Não delibero, como um departamento de vendas, que produto quererá o público. Arrisco-me com as proto-histórias que, como plantas em um bosque ou tumores em um corpo, afloram lenta ou rapidamente em nossas consciências e reclamam sua transformação em texto para invadir outra mente. Lamber nossas próprias chagas é, talvez, o melhor modo de lamber as chagas daqueles que, se nos conhecêssemos, seriam nossos amigos íntimos.

Qual é o tempo dos livros?

Na narrativa, o predomínio do tempo sobre o espaço como coordenada organizadora me parece definidor. À mágica e primordial diferença entre tempo da escritura e tempo da leitura, que pode abraçar num mesmo processo de contemplação autores e leitores separados por milênios, acrescenta-se — na narrativa — as significativas perspectivas que se podem estabelecer operando com os diversos planos temporais que toda ficção admite: por exemplo, o tempo a partir do qual discorre o narrador, o tempo em que tomou conhecimento dos fatos que narra, o tempo em que esses fatos aconteceram, o tempo em que começaram a gestar... Manejando a

consciência, esses planos podem alcançar significativas ressonâncias — reiteradas auscultações na meta-história que se oculta atrás deles — para que enredem com vários laços as pulsões do presente real do leitor.

Quem é o autor?

Antes de tê-la lido, e como borgeano, eu já me filiava à teoria de Paul Ricoeur que acentua a importância do leitor, ao convertê-lo em protagonista da última e terceira fase que, segundo ele, atravessa o processo de criação da obra. Sabe-se que Ricoeur atribui ao autor apenas a pré-figuração e a configuração da trama e reserva ao leitor não o direito, mas a função inevitável de *refigurar-la*. Eu creio que isso é assim em todo processo hermenêutico, até no moral e no jurídico: realmente uma norma consumará sua disposição não no desejo de quem a emitiu, mas no sentido percebido por quem a interpreta e a cumpre ou manda cumprir. Creio, então, que não é uma mera metáfora dizer que o autor é nada mais que o *primeiro leitor* da ficção, a mente na qual aflora e se pré-figura a protohistória e a consciência que a configura ordenando esse caos; e que, da sua parte, o leitor é seu *último autor* porque inevitavelmente a refigurará. Se a ficção é um sonho induzido para ser vivido em vigília, quem verdadeiramente o sonha é o leitor. O texto contém as regras ou os estímulos, mas o titular da evocação da história é o leitor. Bem, dizer que o autor é o *primeiro leitor* da obra não tem um mero sentido cronológico: não nos esqueçamos de que é o autor o que pré-figura e, sobretudo, configura a trama. Ele é quem decide as relações entre os acontecimentos, sua seqüência e seu desenlace: quem determina a importância dos personagens, quem consente suas falas e os manda calar ou resume o que dizem. A única consciência que moldou Hamlet foi a de Shakespeare. A todos os outros, Hamlet pré-existe, porque não podemos modificar nenhum de seus monólogos, e de todos nós ele se despediu advertindo: *O resto é silêncio*. Mas do mesmo modo, a cada um de nós, sempre assistirá o direito de contemplar o incontemplável, invadir o abismo e intuir os intrincados interstícios desse resto silenciado.

Há literatura uruguaia?

Tendo a recusar as restrições em literatura. Parece-me que Saer tem razão quando considera que é uma questão irrelevante discutir se uma história é romance, *nouvelle* ou conto. Concordo com quem vê a pergunta, sobre se há ou não uma literatura feminina, perigosamente próxima à discriminação. Acredito na confusão dos gêneros literários e a pratico. Mas tenho que responder a essa pergunta dizendo que sim, que há uma

literatura uruguaia que parece confluir, por proximidade geográfica, afinidade cultural e inter-relação dos destinos coletivos de ambas as partes, para uma literatura rioplatense, mas que definitivamente permanece sendo uruguaia. Além dos nomes de narradores que ultrapassaram fronteiras (Horacio Quiroga, Juan Carlos Onetti, Felisberto Hernández, Mario Benedetti, Eduardo Galeano), há grandes marcos de nossa tradição narrativa que não são freqüentados por leitores uruguaios; penso, sobretudo, em Eduardo Acevedo Díaz, Francisco Espínola, Juan José Morosoli, Carlos Martínez Moreno, Mario Arregui e Héctor Galmés, que exerceram e exercem, em diferentes graus, uma influência tanto ou mais importante que os autores de repercussão internacional, sobre nós, os que começamos a escrever depois deles. Essa influência — “secreta” para o resto do continente — dá a nossa literatura matizes próprios, perceptíveis somente para “iniciados” — os uruguaios.

Creio também que hoje se pode falar de uma literatura uruguaia cuja identidade está marcada por traumas vividos por nossa sociedade, na ditadura e na pós-ditadura; a esse respeito, uma vasta zona de nossa atual produção literária e teatral conflui para a crítica do que se poderia chamar de “cultura da impunidade”, o que causa, no meu ponto de vista, não só uma reformulação do chamado romance histórico mas também a imprevista floração de um aparente “romance policial negro”, gênero até então muito cultivado por nossos leitores mas não por nossos autores.

Ficções se realizam?

Pelo que já falamos quando nos referimos à pré-figuração, eu creio que os narradores, mais que “criadores” de ficção — quem “cria” a partir do nada é só Deus — apenas somos seus “credores”. Não é que a ficção se faça a si mesma, do mesmo modo que nenhum vivente se autoconstrói fisicamente. Mas ela se apresenta como um fenômeno próprio e alheio que se revela e se rebela, que se desvela e vela, que assalta e que foge. Não haverá um sinal tranqüilizador de que a ficção funcionará, até que os personagens comecem a comportar-se por si mesmos. Por isso, me parece que o processo criativo implica um duplo tipo de atividade: um dinamismo originário, que parece desencadeado por uma outridade e que irrompe ou invade progressivamente nossa consciência com uma história informe, apenas intuível, ambígua, de desordenada luminosidade, de dificuldades transparências; e outro dinamismo secundário e induzido, mas que também responde e retroalimenta, operando como uma compreensão progressiva da fantasia que contempla e sorve. Se a primeira atividade tende a se parecer à escritura pura, a segunda é assimilável à leitura

pura. Escrever um texto exige sua leitura. A princípio, enquanto se pré-figura a trama, ela é “lida” mais que “escrita”; e mais tarde — muito mais tarde ou logo a seguir, isso varia — quando se começa a escrever, “escritura” e “leitura” estão muito mais propensas a palpitar num equilíbrio instável, onde o grau de importância que se permite a cada atividade depende da personalidade do escritor (Borges ou Arlt, Flaubert ou Dostoievski, Quevedo ou Lope). Ao final, na refiguração, distingue-se a atitude de leitura mas é desejável que o seja do modo menos completo possível, e que o leitor exerça e goze plenamente de seu direito de “reescrever” o sonho que só lhe foi induzido. Essa reescritura pressupõe que o autor previamente respeite, e o leitor logo assume uma ampla autonomia para desentranhar os sentidos da história, para compreender os personagens e para valorizar, ética e esteticamente, todos os elementos subjetivos ou objetivos do mundo evocado.

O que sabe a literatura?

Creio que a literatura, seja qual for sua qualidade, aponta — querendo ou não o autor — para o conhecimento e a sabedoria. Se observarmos a tendência nos *best-sellers*, veremos que, mais além dos modelos de sempre, cresce a importância de um fator de êxito, a versão que ostente o autor sobre a realidade na qual trama sua história: o tráfico de armas, o mundo financeiro, as intrigas políticas nacionais e internacionais, os transplantes de órgãos... Ainda que siga mordendo o anzol de uma literatura estereotipada e massificante, um setor importante do público — creio que o mais jovem e instruído — só se convence se a peripécia o introduz em um aspecto da realidade até então desconhecido ou totalmente alheio a seu cotidiano cinzento. A partir de uma vertente paralela, no mesmo plano da literatura de consumo de supermercado, os livros de “auto-ajuda” demonstram à sociedade que o grande público não só quer emprestada uma multiplicidade de vidas, mas também normas que o orientem para escapar de seu labirinto.

Não ignoro que, na entranha mesma da “academia” literária, prolifera uma estética que mescla cinismo, humor, desolação e frivolidade e que pretende ser a única resposta inteligente à vacuidade e suposta irrealidade do presente, que teria sido objeto de um “crime perfeito” e hoje é mera aparência midiática. Essa atitude niilista tem como centro ideológico, precisamente, a aceitação — no meu entender, claudicante — de que estamos irreversivelmente submersos em um sistema mundial centrado no culto das técnicas, desde as mecânicas até as que manipulam mercados, captam eleitores ou pequenos investidores ou motivam recursos humanos, e que não admite que fora dessas tecnologias exista algum conhecimento significativamente transformador da realidade ou que,

quase à margem delas, possamos os humanos apontar diversas e plausíveis vias de acesso a sentidos perduráveis de nossa existência. Valorizo essa insatisfação como sinal inequívoco de uma nostalgia soterrada, de expectativas abundantes: sucata de utopias.

Mas a grande literatura, a que vai de Homero a Saramago, de Sófocles a Melville, de Swift a Carroll, embora nunca tenha sonhado com a transformação do mundo, sempre emprestou vidas alheias aos leitores, introduziu-os em novos mundos e arraigou neles valores que não mudam e que são tão simples como o pão e o vinho, seja qual for o nome que lhes dermos: liberdade, igualdade e fraternidade ou solidariedade ou caridade.

Há, sobre esse tema, um estásimo de *Antígona* (*De todos os portentos que no mundo existem, nada é mais portentoso que o homem...*) cuja vigência cresce diariamente em cada novo avanço técnico da humanidade.

Há diálogo entre literatos?

Eu diria que, paradoxalmente, tratando-se da atividade dialógica mais pensada e refinada, nós, que fazemos literatura, dialogamos muito pouco.

Em primeiro lugar, quase todos nós temos outra profissão da qual vivemos, o que nos deixa muito pouco tempo disponível.

Em segundo lugar, desapareceram em nossas gerações o costume de nossos antepassados de se encontrar nos cafés, nas salas de professores etc.

Em terceiro lugar, nos lemos cada vez menos, não tanto porque tenha decrescido nossa capacidade de leitura, mas por dois fatores paradoxalmente vinculados: primeiro, a desmesurada oferta de livros; segundo, porque num mundo globalizado não existe nada menos globalizado que as respectivas literaturas nacionais. A causa da globalização é a concentração de capitais para dominar os mercados ampliados; a concentração de capitais permite o grande investimento mas o grande investimento requer prudência, lidar com os grandes nomes, as grandes obras, os grandes espetáculos. Os velhos Rolling Stones e suas turnês mundiais são um nítido exemplo desse conservadorismo em que desembocou nossa cultura de fim de século: já sexagenários, eles cativam — na falta de propostas mais renovadoras que contem com idêntico respaldo — os netos de seus primeiros fãs. Não acontecerá o mesmo com a literatura?

Em quarto lugar, tendo sido minguados os gastos para as instituições culturais ou aumentado o número de escritores, não há muitos encontros internacionais e, quando eles acontecem, não é incomum que apareçam, involuntariamente organizados, para impedir um diálogo autêntico: programação intensiva que anula todo o tempo livre; metodologias que desviam o debate, o diálogo vivo, para uma mera leitura justaposta de trabalhos.

Em quinto lugar, multiplica-se a tentação de cativar ouvintes, o que, evidentemente, nada tem a ver com a vocação do diálogo ainda que, entre muitos insuportáveis que não se consegue evitar, se possa desfrutar de monólogos deslumbrantes.

Por último, o correio eletrônico está se convertendo em uma forma de diálogo limitado mas freqüente, que talvez não aprofunde mas que mantém o vínculo, e estimula o intercâmbio de materiais e a correspondência. Por isso, eu o vejo como um fator de resistência aos obstáculos que enumerei anteriormente.

Imaginam-se palavras?

Entrevejo atrás dessa pergunta, entre outros possíveis sentidos, não somente a clássica proposta de confrontação entre palavra e imagem mas também a insinuação de uma resposta que compartilho plenamente. A palavra é uma forma de indução de imagens. Quando se compara a eficácia da palavra e da imagem, está se colocando incorretamente um problema, porque se cotejam dois elementos absolutamente heterogêneos: um instrumento de comunicação e um pretexto-resultado da comunicação. Na realidade, o embate é entre a palavra (de imprensa escrita ou emitida por rádio, literatura) e as artes ou meios visuais (televisão, cinema, fotografia). A distinção parece evidente, mas creio que é necessário insistir nela, para não cair no esquecimento da profunda inter-relação, e não contraposição, entre palavra e imagem. Em literatura, se voltamos às fases de Ricoeur, é claro que, na consciência do leitor, a palavra precede necessariamente a imagem e que, na mente do autor, costuma dar-se o fenômeno inverso, ainda que todo aquele que escreve saiba que as palavras gostam de libertar-se e trazer consigo imagens insuspeitadas.

Voltando à clássica polêmica, acrescento que — se ela interessa muito a outras áreas, como a didática e a pedagogia, e a questões muito transcendentais, como o próprio destino da comunicação literária — me parece quase ociosa quando se compara a *eficácia estética* dos meios audiovisuais e da palavra escrita. Está comprovado que, nesse plano, nenhum deles substituiu ou substituirá o outro. Em termos pessoais, ainda que eu admire o cinema, sustento — sem transformá-lo em critério de preferência — que não há nenhuma arte que transforme, no grau intenso em que o faz a literatura, o destinatário da obra em co-autor da mesma. Nenhuma o incita a uma exploração mais ativa de seu contexto e de sua própria intimidade.

Por que literatura?

Creio que fui respondendo a essa pergunta, paulatinamente, ao responder às outras questões.

Gotas no espelho

Maria Antonieta Pereira

A quién prefieren obedecer? A los brasileiros o a los porteños?

Bernabé Rivera

También la espada sabe escribir historias de cuenta hermosa.

Josefina Péguy

Enquanto romance que trabalha propositalmente nas lacunas da História pátria, *¡Bernabé, Bernabé!*, do escritor uruguaio Tomás de Mattos¹, ao mesmo tempo que registra fatos dignos de memória, provoca descompassos ficcionais capazes de questionar os relatos fundadores. Segundo falso prólogo de 12 de outubro de 1946, assinado por um misterioso M.M.R., o romance teria sido originalmente escrito por Josefina Péguy. Personagem culta e crítica, Josefina se interessava pela pesquisa histórica de seu país e, como proprietária do Arquivo Narbondo, acumulava dados sobre o coronel Bernabé Rivera, um dos responsáveis pela configuração da nacionalidade uruguaia. Convidada por Federico J. Silva, diretor do semanário *O Indiscreto*, a recontar os momentos cruciais da vida e morte do coronel, Josefina Péguy teria desenvolvido uma escrita epistolar e reflexiva sobre os confusos episódios de Salsipuedes e Yacaré-Cururú, nos quais, respectivamente, são assassinados os índios charruas e Bernabé Rivera. Dessa forma, uma suposta carta feminina, escrita em setembro de 1885, narra os anos de 1831/32, em que o caudilho Don Fructuoso Rivera e seu sobrinho Bernabé exterminaram os indígenas como uma forma de destruir as fronteiras econômicas e culturais internas que desafiavam uma concepção hegemônica de nacionalidade.

Pertencentes ao grupo indígena dos Guaicurus do Sul, os índios charruas eram parentes de minuanos, pampas e tapes que, vivendo ao longo da margem esquerda do Rio da Prata, tiveram importante papel nos incontáveis conflitos étnico-culturais do processo de povoamento da região Cisplatina. Sendo a tribo dos charruas a “mais forte e belicosa de todas”², coube-lhe resistir à dominação branca com o mesmo vigor com que se apropriou de tecnologias européias, tornando-se imbatível na equitação e tendo, a partir da manufatura do couro, desenvolvido o laço e a boleadeira, importantes artefatos de uso campeiro, na vida pastoril e na guerra. Por outro lado, perambulando pelos territórios fronteiriços de Uruguai, Brasil e Argentina e recebendo o combate indiscriminado dos donos de terra da região, os charruas se dedicavam ao roubo de gado, à matança de estancieiros e à destruição de povoados, constituindo um significativo impedimento para que a terra uruguaia fosse unificada por uma cultura que, embora mestiça, guardava fortes traços europeus. Tais concepções hegemônicas apresentavam um caráter universalizante que imediatamente se tornaria excludente, já que era de sua natureza a invenção de leis gerais de funcionamento do social, sob as quais jazia o conceito de *essência cultural*, ou *espírito nacional*, que funcionava efetivamente como uma proposta de uniformização político-ideológica.

O modelo de Estado nacional latino-americano desenvolveu-se a partir de critérios ainda marcados por uma mentalidade fortemente medieval, com a primazia da posse de grandes extensões de terra, da organização senhorial do poder e da catequese jesuítica, sobre outros expedientes de conquista. Esses instrumentos de dominação justificaram uma política de tal forma hostil à população autóctone que as estratégias de exclusão rapidamente se transformaram em cruzadas de extermínio. No caso do Uruguai, Bernabé Rivera cumpriu o papel que, historicamente, lhe foi delegado por sua classe e seu tempo — através de enfrentamento, astúcia e traição, procurou destruir as fronteiras internas da jovem República uruguaia colaborando, assim, para os esforços de homogeneização étnico-cultural no sul do continente.

No início do século XIX, os países que hoje formam o Cone Sul estavam em franco processo de guerras de independência, ou de consolidação de fronteiras e de um poder central. Um exemplo disso é o Brasil do Primeiro Império que, entre 1835 e 1841, enfrentou cinco grandes conflitos armados: Cabanagem, Levante Malê, Sabinada, Balaiada e Farrapos. Todos esses movimentos ocorreram nas regiões Norte e Nordeste do país, exceto o último, que, ao se deflagrar no Rio Grande do Sul, nos interessa

de perto à medida que indica uma tendência relevante dos costumes bélicos cisplatinos: a inevitável transformação dos conflitos nacionais em guerras internacionais. Tais circunstâncias permitem compreender o passado que *¡Bernabé, Bernabé!* atualiza e no qual se pode verificar a existência de interesses cisplatinos extrapolando as fronteiras das nações. Nesse caso, as muitas conturbações políticas do Sul — como a disputa de portugueses e espanhóis pela posse da navegação no Rio da Prata, a política expansionista de Argentina, Brasil e Paraguai, a experiência jesuítico-indígena dos Sete Povos das Missões e a Guerra do Paraguai — marcaram profundamente a História uruguaia.

Dominado ora por Buenos Aires, ora pelo Império brasileiro, anexado por D. João VI e invadido por Alvear, nos séculos XVII a XIX³, o Uruguai foi se constituindo como um lugar de fronteira, de passagem instável entre as culturas portuguesa e espanhola e suas respectivas descendências. Sobre isso, afirma Hugo Achugar:

Na verdade, só começamos a ter sentido quando nos convertemos em limite, em zona de disputa entre duas culturas e dois impérios; quando decidimos, em realidade quando os europeus decidiram, que os pobres infelizes dos índios haviam comido Solís e dominavam um território de valor (relativo, mas afinal valor). Desde o início fomos campo de batalha entre europeus e americanos, entre bárbaros e civilizados, entre espanhóis e portugueses, entre argentinos e brasileiros.⁴

Diferentes e aliadas, semelhantes e inimigas, já que herdeiras dos seculares acordos e desacordos entre Portugal e Espanha, desde a Península Ibérica, as nacionalidades brasileira e argentina estabeleceram relações de amor e ódio em que as delimitações de fronteiras, os tratados comerciais e os pactos de guerra não eliminavam, e muitas vezes até recrudesciam, a rivalidade, a desconfiança e o combate. Pomo dessa discórdia, o Uruguai confinava com ambos os países e, embora pertencente à família hispano-americana e sob grande influência portenha, sua origem parcialmente portuguesa e a extensa fronteira com os gaúchos também o aproximavam do Brasil.

Forjadas, portanto, a partir de muitas frentes de combate geográfico-cultural, as questões relativas à nacionalidade uruguaia não se deveram apenas às divergências internas mas, invariavelmente, envolveram também as relações de vizinhança. Em tal contexto, *¡Bernabé, Bernabé!* constitui um relato tipicamente uruguaio, pois seu caráter interdisciplinar e transnacional, além de mesclar diferentes histórias e etnias, também indica a mobilidade das fronteiras das nações. Ao ser apropriado por Argentina

ou Brasil, o território uruguaio funcionava como elemento que permitia, alternadamente, a elasticidade de ambos os impérios. Nesse processo, também ele se deslocava entre leis, linguagens e valores conflitantes. O massacre dos charruas configura, assim, um episódio que narra a consolidação do modelo nacional *criollo* na Banda Oriental e também remete à lenta formação dos Estados nacionais nos países vizinhos, especialmente no Brasil e na Argentina. Contudo, o fortalecimento da autonomia dessas nações deveu-se não só às guerras civis, em que se exterminaram as populações indígenas⁵, mas também aos embates entre as próprias nacionalidades cujo exemplo clássico é a Guerra do Paraguai. Tendo sido o maior conflito armado do continente, essa luta mobilizou longamente as populações de cada território nacional, nelas encorajando as idéias de pertencimento a um país. O inimigo comum estimulou a defesa de símbolos, fronteiras, costumes e idiomas nacionais e revigorou o modelo democrático. Tais acontecimentos resultaram, na Argentina, num processo civilista, reforçado pela eleição de Sarmiento para a Presidência da República, enquanto, no Brasil, o modelo republicano nascia pela ação dos militares vitoriosos, reforçando o militarismo como forma de poder político. Os reveses cisplatinos foram desenvolvendo arrivismo e instabilidade nas fronteiras, exacerbando nomadismo e violência nos pampas e estimulando uma cultura bélica, cuja barbárie repercutia, de uma forma ou de outra, nos centros urbanos onde se decidia, em nome da democracia e da civilização, a vida das nações.

Sendo assim, *¡Bernabé, Bernabé!* foi escrito para um leitor uruguaio — e talvez rioplatense — não só familiarizado com eventos e personagens locais, mas também participante de um imaginário nacional onde o Império brasileiro é recordado como uma ameaça pairando sobre a Banda Oriental e, nesse sentido, servindo de álibi para o genocídio dos charruas. Isso fica explícito quando don Fructuoso Rivera, primeiro presidente da República Uruguaia, reúne todas as tribos indígenas com o objetivo de exterminá-las, mas argumenta que as convocou para combater o Brasil.

Como pretexto para justificar a reunião de todas as tribos, don Frutos escolheu a conveniência de discutir e entrar em acordo sobre o assentamento dos charruas em uma só região, a provisão de gado suficiente para satisfazer folgadoamente seu consumo e a necessidade de que, em troca dessas regalias, os índios cooperassem em uma invasão fulminante ao Brasil. Por esse ataque, o Estado recuperaria o território tomado pelos brasileiros e, se tomasse força o partido dos republicanos, se fomentaria a independência do Rio Grande do Sul, com o que se separaria nossa República do sempre perigoso

Império. Haveria, além disso, um grande botim de guerra que incluiria a recuperação do gado que os brasileiros nos vinham roubando há séculos. De uma parte desse botim, sairia o gado para os charruas. Quanto ao resto, o Estado, se recuperasse total ou parcialmente seu verdadeiro território, não teria inconveniente em destinar-lhes uma considerável quantidade de terras públicas, cuja extensão estava disposto a acertar, em conselho com todos os caciques.⁶

Esse fragmento do romance pode ser considerado uma síntese da História da região cisplatina à medida que certos traços evocados, típicos do Uruguai, também dizem respeito ao sul do Brasil e à Argentina. Nesse sentido, a repartição territorial torna-se, em si mesma, uma proposta irônica, já que pretende ignorar os indígenas como os verdadeiros proprietários da terra. O assentamento desses donos primitivos e a criação de gado trazem à cena as grandes extensões do pampa, território supranacional onde floresceu a cultura gaúcha/gaucha.⁷ No discurso de don Frutos, o mesmo Uruguai que, num desafio ao Império brasileiro, reivindica as terras e o gado desapropriados, também planeja a convivência pacífica numa fronteira em que existisse um Rio Grande independente. A nação imaginada pelo caudilho estruturase dentro de um modelo republicano em que era possível reconhecer identidades culturais em território inimigo e, ao mesmo tempo, considerar estrangeiros e passíveis de extermínio os que habitavam a Banda Oriental.

Os argumentos de Fructuoso Rivera fundam uma linhagem à qual se filia Bernabé à medida que ele não só empreende uma tenaz caçada aos índios mas também desencadeia a matança de missioneiros recém-saídos de Sete Povos, quando as terras das Missões foram devolvidas ao Brasil. Nesse sentido, as exortações de Bernabé Rivera, dirigidas a seus soldados nos momentos difíceis da batalha — “Vamos, rapazes!... Não afrouxem!... Já pegaremos esses cachorros! Já pegaremos!” — são secundadas por uma voz aparentemente anônima, que funciona como um comando militar proveniente de don Fructuoso Rivera, da ideologia “civilizatória” ou do caudilhismo internalizado: “Dá-lhe, Bernabé! Exija de seus homens. Não lhes dê moleza, Coronel! Você já vai pegar Polidoro. Já vai pegá-lo e dessa vez não escapará. Porque até hoje quem pôde com você, Bernabé?”⁸ Enganados e destruídos, também os missioneiros eram considerados, como os charruas, “um foco que perturbava as relações [com o Império]”.⁹ Segundo a narrativa de Josefina Péguay, eles seriam um excelente pretexto para a intervenção militar brasileira na Banda Oriental.

As constantes investidas do Estado contra setores da população são respondidas, na obra de Tomás de Mattos, pelas vias tangenciais da ficção, que privilegiam vozes dissonantes relativamente ao discurso oficial

de fundação. A réplica romanesca não só estabelece infrações da temporalidade sucessiva como também emana dos lugares inseguros da narração feminina, das etnias recalcadas, das conjunções entre as línguas espanhola e portuguesa e, principalmente, das inumeráveis perguntas que o romance dirige à História sabendo que não obterá respostas definitivas ou satisfatórias. O ritmo assincrônico desse discurso é monitorado por uma voz narradora que observa os guerreiros com o mesmo olhar escandalizado com que Andrômaca percebia nos aqueus nada mais que “bestas depredadoras”.¹⁰ Talvez por isso, *¡Bernabé, Bernabé!* constitua uma narrativa estruturada a partir de sentidos parciais, análises obscuras e várias hipóteses, entre as quais a mais significativa se refere à apresentação do índio Sepé como provável assassino de Bernabé Rivera.

O último cacique charrua, que consegue escapar das armadilhas riveristas e sobreviver a Bernabé, configura uma amostra dos dilemas lingüísticos e históricos que movem a narrativa. José Pedro Narbondo, marido e interlocutor de Josefina Péguy, considera a hipótese de que Sepé e Polidoro — o cacique que Bernabé perseguiu até cair em seu cativeiro e ser morto por ele — seriam a mesma pessoa. Chamando a atenção para a estranheza do uso do nome Polidoro naquelas paragens indígenas, Narbondo assevera que nem os filhos dos maçons brasileiros tinham nome tão raro, recolhido na Grécia antiga e na Itália renascentista e barroca. Ao ressaltar a estranheza do índio, Narbondo destila no leitor a desconfiança necessária para considerar que também o cabo Joaquín poderia ser uma terceira máscara do mesmo homem e assassino. O desdobramento do personagem cria um problema insolúvel e, dessa forma, estimula as constantes interpelações da narradora à História, através do suposto diálogo epistolar que ela mantém com Federico Silva. Quando, sob efeito de um delírio alcoólico, Sepé afirma ter matado Bernabé Rivera, também parece descartar a hipótese de que usaria pseudônimos para esconder o crime. Contudo, sua insistente litania — “Sepé não foi; foi Polidoro” — tanto pode indicar que o Sepé-testemunha incrimina o Polidoro-assassino, como pode significar a confissão do crime e a autodefesa de uma mesma pessoa que usa dois nomes próprios simultaneamente, e se percebe ora como um indivíduo, ora como outro. De qualquer forma, nomeando-se “Sepé” e falando de si como se fosse um *outro*, o cacique charrua fala de um *ele* e portanto também fala como um outro falaria dele. A rejeição do pronome *eu* parece significar a impossibilidade de o sujeito se reconhecer, exceto enquanto discurso do *outro*. Ao mesmo tempo, essa contra-identidade também revela a sutileza das culturas subalternas na sua resistência aos processos hegemônicos,

dinâmica em que também se insere o possível desdobramento de Sepé num terceiro figurante, o cabo Joaquín.

A enunciação obsessiva de Sepé/Polidoro é reiterada por outra fala: o par de nomes “¡Bernabé, Bernabé!”, que chama, saúda, renega e rememora o protagonista. Usado em diferentes situações narrativas, o vocativo insere-se na dubiedade generalizada do romance, já que se presta à expressão de um sujeito centrado em si mesmo, que se compreende e à pátria como extensões um do outro, apesar de dizer que ela “não é objeto de herança”.¹¹ Ao desenvolver uma biografia ficcionalizada de Bernabé Rivera e eleger para seu título o nome próprio do coronel, o romance indica como uma parcela significativa da população uruguaia mirou-se nesse sujeito civil, reconhecendo nele uma forma de construir o relato da identidade nacional. Personagem da História, Bernabé congrega em si os recursos narrativos de que Mattos necessita para ressemantizar essa mesma História e, dessa forma, alterar os pontos de vista sobre a formação do Estado nacional e sobre o próprio papel da literatura finissecular.

“¡Bernabé, Bernabé!” perpassa o romance como uma linguagem polisêmica que vai se adequando aos contextos do relato e, ao mesmo tempo, modificando-os. A expressão é introduzida pela narrativa do indiozinho que, observando a aclamação da tropa ao coronel vencedor da batalha de Sarandi, contra os brasileiros, opta por ser batizado com o nome Bernabé. Situação semelhante ocorre quando Rivera rompe com o portenho Alvear e, aclamado por valentes soldados, inicia a organização de um exército oriental independente. Mais tarde, ao ser aprisionado pelos charruas, o próprio Bernabé grita o nome que já se tornara uma lenda, no que é acompanhado pelos índios. Nesse estranho diálogo, o vocativo funciona como uma senha contraditoriamente compartilhada por inimigos. Transformado no soluço bêbado de Fructuoso Rivera ou no silêncio viúvo da brasileira Manuela Belmonte, o nome de Bernabé Rivera significa também, na estrutura do romance, o grito de guerra e liberdade da jovem nação, a derrota de certo caudilhismo, a ausência do amante, o genocídio dos índios e os primeiros reveses da instalação da República nos países do continente.

Além disso, a polifonia do nome desafia Josefina Péguy a narrá-lo, instiga Tomás de Mattos a escrevê-lo e incomoda seus leitores de tal forma que provoca no Uruguai novas e acirradas contendas.¹² Dessa vez, no entanto, trata-se de um combate simbólico, em que o vigor com que as críticas acadêmica e jornalística respondem à provocação de Mattos bem aponta o riverismo e o massacre dos charruas como feridas nacionais ainda não cicatrizadas. Além disso, a proposta romanesca de *¡Bernabé, Bernabé!*

ultrapassa as fronteiras uruguaias e convoca brasileiros e argentinos a também participarem de uma discussão que busca ressignificar a memória herdada pelos cidadãos do Cone Sul, especialmente no que se refere à transnacionalização da cultura gaúcha. A polêmica recepção do relato re-desenha, mais uma vez, as fronteiras internas da nação, agora definidas não pelo corte da espada ou pelo traçado geográfico, mas pelo risco do texto. Na estampa incerta desse mapa cultural, o escriba e seus leitores refundam¹³ a cidade letrada como uma forma de resistir a seu uso equivocado pelo relato estatal, em torno do qual, conforme já observou Angel Rama, ela gravita.

Conectada ao solene discurso da História pátria, a linguagem do romance vai dilapidando suas certezas pela recorrência a lapsos de memória e restos de consciência que funcionam como vestígios de um passado a ser compreendido. Recupera, assim, outras formas culturais que circulavam nos porões das instâncias decisórias e que, por isso mesmo, exerceram uma secreta e determinante influência em muitos momentos da História do Cone Sul. Entre tais formas, sobressaem as referências aparentemente secundárias à presença dos anglo-saxões nos eventos cisplatinos, seja através do *terrateniente* Diego Noble, que ofereceu dinheiro e ajuda ao governo a fim de que ele desterrasse os charruas para as longínquas regiões da Patagônia, seja através de um chefe indígena com o incrível nome de Brown.

Entretanto, as mesclagens culturais mais importantes ocorrem entre as línguas espanhola e portuguesa. Muitos são os vocábulos que transitam de um idioma a outro sem alteração — como *cachorro* e “*corpo fechado*” — enquanto outros — *brasileros* e *guri* — sofrem adequações fônicas e gráficas e, rigorosamente, passam a não pertencer nem ao português nem ao espanhol, mas a configurar uma terceira língua que informalmente chamamos de “portunhol”. Também marcado pela mobilidade das fronteiras culturais no Cone Sul, esse singular idioma constitui um importante elemento composicional do romance de Mattos enquanto curioso paradoxo lingüístico. Se, de um lado, ele permite as trocas de informações entre riograndenses, uruguaios e argentinos, por outro lado, estabelece sentidos difusos, equívocos e dificuldades interpretativas, estimulando assim uma permanente atividade de tradução. Língua feita de mesclagens e retalhos de sentidos, ela convoca personagens e leitores a recrudescerem a desconfiança, a atenção aos detalhes e ao giro das significações e, ao mesmo tempo, a se exercitarem na cooperação comunicativa, como se pode deduzir a partir do fragmento abaixo:

Pero Melchor no pudo traducir la mayoría de las frases y lo que dudosamente entendió, lo malinterpretó: “a mais absoluta seguridade” / “Bernabellino” / “istos arredores” / “chegar até ista sua casa” / “não somente a fim de procurar refugio” / “grande abraço” / “já que nao é somente um amigo, senao, sobretudo, um irmao e compadre”. (sic)

Melchor estaba seguro de que el misionero, en la primera parte de su parlamento, le dio la más absoluta certeza de que Bernabé no podía haber sido visto en todos esos alrededores y que, de inmediato, desentendiéndose del perseguido, se había entretenido en dispensarle a él, muy lusitanamente, la más obsequiosa bienvenida, ofreciéndole la casa, prometiéndole refugio, y reclamándole — apenas se apease, sin duda — un gran abrazo, porque más que un amigo lo consideraba, sobre todo, un hermano y compadre.

Al apearse y comprobar la fría recepción del mestizo Gerónimo, que apenas le tendió la mano derecha, recién le pasó a Melchor por la cabeza que las grandes protestas de amistad y fraternidad estuviesen referidas a Bernabé.¹⁴

Com essa linguagem duvidosa e fronteiraça, Josefina Péguy constrói um gênero incerto que vacila entre o texto epistolar, a crônica jornalística, o tratado histórico, a biografia e o romance. Opondo-se à necessidade de esquecimento presente na metanarrativa histórica, a narradora reacende vozes obscuras e ressemantiza acontecimentos, recuperando-os nos relatos orais de seu pai, seu marido, do soldado Gabiano e do charrua Sepé. Ao narrar o que ouve, Josefina recorta o discurso masculino e positivista com a lâmina da dúvida, da suspeição e da perplexidade. Investigando cartas e fotos antigas, ela apresenta uma nova versão do nascimento das nações latino-americanas, dando-lhes como parteiras a violência, a ousadia e a traição.

Essa história de segunda mão — contrabando do sentido nas fronteiras culturais — tem o grande mérito de provocar dissensos, no Uruguai e fora dele, como se fosse uma herança guaicuru-charrua que resistisse à significação instituída. A velha discussão entre civilização e barbárie mostra que, se Roma continua vencendo Cartago, é possível a proposição de outras situações narrativas que disseminem a revisão dos cânones literários e historiográficos e, portanto, do próprio conceito do que seja um processo “civilizatório”. Assim, embora Josefina tenha forjado um olhar histórico a partir de relações estreitas com Urquiza, Mitre e os Rivera, entre outros, ela também percebe as metanarrativas através das leituras de Homero, Sófocles e Maquiavel. Dessa forma, o relato dos fatos reais é circunstanciado pela ficção épica e dramática e pela perspectiva suspicaz de uma narradora cujo príncipe já morreu. A presença de nomes falsos,

vácuos narrativos, silêncios e encenações constitui as muitas formas assumidas pelo método de investigação de uma historiadora-romancista que desestabiliza as narrativas redondas, fechadas em si mesmas na completude serena e autoritária de quem ganhou a batalha do sentido.

As cenas finais do romance aproximam, no espaço físico da página e através da morte, os personagens principais. Prisioneiro dos charruas e torturado por eles, Bernabé Rivera é encontrado morto e destroçado, com a cabeça mergulhada numa poça d'água imunda. Também Sepé estertora e dirige seu último olhar, através da porta aberta, ao quarto traseiro do cavalo Viguá. Contudo, é na agonia conturbada de Josefina Péguy que as últimas percepções de Rivera e Sepé se suplementam mutuamente, configurando um terceiro sentido. Num movimento de súbita clarividência, a narradora percebe a luz intensa da vida brilhando "sobre o manso quarto de [seu] tordilho" e, logo a seguir, um espelho cada vez mais próximo apresenta-lhe o próprio rosto, manchado com seu sangue — "o rosto de um homem que morre e se afoga na escassa fundura de uma água fétida e amarga, que nem sequer os cães lamberiam."¹⁵

A poça de barro e o quarto do tordilho, ao funcionarem como superfícies que refratam as imagens da História, ao mesmo tempo denunciam as relações especulares que durante toda a trama circularam entre a narradora, o protagonista e seu antípoda. Assim, ao término de sua vida ficcional, eles propõem o começo de uma nova História onde as discrepâncias entre crenças, etnias, gêneros e culturas se afoguem na lâmina fina do espelho. Retirados simultaneamente da cena da ficção e da História, sem respostas e expectantes, eles mostram a seus leitores como a adubagem do campo liso do espelho foi realizada com gotas de sangue, pranto, água e luz. Minúsculas e replicantes, essas sementes da vida e da morte indicam a possibilidade de se refazer o sentido da narrativa dos fatos reais. Nesse caso, *Bernabé, Bernabé!* propõe a refundação da pátria e da civilização, pela inclusão dos excluídos da História, daqueles cuja voz deve permanecer contando histórias que sirvam de impedimento a novas exclusões. Por isso, o prólogo do romance, ao se referir à Nuremberg de 1946 e receber a data de 12 de outubro, o dia da raça, reforça a advertência básica que o alimenta no sentido de se evitar que a História se perpetue como uma sucessão de relatos de extermínio.

Capaz de ouvir a História e de narrá-la como história, Josefina Péguy constitui a linguagem necessária e feminina, cujo principal atributo é recuperar o sentido etimológico de espelho — *speculum* — e transformá-lo em *especulação* sobre as terras do Cone Sul e seus guerreiros. Deslizantes como

o rio por onde trafegaram a prata, a espada, os impérios e contrabandos, as leis e as eras, as palavras da narradora reverenciam, mas também interpe- lam, os combatentes em seus tordilhos. Esses centauros, armados de vento e planície, de barbárie e desejo, cavalgam na imaginação pampeana e mercosulina transgredindo as geografias nacionais para rememorar uma História que está além das fronteiras e dos idiomas e que, por isso mesmo, pode ressignificar a memória cultural do Sul do continente e estimular os diálogos transnacionais.

Notas

¹ MATTOS, Tomás de. *¡Bernabé, Bernabé!* 2.ed. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1995.

² Na obra *Contribuições para a história da guerra entre o Brasil e Buenos Aires*, cujo autor se autodenomina apenas "Uma testemunha ocular", os índios charruas são assim descritos: "Têm eles estatura média, cor amarelada, parecendo coberta de fumaça; de olhos pequenos e vivazes, e de agilidade incrível na corrida e na luta, podem competir na carreira com os cavalos mais velozes e segurá-los e montá-los sem freio, mantendo-se firmes por mais que o animal corcoveie e procure lançar ao chão o cavaleiro. (...) O único sentimento que manifestam, ainda que de modo bárbaro, é o da perda dos pais e maridos, que manifestam cortando as falanges dos dedos, começando pelo mínimo, ferindo o peito e os flancos com golpes de lança, ou fazendo fundas incisões nos braços, do cotovelo ao ombro (...) Não têm asseio algum tanto na roupa, como no corpo, que trazem sujíssimos." Muitas dessas características foram cuidadosamente exploradas no romance de Tomás de Mattos, despertando uma memória nacional que releu, de forma apaixonada e polêmica, a relação entre o riverismo, o genocídio charrua e a constituição da nacionalidade.

³ Para os portugueses, o fato de o Rio da Prata ter suas nascentes no Brasil tornava-o "o grande conduto para o comércio da colônia portuguesa, sendo imprescindível a sua posse. E para a realização desse objetivo, em princípios do ano de 1680, uma expedição chefiada pelo comandante português D. Manuel Lobo desembarcava à margem esquerda desse estuário, fundando, nas proximidades das Ilhas de São Gabriel, uma pequena colônia (...) que foi denominada Colônia do Sacramento." (Cf. *Contribuições para a história da guerra entre o Brasil e Buenos Aires*, p.35). Sendo um de seus objetivos impedir a dilatação do império espanhol em território brasileiro, essa primeira ocupação do solo também funcionou como um dos importantes núcleos populacionais do futuro Uruguai. Ameaçados, por sua vez, pela presença portuguesa, os portenhos imediatamente atacaram e destruíram a colônia. Em 1816, apoiado pela Inglaterra e pretextando temor de invasão napoleônica na região do Prata, D. João VI aproveitou-se do envolvimento da Argentina com suas próprias disputas internas e anexou o território uruguaio ao Brasil, chamando-o de Província Cisplatina. Em 1825, o uruguaio Lavalleja desembarcou na região e, com a ajuda de Buenos Aires, declarou-a pertencente à República das Províncias Unidas do Rio da Prata, atual Argentina. Em resposta, o Brasil guerreou contra a Argentina até 1828, quando, por intervenção inglesa, brasileiros e portenhos reconheceram o novo país, sob o nome de República Oriental do Uruguai.

⁴ ACHUGAR, Hugo. *La balsa de la Medusa — ensayos sobre identidade, cultura y fin de siglo en Uruguay*. Montevideo: Trilce, 1992.

⁵ Também na tradição literária brasileira, a destruição física e cultural dos índios constitui um tema freqüente, especialmente a partir de obras românticas, como *Tracema*, de José de Alencar, e certos poemas nativistas de Gonçalves Dias. No Modernismo, a questão é retomada por *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e pela antropofagia cultural de Oswald de Andrade.

Mais recentemente, os romances *Maira*, de Darcy Ribeiro, *Quarupé* e *A expedição Montaigne*, de Antônio Callado, também são bons exemplos do mesmo fenômeno.

⁶ MATTOS. *¡Bernabé, Bernabé!* p.65.

⁷ No Brasil, a palavra *gaúcho* corresponde ao termo *gaucho*, do Uruguai e da Argentina. Tendo sido desenvolvida ao longo dos séculos XIX e XX, a palavra inicialmente se referia “ao indivíduo desordeiro” que, entre outros qualificativos, era também chamado de gaudério, vagabundo, guia, agregado, jogador, peão, *mozo* perdido, espião, índio, bêbado, centauro, ladrão, desertor, bandoleiro, facínora, ginete, contrabandista, foragido, errante, domador, peleador, atrevido, temido, paisano e, no Uruguai e na Argentina, *criollo*. No Brasil, o termo acabou nomeando todo brasileiro nascido no Rio Grande do Sul. Com a mudança de suas funções sociais, *gaúcho/gaucho* passou a ser “militar, dragão” ou “peão, trabalhador”. O gaúcho é fruto das pradarias livres dos três países e da mestiçagem de portugueses, espanhóis e índios. Na sua composição étnica estão presentes também “o negro introduzido pelo porto de Buenos Aires, em 1585, e/ou os paulistas tropeiros que vêm do sudeste do Brasil e mais tarde (...) todos os colonos europeus que [ali] chegam”. Cf. ZATTERA, Véra Stedile. *Gaúcho: iconografia (séculos XIX e XX)*. Porto Alegre: Palotti/MEC/ Universidade de Caxias do Sul, 1995.

⁸ MATTOS. *¡Bernabé, Bernabé!* p.95.

⁹ MATTOS. *¡Bernabé, Bernabé!* p.119.

¹⁰ MATTOS. *¡Bernabé, Bernabé!* p.28.

¹¹ MATTOS. *¡Bernabé, Bernabé!* p.32.

¹² A imprensa uruguaia saudou com entusiasmo a publicação de *¡Bernabé, Bernabé!*, seja porque a obra corrige o silêncio sobre a matança dos charruas, seja porque discute o processo de ascensão e queda dos Rivera. Considerado pela imprensa especializada como “o melhor romance histórico do último meio século” e pelos escritores uruguaiois como “o melhor livro do ano”, o texto de Tomás de Mattos também foi ganhador do “Bartolomé Hidalgo”, prêmio da crítica literária para o melhor romance do biênio 1987-88. Além disso, o romance despertou uma viva polêmica no interior das críticas acadêmica e jornalística a respeito de temas como o caráter heróico ou não de Bernabé Rivera, a tutela de portenhos e brasileiros quanto ao Uruguai, o exílio de José de Artigas no Paraguai e a perseguição de charruas e missioneiros.

¹³ Para Florencia Garramuño, “difícilmente pode se encontrar uma crítica mais lapidar à conquista que os romances que a reescravem; ou uma deslegitimação do discurso nacional tão violenta como a que constrói, por exemplo, *¡Bernabé, Bernabé!*” Cf. GARRAMUÑO, Florencia. *Genealogías culturales — Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1997. p. 135.

¹⁴ MATTOS. *¡Bernabé, Bernabé!* p.48.

¹⁵ MATTOS. *¡Bernabé, Bernabé!* p.146-149.

Bibliografia

ACHUGAR, Hugo, CAETANO, Gerardo (org.). *Mundo, región, aldea*. Montevideo: Trilce, 1994. p.115.

ACHUGAR, Hugo. *La balsa de la Medusa — ensayos sobre identidade, cultura y fin de siglo en Uruguay*. Montevideo: Trilce, 1992.

CANABRAVA, Alice Piffer. *O comércio português no Rio da Prata: 1580-1640*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1984.

- Contribuições para a história da guerra entre o Brasil e Buenos Aires / por/ Uma testemunha ocular.* Trad. L. Brockmann. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1975.
- DONGHI, Tulio Halperín. *Historia contemporanea de América Latina.* Buenos Aires / Madrid: Alianza, 1997.
- DONGHI, Tulio Halperín. *Una nación para el desierto argentino.* Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1995.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Genealogías culturales — Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991).* Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1997. p.135.
- JITRIK, Noé. De la historia a la escritura: predomios, disimetrías, acuerdos en la novela histórica latinoamericana. In: BALDERSTON, Daniel (ed.). *The historical novel in Latin America.* Ediciones Hispamérica; Roger Thayer Stone Center for Latin American Studies, Tulane University, 1986.
- MATTOS, Tomás de. *¡Bernabé, Bernabé!* 2. ed. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1995.
- PELLEGRINO, Adela (org.). *Migración e integración — nuevas formas de movilidad de la población.* Montevideo: Trilce, 1995.
- RAMA, Angel. *A cidade das letras.* São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ROCK, David. *Argentina 1516-1987 — Desde la colonización española hasta Alfonsín.* Madrid: Alianza, 1988.
- ROMERO, José Luis. *Breve historia de la Argentina.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1997.
- ZATTERA, Véra Stedile. *Gaúcho: iconografia (séculos XIX e XX).* Porto Alegre: Palotti/MEC/ Universidade de Caxias do Sul, 1995.

Bibliografía sobre ¡Bernabé, Bernabé!

- ALVES, Aníbal. "¡Bernabé, Bernabé!" *Alternativa.* 12 jan. 1989.
- ALVES, Aníbal. *Otra vez "Bernabé..." Alternativa.* 2 fev. 1989.
- APARAÍN, Mario Delgado. El turbio pozo donde cayeron los Rivera e los indios charrúas. *Búsqueda.* 1 JUN. 1989. p.34.
- BORGES, Ana Inés Larre. Los ojos de Andrómaca. *Brecha.* 27 jan. 1989.
- FONTANA, Hugo. Con Tomás de Mattos — "Traté de comprender al que comete una atrocidad". *La República.* 18 dez. 1988. p.22.
- GANDOLFO, Elvio E. Tomás de Mattos y la historia universal de la frustración política.

- LOEDEL, Graciela Mántaras. *Novela, extermínio e ideología. Brecha*. 13 fev. 1998. p.13-14.
- PEYROU, Rosario. Con Tomás de Mattos -“No quiero ser juez de la historia”. *El País Cultural*. 7 ago. 1992. p.1-4.
- PEYROU, Rosario. Los espejos de la Historia. *La Democracia*. 17 fev. 1989. p. 28-29.
- PEYROU, Rosario. Vencedores y vencidos. *La Democracia*. 24 fev. 1989. p.28-29.
- PEYROU, Rosario. Con Tomás de Mattos — “La realidad siempre es más rica que la imaginación”. *La Democracia*. 25 maio 1989. p.28-29.

A atribuição de Tadeu

Tomás de Mattos

Desapareceu a cozinha fracamente iluminada e voltou a inundar-me aquela esplendorosa manhã de Damasco, na qual impondo-se vigorosamente sobre o falatório do mercado dos caldeireiros a voz de Ananias me partiu o coração:

— Nada é imundo, irmãozinho! Tudo pertence à vida!

E a ponta de seu bastão acariciou o espinhaço de uma enorme cachorra negra, sarnenta e a ponto de parir que, apenas a dois passos, procurava devolver a suas entranhas, com ávidas e apressadas lambidas, a informe massa de ossos moídos que acabava de vomitar. Delicadamente, como se o asqueroso animal fosse uma pessoa, afastou-a de nosso caminho e me olhou sorridente:

— Por que seu Deus terá mandado todo cachorro lamber seu próprio vômito como se nele perdesse a vida? Ou cabe a eles decidir se engoli-lo é imundo ou não?

Eu acabava de chegar nesse dia a Damasco, enviado por meus pais para pedir-lhe que regressasse a Cafarnaum. Antes que lhe transmitisse o pedido de Jefonías, me disse que já não se sentia judeu. Não nos aborrecia, mas renegava seu passado. Desejava que eu ficasse morando com ele e que dividisse sua “venturosa” — dissipada — liberdade; mas, como eu persistia na fé de nossos pais, chegando ao extremo de ser discípulo de Hillel, desejava que minha estadia não se prolongasse muito, para não colocar em risco minhas pouco invejáveis certezas.

— Não posso correr o perigo de deixar de gostar de você, irmãozinho. E muito menos desejo ser causa de seu escândalo.

Na tarde seguinte, enquanto passeávamos entre nogueiras, laranjeiras e romãzeiras, pelos arrabaldes de Damasco, sem nos afastarmos muito das sombrias margens do Barada, ele me perguntou:

— Aqui, que nostalgia posso sentir do paraíso perdido? Como esperar que outra terra me possa prometer alguma coisa?

Continuou caminhando apressadamente e, apesar de sua manqueira, eu custava a me manter a seu lado. Seria inútil dizer que sua casa, por mais pobre que fosse, não estava em Perb el Mostakim, o apertado bairro dos filhos de Israel. Um pouco mais adiante, quando chegamos aos vinhedos, deteve-se e me olhou atentamente. Eu estava cansado: as horas de leitura e recolhimento desacostumam os músculos. Ele riu e me disse, pousando seu braço em minhas costas até chegar ao outro ombro:

— Está claro que os seiscentos e treze preceitos que você ainda carrega lhe embarçam mais que meu pé entevado.

Das leituras que antes compartilhamos com tanto fervor, ele só conservava sua admiração pelo Eclesiastes e pelo Livro de Jonas. Somente a exaltação do presente e da fraternidade universal lhe importava.

— Para gozar a vida, me bastam o pão e o beijo que me traga, a cada dia, qualquer lugar do mundo.

Volto a sentir o aroma das laranjas que faz muitos anos atulham uma descuidada pracinha e me envolve a luz do entardecer daquele primeiro dia em Damasco e vejo Ananias, que acabou de tomar banho e está delicadamente perfumado, com seu pé disforme e seco quase distraidamente oculto por uma prega de sua túnica branca, sentado no estreito jardim de sua casa e rodeado de plantas que pendem, uma junto da outra, das velhas paredes que nos encerram quase como se fossem um aposento, enquanto me fala com o rouco vozeirão que cultivou desde a infância:

— Me alegro que continue sendo seu mestre o doce Hillel e não o turvo Shammai. Ele colocará menos carga sobre seu lombo.

Deixou crescer entre nós um detestável silêncio, em cujo transcurso seus olhos descansaram embevecidos sobre a criatura de três meses que dormita, embalada pela formosa Yamira, no regaço materno.

Poucas vezes presenciei — apesar das marcas de dura pobreza — uma cena que irradiasse maior felicidade doméstica.

De repente, o olhar de Ananias, sem se desviar de sua primogênita, ficou cheio de ira e desprezo. Antes que me falasse, antes que seus olhos se voltassem para mim e me dissessem o que estou ouvindo, soube que deveria suportar um pensamento blasfemo.

— O que diria de mim — está me perguntando com voz levemente maligna — se dentro de um instante exigisse de Yamira que, para me provar que sempre está disposta a fazer minha vontade, erguesse em seus braços nossa filha e estalasse sua cabeça no chão? É claro que ela não acataria minha ordem. Eu a amo porque nunca deixou de obedecer a seus

instintos. Mas suponha que tentasse fazê-lo. Você não continuaria me censurando, mesmo que eu a tivesse detido no último momento?

Tenho pena dele. Sei que está aludindo ao sacrifício de Isac. Vejo o velho Abraão erguer ao céu o punhal e cravar seus olhos nublados no peito descoberto de seu filho adolescente; vejo que, mesmo que seu pulso já esteja seguro pela mão resplandecente do anjo, ele ainda luta por se desembaraçar desse imprevisto e não advertido obstáculo, porque afugentou todo pensamento e só quer cumprir a vontade de Javé; e entrevejo que me ocorre uma única e torpe resposta:

— Yamira não é Sara e está em idade de conceber.

Ananias ri, para não gritar, e sacode sua cabeça, para não sacudir a minha. Obnubilado, insisto:

— Você não participou de nenhum milagre; ambos são jovens; Javé não suprimiu nenhuma lei natural para que essa menina fosse engendrada.

O ar começa a faltar para meu irmão; não pára de rir. Calo. E me ruboriza constatar que é a mim, e não a seu marido, que Yamira observa com esses imensos olhos de gazela, procurando me entender, como se minha atitude fosse reprovável ou sem juízo.

Depois da ceia, Ananias voltou ao ataque e para isso escolheu uma passagem do Livro dos Macabeus. Leu com voz lenta e impávida. Eu, que quase não comi porque não estou em lar judeu e que tive que orar em segredo para agradecer e santificar os escassos alimentos que me pareceram adequados, escutei a leitura duplamente sobressaltado: a esplêndida locução de meu irmão, que continua sendo sensível à boa leitura, tornou ainda mais patética a história da mãe que instou, um após outro, com seus sete filhos para que padecessem até a morte um muito cruel suplício para não trair sua fé comendo carne de porco; também me aterra que Ananias se apreste a arremeter — disso já não tenho a mais mínima dúvida — contra um dos episódios que incluo entre os da mais exultante religiosidade de nosso Povo.

Fechou o rolo e deixou-o a seu lado, na toalha impura, manchada pelos restos da ceia. Olhou-me compassivo e disse:

— Me consta, irmãozinho, que você ainda não comprovou quão deliciosa e sã pode ser a carne de porco e sei que prolongará uma longa e piedosa vida sem se conceder esse prazer. Mas isso não é o que vem ao caso.

Pôs vinho em seu copo; bebeu um trago; secou a borda em que pôs seus lábios e me confessou que essa foi a passagem dos textos piedosos que mais vezes leu. E explicou:

— Nenhum outro me parece mais terrível. Não desprezo a coragem dessa mulher e de seus sete filhos, mas como desejaria libertá-los desse sacrifício!

Ainda não sei por que motivo recorreu à leitura, já que retém por inteiro a passagem em sua memória. Acaba de repetir os versículos que considera mais significativos, palavra por palavra.

Olha-me longamente e, por fim, pergunta:

— E o pai? O pai, irmãozinho, onde estava? Por que jamais é mencionado?

Faz-me ver que o texto, quando se refere à mulher, a apresenta como tal ou como “mãe”. Jamais como “viúva” ou como “esposa”. Com uma humildade dolorosamente obtida, acabo de admitir que Hillel não chamou a atenção sobre esse detalhe ou não lhe concedeu — acrescentei receoso — significação alguma.

Ananias parece não ter me escutado. Insiste:

— O pai foi minuciosamente apagado da história, a ponto de que não se refere a ele como exemplo a ser imitado por seus filhos, nem sequer é incluído no abraço dos ressuscitados...

Acaricia distraidamente a cabeça de sua menina e, sem me olhar, pergunta:

— Ainda não lhe sugere nada essa ausência feita com tanto cuidado, irmãozinho?

E me surpreende erguendo para mim uns olhos imprevisivelmente incendiados pela emoção:

— Eu tenho uma imensa simpatia por esse homem! Dói-me muito o que imagino que lhe aconteceu.

Sem dizer outra palavra e sem se conceder nenhuma pausa, nos transportou os dois, Yamira e eu, à Antioquia de aproximadamente um século atrás. Ao homem cujo destino o comove tanto, já lhe deu o nome de Tadeu e lhe designou a venturosa sorte de ser dono de uma peixaria tão abastecida que nela se vende o que se captura no mar muito próximo e nos pesqueiros do Ak Denis, o imenso lago quase contíguo à cidade. Não duvido de que atrás do gordo e quarentão Tadeu, o experiente patrão de pesca, se esconde o manco e muito jovem Ananias, o caldeireiro novato.

Tadeu, segundo se apressou a informar meu irmão, ainda está muito apaixonado por sua mulher, Ruth, nascida de ventre judeu como ele, de quem obteve e conserva sete filhos, todos varões. O mais velho, Jonatan, tem dezessete anos; o menor, Salem, acabou de fazer 5 anos. Ruth não

ultrapassou os trinta e dois anos e, apesar de nove partos, porque morreram dois filhos, entre eles a única menina, conservou uma silhueta esbelta, a que anima com graciosos movimentos. É apeteçível, mesmo não sendo particularmente formosa: seu nariz é muito proeminente, como costuma ocorrer com as mulheres de nossa raça e carece de uns olhos tais como os que nós podíamos admirar, sempre que quiséssemos, no dulcíssimo rosto de Yamira.

Ainda que não possa entusiasmar-se, como Ruth, com os pequenos prazeres cotidianos, Tadeu está consciente de que recentemente aprendeu a viver quando a desposou, e teme muito sua viuvez.

Não lhe importa que seus filhos ostensivamente a queiram mais que a ele; mas, por mais que saiba que são infundados, não consegue aplacar os ciúmes que lhe inspira o jovem e muito místico rabino Eliazar. Quando na sinagoga ergue os olhos até o lugar das mulheres, sempre lhe dói a admirada atenção com que sua esposa segue a pregação do rabino. Em troca, não lhe preocupa o repulsivo assédio que perpetra indissimuladamente o magistrado Górgias, cada vez que participa pessoalmente da pescaria. É um judeu renegado, que até ousou mudar seu nome, por isso Ruth lhe será, mais que a qualquer outro e apesar da obstinada lascívia que o incendeia, uma fortaleza inexpugnável.

Enfim, ainda que não seja muito persuasiva a doutrina novidadeira que o rabino Eliazar trouxe a Antioquia, de que a carne ressuscitará e se recomporá, depois da morte, “no tempo da misericórdia”, Tadeu se aferrou com beneplácito a tal crença, porque possuir Ruth por toda uma eternidade lhe parece o cúmulo inimaginável de boa ventura.

— Pobre Tadeu! — ironizou Ananias, olhando-me nos olhos. Mas ponho Javé como testemunha de que não é minha a culpa de ter agora que fazê-lo reviver suas horas mais dolorosas.

Porque já nos traiu à noite na qual ressoam três golpes discretos na porta do patrão de pesca. Um criado lhe anunciou que Górgias reclama sua presença. Acode com desgosto, supondo que chegaram visitas imprevistas para o magistrado e que sua esposa precisa de peixes para improvisar uma boa ceia. Pouco, e ruim, e não muito fresco, tem para lhe oferecer. Cometeu a grosseria de não convidá-lo a entrar em sua casa: bem se sabe que os justos não fazem caso de receber os ímpios em seu comércio, mas que lhes incomoda vê-los em seu próprio lar. O juiz não se alterou. Vem com pressa; deseja ir embora o quanto antes.

— Tadeu — lhe diz — quando amanhecer, você e os seus e todas as famílias que ainda rendem culto a Javé serão detidos por ordem do Rei.

Serão levados à praça do Palácio e convidados a comer carne de porco num banquete em honra do Rei. O que não concordar será torturado e executado, qualquer que seja sua posição, sua idade ou seu sexo. Vocês não deixaram de ser meus irmãos, por mais que me considerem um renegado. Não posso salvá-los a todos; nem depende inteiramente de mim que sigam vivendo. Um homem de minha confiança colocará para assar na frigideira central, entre os cortes de carne de porco, o lombo e os quartos desossados de uma novilha que ordenei matar. Mais não posso fazer. Se querem, poderão burlar o decreto do Rei, simulando comer a carne proibida. Basta que tomem os pedaços da novilha que eu lhes darei. E, sem dúvida, não estarão violando a Lei de Javé que os escribas inventaram.

Nessa atribuição, Tadeu aprenderá que, quem não está realmente persuadido do que propõe, a ninguém convence. Não chama aos seus de imediato. Deduz qual será a reação de Ruth, que opinião preferirão os filhos maiores e a quem seguirão os menores. O que mais o tortura é que a atitude que assumirá sua mulher não é inteiramente a sua, nem tampouco deixa de sê-lo. Está confundido; mas não reza; recorre tão somente a suas poucas luzes.

A angústia esmagou-o no mais escuro e afastado canto de sua casa. Na verdade, nunca foi um homem interiormente piedoso. As exigências práticas de cada dia capturaram a totalidade de seus afazeres. Não lhe foi concedido o dom de compreender o sentido de muitos preceitos de Javé. E, entre eles, figuram as prescrições alimentares. Em vão argumentará depois, diante de Ruth: em que se diferencia a carne do porco, que se revolve no barro, da do linguado, que faz o mesmo, mas oculto no fundo do mar? Tampouco, se quer ser sincero consigo mesmo, viu amparos providenciais na história de nosso povo que lhe dessem a certeza de que estava rendendo culto ao único Deus verdadeiro. Que é o pequeno Israel, se comparado com Roma ou com os Estados da Hélade? Se desde menino lhe ensinaram que se há de ter por verdadeiro o que nos legaram nossos antepassados, por que deve aceitar de um inexperiente rabino da Antioquia, de pouca barba e nenhum cabelo branco, essa idéia inaudita, antes jamais ouvida numa sinagoga, de que a vida se prolonga depois da morte? Quem saiu de sua tumba para demonstrar que os mortos recuperarão sua alma e seu corpo? Por acaso são eternos os vermes que nos devorarão as vísceras e os músculos e nos roerão os ossos, para que no tempo da ressurreição se possa recuperar de suas entranhas as substâncias vitais que nos terão arrebatado no sepulcro?

Ele apenas sabe que, se não trabalhar de sol a sol, não poderá comprar o pão e as roupas de seus sete filhos. Nunca entendeu, nem lhe interessou saber realmente, o que ocorre ou pode ocorrer no invisível.

Acostumou-se a se preocupar apenas com o futuro. E sob a luz desse sol que poucas horas depois voltará a sair, sente a dor da carne — mais a de Ruth que a de seus filhos, mais a deles que a própria — esfolada pelas afiadas facas dos esbirros; e a cruel separação das conjunturas dos membros arrancados do lugar pelo estiramento das cordas e pelo golpe dos machados; e o ardor crescente e insuportável da gordura e dos músculos expostos ao contato do ferro encandecido; e a repugnante penetração nas narinas do apetitoso aroma que exalará o próprio corpo ao começar a assar; e, sobretudo, o aterra a consciência que o invadirá quando se assarem seus testículos e os de seus filhos. “Queira Javé — se deseja — que nesse momento o alento já me tenha sido arrebatado!”

Descartada pela última vez a idéia da fuga, porque não lhe ocorre nem um destino nem uma estratégia minimamente seguros, disse para si mesmo que era inútil continuar pensando. Através da escuridão veio até seu dormitório e lhe doeu despertar Ruth que já estava placidamente adormecida.

Aflito e inseguro, Tadeu esqueceu as poucas artes de negociação que tinha aprendido no exercício de seu ofício. E não soube ocultar seu desespero; nem pôde ser o mais sereno entre os seus. Com palavras torpes, contou o que lhe dissera o juiz. Não se concedeu pausa alguma; confessou que estava disposto a aceitar o ardil proposto. E acrescentou incautamente que, no seu entender, ainda que não lhes houvessem concedido tal oportunidade, deveriam comer a carne sacrílega. Se a comparação do porco com o linguado foi confusa e vacilante, seus dizeres não puderam ter pior remate.

Consta que seus filhos ficaram desconcertados. Não porque duvidassem acerca de qual a atitude a assumir; mas porque os assombrou a impiedade que seu pai demonstrou.

Apenas começou a se referir aos pedaços de novilha que Górgias mandaria preparar para eles, soube que Ruth não estava disposta a seguir vivendo. Entre Javé e os seus, preferia seu Deus. Entre um rasteiro estrategema, que lhe mantivesse a vida ao preço de escandalizar o resto de Israel e de não resultar no cabal testemunho de fé que todo judeu deve, em todo momento, estar disposto a tributar a seu Deus, escolhia a aniquilação de toda a família.

Tadeu, recorrendo ao que havia pensado e sentido, tentou recordar-lhe todas as suas esperanças e seus afãs; com sua destra crispada, foi mostrando o rosto de seus filhos, para que vislumbrasse neles os netos e todas as gerações futuras, cujas sementes, de algum modo, já estavam em seus corpos. Sua negativa abortaria pelos séculos dos séculos — disse, soluçando — vidas mais numerosas que as estrelas que iluminam o céu. Mas viu que era inútil. A idéia de que a morte era um mero trânsito fechou o

peito de sua mulher ao pavor e à dúvida. Replicou que todos os humanos somos como as fugazes chispas que se dispersam no vento quando arde o canavial; que nossas vidas apenas são precárias tendas de campanha; que a morte é a porta para nossa verdadeira e eterna morada no monte Sion.

Reconhecendo Eliazar em todos e cada um desses dizeres, Tadeu viu que só o rabino podia dissuadi-la. E, pensando que as mulheres são mais nobres, inocentes e obstinadas que os homens, teve a esperança de que o rabino, ante a iminência de sua própria morte, estivesse mais exposto a pôr em dúvida seus ensinamentos e, sem se desmentir, descobrisse alguma razão para sobreviver. Talvez aceitasse a proposta de Górgias. Limitou-se, então, a dizer que Eliazar devia ser avisado.

Jonatan, o primogênito, foi o escolhido por Ruth para tal missão. Tadeu não se opôs a tal escolha. O mensageiro tinha que ser da total confiança de sua mulher. E, na espera, pediu secretamente a Javé que infundisse sensatez a seus servos.

Mas sua petição não será concedida. Jonatan não tardou a regressar dizendo que Eliazar, logo que informado, anunciou com alegria que se desprenderia definitivamente de todas as suas coisas.

— Diga a Tadeu, a Ruth e a todos os seus irmãos — lhes repete jubilosamente seu primogênito — que amanhã estaremos contemplando a glória de Javé.

A Tadeu somente lhe resta a esperança de que a imersão na brutal realidade que os aguarda em escassas horas, suscite em Eliazar uma aturada prudência. Volta, pois, a implorar secretamente a Javé que o rabino os preceda no suplício. Não sabe o que pede.

Ruth resolveu que a família permanecesse em vigília durante suas últimas horas. Não tendo parentes, afastou-se do exemplo de Eliazar. Não se ocupou de livros e móveis, utensílios e jóias; unicamente pediu a Tadeu que legasse a peixaria a seus três empregados, com a obrigação de prover até a sua morte as austeras necessidades de Tobias, um velho tio que também vive em Antioquia. Sustentou que tão somente havia que orar, para que Javé lhes desse forças para resistir à prova.

Seu marido fez uma última tentativa. Sem olhar Jonatan nem Josué, propõe que Salem, o menor, e que talvez Simão, o que apenas o precede em um ano, não os acompanhem em seu comparecimento ante Górgias e sejam confiados ao cuidado de Tobias. Ruth vacila. Tadeu percebe que sentimentos comovem seu ânimo porque segue seus olhos angustiados que agora estão postados em Natan, onze meses mais velho que Simão. Não ousou incluí-lo, porque sabe que os olhos de sua mulher irão, nesse

caso, até Ageu por mais que este, ao nascer antes de Berenice, a pequenina que já morrera, seja mais velho que Natan quase três anos.

Quando controlou seus pensamentos, Ruth não consultou seus filhos, nem discutiu sequer com Tadeu. Somente lhe perguntou, com voz não inteiramente firme:

— Quantos meses mais Tobias poderá cuidar deles? E quando ele morrer quem os sustentará na fé de nossos pais? Se amanhã compartilham nosso destino, por mais breves que sejam suas vidas, assegurarão sua ressurreição. Não duvidemos mais, marido meu, e rezemos já.

Tadeu não ultrapassou a meia-noite. O cansaço dominou-o e caiu em profundo sono de que acabam de tirá-lo os golpes dos soldados na porta de sua casa.

Górgias não tinha mentido.

— Melhor seria que Javé não tivesse ouvido a última petição do pobre Tadeu — não deixou de comentar Ananias.

Porque Górgias, talvez supondo, como o patrão de pesca, que o valor de Eliazar se derreteria como cera diante do fogo, e desejando que a opção assumida pelo pastor dissipasse os escrúpulos do rebanho, escolheu-o como o primeiro a comparecer diante dele.

Mas o rabino, como se tivesse medo de si mesmo, aproximou-se do fogo quase correndo e se apressou em cuspir na carne. Tadeu comprovou, a seguir, que o juiz tampouco havia exagerado nos detalhes do suplício. Eliazar foi açoitado, esfolado, e desconjuntado como um cordeiro. E, ainda vivo, foi lançado em uma grade cercada pelas chamas. Nas primeiras operações, lhe concederam reiteradas ocasiões para o arrependimento. Mas ele se manteve em sua fé até o final. Enquanto conservou a voz, entoou os salmos com os quais os judeus devolvemos nosso espírito ao Criador.

Agora, retirado do fogo, é apenas uma ossatura calcinada, quase sem carne, de rosto irreconhecível. As mãos, que perderam quase todos os dedos, se separam dos antebraços e os braços do tronco e as pernas das coxas. A rudeza dos esbirros, compelidos pelo calor da grade, quebrou-lhe inclusive a coluna.

Górgias contemplou a cena com um ríctus de fracasso. É evidente que não lhe interessa matar os judeus e que arde de desejos de submetê-los e humilhá-los, para integrá-los a seu sinal de renegado. Tadeu compreende que o próximo a ser convocado à grade será ele. Como a amargura já cobre seu ânimo, não o incomoda a repentina certeza de que o artifício de seu cliente não foi concebido para protegê-lo, mas para

assegurar outra possibilidade de desmoralização dos outros cativos, na previsão de que Eliazar conseguisse dar o exemplo de entrega a Javé.

Até que foi chamado, ardia em desejos de que tudo acontecesse rapidamente e de que nada o impedisse de assumir a morte que Ruth está inteiramente disposta a aceitar. Contudo, algo alterou, nesse último instante, sua decisão. Não olha Górgias; não escuta o alarido desesperado de sua mulher. Desprezou a novilha que lhe ofereceu um servidor do juiz. Tomou com sua própria destra um pedaço de porco e o engole quase sem mastigá-lo. Dando as costas a sua família, limpa cuidadosamente os lábios com o dorso de sua mão esquerda. Logo, gira lentamente, e com os olhos cheios de lágrimas, olha suplicante os seus. Não lhes pede compaixão; sem lhes dizer sequer uma palavra — porque não encontra nenhuma que seja adequada — lhes implora que sigam seu exemplo. Que conservem a vida. Mas algo acaba de partir-se em seu coração. Sem necessidade de contemplar-se, sabe que não há calor em seu olhar e que sua imagem é abjeta e imunda.

Por isso, agora, ao saltarem Ruth, enquanto já conduzem Jonatan diante de Górgias, Tadeu se joga contra o renegado.

Não chega a se aproximar. É provável que o que verdadeiramente desejava seu coração era que a espada de um esbirro se interpusse entre ele e Górgias e o atravessasse e arrebatasse de vez a vida que fazia apenas um instante tinha tentado conservar para si e para os seus. Mas o que golpeia brutalmente seu rosto é tão somente um escudo que lhe parte ambas as sobrelanceiras e despedaça seu nariz. Obtém, com isso, um ínfimo dom: jazerá desmaiado, com o rosto copiosamente ensangüentado. Não presenciará o martírio de nenhum de seus seres queridos.

Assombra-me que na alma de Ananias sobreviva, nesse instante, tão copioso resto de ternura como o que parece assomar em seu olhar. Olhame nos olhos:

— Minha fantasia encerra essa história, irmãozinho, com uma imagem final que também me causa muita dor. Suponha que seus pés pisam, como os meus, o alto da ladeira que culmina diante da porta da peixaria de Tadeu. Se já se situou ali, é forçoso que venha comigo, muito abaixo, recém-superado o princípio da ladeira, à carroça que se aproxima de nós. Está puxada por mulas fatigadas que mal podem com o peso de sua carga, redobrada por esta acentuada subida que devem superar. O que conduz o carro é um rapaz com a roupa e a pele cobertas de manchas gordurosas e pardacentas e com os olhos cheios de lágrimas. Já chega a nossos narizes a indefinível pestilência que emana da carga. Reconheço nela, como fundo, o penetrante odor que exsuda sua velha e nobre madeira, tão estropiada

pela água salobra e pelos ácidos humores que os implacáveis sóis da Antioquia têm arrebatado aos peixes que a acumularam, dia após dia, durante anos, inclusive desde antes do nascimento de Jonatan. Mas o que realmente repugna é o fedor da gordura derretida, das vísceras assadas, do músculo carbonizado e do osso calcinado. Hoje, como em todos os outros dias, o carro traz um amontoado de vultos. Mas os escuros e desiguais contornos que agora vemos cobertos por uma ávida nuvem de moscas já não pertencem a sardinhas e peixe-reis, corvinas e merluzas, enguias e linguados. Por exemplo, aquela massa reduzida que parece um insólito caranguejo, tão negro e reluzente, talvez seja uma mão cujos dedos perderam quase todas as suas falanges. A rocha redonda e pardacenta em que está pousada é, sem dúvida, um crânio que perdeu sua mandíbula e que é muito grande para ter pertencido aos meninos menores. E a mão que, por debaixo, agita e aponta e acaricia o que foi a nuca, movendo-se como se vivesse por si mesma, desprendida de seu dono, é a destra de Tadeu, cujo distante rosto, intumescido mas reconhecível, acaba de abrir piscante um único olho, o esquerdo, porque o direito está coberto e esmagado pela desnuda e quase intacta cabeça do úmero que assoma de um bracinho que se desprende durante o caminho. Vamos, irmãozinho, antes que Tadeu comece a gritar. Ainda lhe falta o ar; mas já se queixa. O moço, aterrado, se deu conta de que seu patrão, a quem deu por morto, despertou.

Vamos, mas antes olhe, ainda que seja por um instante, as duas grandes pontas dessa barba branca, tão parecida à do nosso avô, que desbordam a janelinha que coroa o alto da casa. Pertencem ao velho Tobias, que surge na rua, do esconderijo que lhe destinaram seus sobrinhos. Olhe-o você; eu não desejo vê-lo. Em seguida você perceberá porque evito seu rosto. Esses olhos, parcialmente nublados pelas cataratas, não podem crer no que vêem. Mas, acostumados a contemplar tanto sofrimento, apenas se fixaram nos restos da família que tinha protegido seus últimos dias. O que os consterna e espanta é comprovar que Tadeu ainda vive e se queixa e até caminha. Já fulgura neles a suspeita; já os incendeia a ira e o desdém e a sede de justiça. Dentro de um instante, não vacilará. A obstinada aversão que durante anos manteve contra o marido de sua sobrinha explodirá em um olhar de execração que, como uma cusparada, cairá sobre a enegrecida frente de Tadeu que estará parado na rua, sem tino para decidir o menor movimento, vacilando entre permanecer olhando o carro ou obedecer por fim aos rogos de seu criado que já o está instando, com esse tom crescentemente imperativo e mais próprio do dono que chama seu cão, para que ultrapasse de uma vez por todas o umbral do que ainda continua sendo sua casa.

Meu irmão quase deu por terminada sua infame história. Cravou seus olhos em mim e observa longamente meus sentimentos. Seu olhar me recorda o de meu pai que, prisioneiro de sua predileção, nunca pôde ocultar a complacência que lhe suscitavam as ardentes objeções que precisamente ele, seu primogênito, opunha a muitos de seus ensinamentos.

Reconheceu que não incorro em injustiça alguma se julgo Tadeu como um covarde e um apóstata, cujos débeis princípios o abandonaram mal foi convocado ante Górgias. Admite, inclusive, que é provável que minhas conclusões sejam mais valorosas que as suas e acaba de acrescentar que, se assim fosse, o episódio seria ainda mais sórdido e deplorável. Porque, se tínhamos concordado que a fé de Tadeu sempre foi insuficiente, o único que sucumbiu ante a cega necessidade de sobreviver foi o amor inegável que até esse instante havia professado por sua mulher e seus filhos.

— Se assim sucedeu — disse, contemplando embevecido Yamira e sua filhinha — eu nem sequer compreendo sua atitude. Não há vida sem amor.

Concedeu a si mesmo um ávido gole de vinho.

Já não sei se o que contou foi ouvido de alguma testemunha ou imaginado. Porque ele respeita a peripécia como se fosse alheia à sua vontade.

— Contudo, há um detalhe que me parece muito importante e que me sugere uma interpretação que, confesso, desejo muito que seja a verdadeira. Não quero esquecer que Tadeu recusou os pedaços de novilha e escolheu um pedaço de carne que não cabia dúvidas de que era sacrílega. Por que fez isso? A que obscuro impulso obedeceu?

Olha-me fugazmente, e ainda de soslaio.

— Só podemos supor... — está me perguntando com autêntico temor de que eu possa destruir a conjetura que ainda reserva para si — só podemos imaginar que uma covardia sacrílega foi o que extinguiu nele, apenas num instante, tanto o temor de Javé como o amor que professava aos seus?

Não quis ler meu rosto. Os olhos, fixou-os em seu copo, tão vazio — penso — como seu desolado coração. Suspira. E é Yamira a quem contempla.

— Creia-me, meu amor, que nessas circunstâncias, eu teria cuspidido na carne como antes tão dignamente o tinha feito o rabino Eliazar. Mas não para cumprir com meu Deus. Tão somente, e carregada a alma de blasfêmias, para morrer com os meus... E antes que eles!

Volta-se para mim. Faz-me sentir na nuca o olhar de Górgias, de Ruth e de meus sete filhos. Faz-me cheirar um pedaço de novilha que me estende um servidor do juiz. Faz-me ver, por detrás da fumegante bandeja, os pedaços verdadeiros de porco, já assados, sem exsudar sequer umas gotas sobre as brasas. E me pergunta:

— Que pode movê-lo, irmãozinho, a recusar a novilha e escolher o porco? Porque não se esqueça de que comer um ou outro pedaço basta para salvar sua vida.

E me responde:

— Não há outra resposta possível. É, sem dúvida, o desejo de demonstrar que a você não satisfaz violar a Lei tão somente na aparência. Você quer manifestar que está disposto a transgredi-la em sua substância.

E me pergunta:

— Mas a quem deseja expressar sua vontade?

E me responde:

— A Górgias, é evidente que não: você estaria se excedendo sem motivo na complacência de seu desejo. A Javé? É possível. Mas que importa um Deus ao qual abandona? Você ousaria exacerbar ainda mais sua ira? Eu creio que é aos seus a quem você realmente dirigiu sua decisão.

E me pergunta:

— Mas que queria lhes dizer comendo carne de porco verdadeira?

E me responde:

— Que você não é movido pelo medo porque, se somente a ele obedecesse, bastaria acomodar-se à proposta de Górgias.

E me pergunta:

— Mas se não é ao medo, a que você obedece?

Fico esperando em vão sua resposta.

Seu silêncio é demorado.

Está ouvindo Ruth:

— *Peço-lhe, filho, que olhe o céu e a terra e, ao ver tudo o que há neles, saiba que a partir de nada Deus o fez e que também o gênero humano chegou assim à existência.* — começou a recitar nesse instante, e há sincero respeito na sua voz que quase vibrou como a da santa mulher quando teve que persuadir Salem de que não havia outra saída que sua morte muito precoce.

Os dedos de suas mãos aferram tensos a borda da mesa; não vejo seus polegares.

— Eu compartilho essa gratidão, irmãozinho, tanto como você, provavelmente mais que você — me disse baixando sua voz, fazendo-a mais íntima. Maravilhosos são os incontáveis dons da vida. Mas — escreva — meu coração é mais mesquinho, ou não é tão simples ou tão crédulo. Como Tadeu, careço de toda certeza acerca de minha ressurreição. Olho o céu e a

terra, que compartilho com tantos seres, e me nego a devolver o precário lugar que me foi assinalado. Sinto-me um humilde e obscuro, mas imprescindível, anel da vida. Decido por mim e pelos que dependem de mim. É provável que, se pelo menos algum de meus filhos, por haver crescido o suficiente para ir embora dessa cidade infernal, estivesse isento de compartilhar nosso destino, minha decisão fosse outra, porque não posso viver sem Ruth. Mas ali estão todos eles, olhando a minha nuca, e enganados no mesmo ardil. Meus sete filhos e os incontáveis filhos de meus filhos. Não resisto à idéia de que morram. Se sigo o admirável exemplo do rabino Eliazar, minha descendência não terá escapatória, porque não lhe será oferecida nenhuma alternativa. Se, pelo contrário, mastigo e engulo ainda que seja um pequeno pedaço de porco — já estou decidido a fazê-lo — conservo para alguns deles uma muito remota possibilidade de sobrevida. Já não raciocino. Não me importa o grito de Ruth. Não é por ela nem por mim que o faço. É somente o coração o que me diz que recuse a novilha e coma o porco para proteger meus filhos. Agora quando o estou engolindo, vislumbro porque o faço. Quero dar-lhes um exemplo diferente do de Ruth; que não sejamos sua mãe e eu, apesar de nossa inocência, tão responsáveis, como Górgias, por sua absurda morte. Mas não sei se o entenderão, nem se todos podem entendê-lo. Já o saberei. Agora.

Agora, quando me volto e consulto seus rostos e leio sua condenação. Consideram-me um blasfemo, um traidor e um covarde, mas não me importa. É o preço que inutilmente paguei para que algum deles sobrevivesse.

— Entende, irmãozinho? — me perguntou Ananias e se respondeu — Não, hoje não me entenderá. Eu nem defendo Tadeu, nem abomino o Criador do Universo, tenha ou não o nome de Javé. Tampouco renego o povo de meus pais. Mas não posso acatar suas leis. Seu bastão me atrapalha para caminhar pela vida. Não o aceito como vara para discernir o reto do torto. Não só porque é oco, mas porque me parece soberbo e temerário dirimir que condutas alheias são justas ou injustas. Tão somente me importa amar. É a única coisa que sei e me gratifica. Por isso, me nego a acompanhar Tobias nessa visão que cospe desprezo sobre a atribulação de Tadeu. Ao contrário, tomaria uma pedra e a atiraria contra essa janelinha de onde o velho observa do alto, mas mais abaixo que o ninho que a cegonha armou no telhado. E a tiro ainda que lhe acerte a frente. Juro que não queria acertá-lo; que muito mais me agradaria assustá-lo quebrando algum desses empoeirados vidros nos quais roça sua barba tão venerável e tão descuidada como a de nosso avô ou a de nosso pai. E quando se resguardasse, continuaria atirando pedras, para que não ouzasse assomar à janela nunca mais.

ALBERTO FUGUET

Alberto Fuguet responde a dez provocações

De onde se escreve?

A partir do que te faz falta. Às vezes, do que te sobra. Acredito que escrevo a partir do estômago. Quisera que do coração. Alguns dirão a partir do vazio e têm razão.

Escreve-se sobre?

O que conheço, o que tenho por perto e o que me desperta curiosidade.

Qual é o tempo dos livros?

É mais rápido ler do que escrever um livro. Mesmo assim, para ambos se necessita de muito tempo. Às vezes sinto que o que precisam é de um tempo paralelo. É sair deste mundo e ingressar em outro mais ordenado, quase sempre melhor.

Quem é o autor?

Aquele que organiza o que está lá fora, nas ruas, nos caminhos, nas lixeiras, nos confessionários, nas cozinhas e nas camas. Os autores são grandes sujeitos. São menos sérios do que se costuma acreditar.

Há literatura chilena?

Eu creio que sim. Mas, no final das contas, as divisões interessantes mais profundas não são por país e sim por idioma, geração, época, ponto de vista.

Ficções se realizam?

Sim, claro, dia-a-dia, a cada instante, mas mesmo assim nunca superaram a realidade.

O que sabe a literatura?

De sabor? A que sabe? Sabe ao sanduíche que o faminto come. Sabe a maionese, ketchup e mostarda.

O que sabe, de saber? A literatura sabe tudo.

Há diálogo entre literatos?

Há ótimos. Também há amizades. Essas são mais escassas. São, em geral, complicadas. Mas o verdadeiro diálogo é entre o escritor e todos os autores dos livros que lê. Para mim é um diálogo constante e enriquecedor que supera todo tipo de barreiras.

Imaginam-se palavras?

Mais que imaginá-las, uso-as. A palavra pela palavra não me interessa. Não é um vínculo fetichista.

Por que literatura?

É a melhor realidade virtual. É vida em pó. Como os sucos. Basta adicionar água e volta a ter vida.

Revólver sem balas

Luis Alberto Brandão Santos

É comum encontrar, na obra do escritor chileno Alberto Fuguet, personagens em estado de suspensão, em circunstâncias nas quais não estão em um lugar nem em outro, nem paradas nem em movimento. A tensão característica de tal estado percorre todos os textos, e pode ser ilustrada pelas muitas cenas que se passam em aeroportos. No aeroporto, local de longas esperas, conjugam-se o desejo de se mover e a constatação de que o movimento é dependente de fatores alheios ao desejo. Conjugam-se, como ocorre no romance *Mala onda*, o retorno dos que não querem voltar e o impedimento do regresso daqueles que querem.¹

O aeroporto é um espaço limítrofe, marco simultaneamente concreto e simbólico separando, e também interligando, diferentes territórios, culturas distintas. No aeroporto é possível vivenciar, de forma bastante nítida, o questionamento da noção de identidade, através da abertura para uma mesclagem intensa de referências, para um vácuo que se enxerta na previsibilidade dos espaços familiares. É a radicalidade dessa sensação, terrível e fascinante, que buscam duas personagens de *Por favor, rebobinar*, quando se dirigem para o centro da pista de pouso, observando a violência com que o vento balança as bandeiras chilenas: “Acima, um avião gigantesco desliza em câmera lenta sobre nós. Se levantássemos a mão, roçaríamos esse ventre prateado que brilha até a cegueira. Os grossos pneus giram e gritam e tudo é velocidade, cheiro de combustível, pânico. Nada avança, só a vertigem do vazio e esse volume enorme suspenso sobre nossas cabeças”.²

Da obra de Fuguet é possível depreender essa espécie de vácuo agônico como um dos vetores fundamentais da cultura chilena contemporânea. Vácuo que se alimenta do conflito entre reconhecer Santiago como “cidade sitiada”³, “uma cidade muito pequena”⁴, um “povoadozinho”⁵, e cultivar o desejo de se insurgir contra isso, seja renegando as imagens estereotipadas que costumam vir associadas ao “ser chileno”⁶, seja procurando investigar os espaços recônditos, “descer até as entranhas desta

cidade amuralhada que às vezes você não reconhece e que não lhe serve”⁷, ou, ainda, afastando-se, saindo do Chile, e paradoxalmente sentindo, à distância, sua presença irremovível, como ocorre no conto “No hay nadie allá afuera”, em que a personagem, nos Estados Unidos, tem um encontro com o cônsul chileno: “Me tratou de ‘compatriota’ e de ‘amigo’. Detrás de sua poltrona estava a indispensável foto do General com suas condecorações, que, nesse contexto, ao lado de uma janela que dava para a baía e para a Estátua da Liberdade, parecia mais uma piada de mau gosto do que a real ameaça que era”⁸.

Não se trata, pois, apenas de sair fisicamente de Santiago, mas de tentar “estar em outra parte”⁹, de ser capaz de deslocar aquilo que Santiago representa, seu poder de interferência no modo de ser das pessoas, o que inclui, ironicamente, ter que se confrontar com esse sentimento ambíguo que reúne a consciência da paralisia, a vontade de subvertê-la, e o reconhecimento dos obstáculos à subversão: “É como estar em um aeroporto, com passagem para todos os lugares, e não saber qual avião tomar. Ou pior: verificar que nenhum avião vai partir. Ou querer partir e descobrir que você não tem passaporte”¹⁰.

Inventando vozes

A “horrorosa sensação de estancamento”¹¹ diz respeito não apenas à frustração de ideais, à constatação de que aquilo que se almeja é inacessível, como ocorre com os sonhos adolescentes do narrador de *Mala onda*: “Quem dera Santiago tivesse *freeways*, você pensa, e rodovias por onde zarpar; poderia arrancar deste carango da sua velha uns cem, ou cento e dez. Mas Santiago está no Chile e o que há são trevos miseráveis e rotundas intermináveis e inúteis, entupidas de automóveis que dão voltas e voltas”¹². Também diz respeito ao cerceamento concreto da liberdade de locomoção, definido, paradigmaticamente, pela duradoura vigência, nos anos setenta e oitenta, do toque de recolher, que faz com que o único movimento permitido seja aquele realizado sob escolta: “O Nacho tem essa capacidade de me meter em coisas que não desejo. Como avançar pela noite santiaguina, através de intermináveis fileiras de semáforos vermelhos e alamedas caladas e muito quietas, escoltado por uma patrulha de possíveis psicopatas”¹³.

Às restrições de mobilidade corresponde a tentativa de contenção das vozes. “É melhor ficar calado, pirralho”¹⁴ — a ordem é inequívoca.

Entretanto, o que se constata na obra de Fuguet não é a presença das estratégias usuais de contraposição à censura e ao autoritarismo. A tradicional dicotomia que opõe direita e esquerda é delineada naquilo que ambas possuem em comum: projetos homogeneizadores do espaço social, apego a soluções salvadoras e grandiloqüentes que passam a se alimentar, tautologicamente, de sua própria necessidade de implementação. Deixa-se explícita a perplexidade em relação a uma sociedade obrigada a se dividir entre o "SIM" e o "NÃO": "Pelo tipo de olhar se sabe quem vota SIM e quem vota NÃO. Em todas as esquinas há tiras. E cães policiais que farejam".¹⁵

Através do vácuo instaurado pelos olhares perplexos, que reconhecem que ninguém "sacava muito de política"¹⁶, o fanatismo da militância é visto como um conjunto de opções gratuitas, aleatórias, como no conto "Pelando a Rocío", em que a jovem personagem do título, oscilando violentamente entre opções ideológicas estereotipadas, acaba morrendo porque "se meteu em rolo alheio".¹⁷ O olhar cético não sente que é possível enquadrar-se nas alternativas habituais. O olhar desgarra-se, o isolamento é sua única garantia de sobrevivência. Sem sentimentalismo, distancia-se o suficiente para enxergar a realidade como um filme. Um filme ruim: "Está cada vez mais claro que minha opinião não vale. Às vezes penso que nem mesmo sou daqui. Que tudo isso é um filme ruim e eu sou apenas um figurante".¹⁸

Em função da necessidade de reagir ao silenciamento das falas e, ao mesmo tempo, de recusar os modos de elocução cristalizados na oratória política tradicional, a voz passa a ecoar enquanto burla de vozes, enquanto apropriação e pirateamento. Abandona-se a pretensão de veicular um discurso original, mas também abandona-se, através da usurpação, a mera repetição dos discursos. Quando se tomam as falas sociais, elas são selecionadas, recortadas, deformadas, recriadas: "Sou um mestre do *zapping*, da cultura da apropriação. Digamos que afano, pirateio, roubo sem querer. É como se tivesse em minha mente um *sampler* digital que funcionasse a partir de imagens puras. Não sou um cara criativo. Não invento, absorvo. Trago."¹⁹ Apagando e recombinao títulos e sinopses de fitas de vídeo, como em *Por favor, rebobinar*²⁰, ou enviando cartas imaginárias para a seção de orientação sexual de uma revista, como em *Mala onda*²¹, personagens de Fuguet colocam em circulação narrativas que perturbam os limites que separam verdadeiro e falso, sim e não: interrogam quanto ao poder concreto de vozes que se sabem ficcionais.

A uma realidade estagnada, sobrepõe-se outra, virtualizada. No virtual podem manifestar-se as insatisfações atreladas à vivência do real, os

desejos de expandi-lo, de torná-lo maleável. No universo da virtualidade, constata-se que o sentido da realidade é indissociável dos mecanismos de percepção. Não é por acaso que há, na obra de Fuguet, uma constante busca pela estimulação sensorial, através de música, sexo, drogas, velocidade, imagens vertiginosas: “Senti como se flutuasse, como se tudo fosse um *video-clipe*, como se houvesse submergido em um jogo de realidade virtual”.²² Há, em especial, um questionamento do próprio sentido de sociabilidade. Mediante a constatação da falácia dos grandes discursos políticos, recorre-se a um outro modelo de compartilhamento de referências. Associadas às demandas mais imediatas do corpo, são referências que opõem, às ilusões da racionalidade dos pactos sociais, o caráter ritualístico, primitivo, de uma experiência visceral. A imagem da sociedade passa a ser não mais a da tribuna, na qual o diálogo se dá, aparentemente, segundo um código comum, mas a da pista de dança, onde os corpos se digladiam e se reconhecem:

A idéia, ao que parece, é apalparem-se uns aos outros, é romper as barreiras da intimidade e cheirar e tragar e sentir centenas de corpos alheios que te manuseiam como se você fosse uma geléia que escapou da vasilha. Mas quando te elevam — não sei como — e você flutua no ar, caminha por entre mãos que te sustentam e te fazem circular, fica tudo claro: você sente algo que tem muito de erótico e muito de irmanável e chega um momento em que a única coisa que você deseja é que continue, que não pare, que te toquem até a alma.²³

Centrar, deslocar

As personagens de Fuguet oscilam entre dois pólos básicos. Em um deles está o mais extremo centramento, um individualismo exacerbado que pressupõe a incapacidade de saírem de si mesmas. Ocorre, por exemplo, com o narrador de *Mala onda*, tachado, por uma amiga, de “a pessoa mais egocêntrica que conheci em minha vida”²⁴, ou com uma das protagonistas do conto “Amor sobre ruedas”, que se acredita “maravilhosa e orgulhosa de ser jovem, de ter grana, de ser ela”.²⁵ Ou ainda, de maneira mais do que explícita, em *Por favor rebobinar*, em que um dos narradores, relatando sua trajetória, afirma: “As ficções alheias não me interessam; com minha realidade tenho de sobra”.²⁶

Entretanto, há o pólo oposto, a possibilidade de renegar as próprias coordenadas, de deslocar-se do centro da própria identidade, não aceitar

a realidade, individual e social, tal como ela se apresenta, como um indiscutível “estado de coisas”. “Gostaria de afastar-me de mim mesmo”²⁷ — é o pensamento de outro narrador de *Por favor, rebobinar*. Sair de Santiago, abandonar o Chile, perceber a própria juventude como um “inferno inútil”²⁸, sonhar para si uma vida diferente, ou mesmo conceber-se como um outro, deixando-se possuir pelo espectro de personagens de romances estrangeiros²⁹, são motores turbulentos que impulsionam e fazem mover as figuras que circulam no universo ficcional de Fuguet.

Na oscilação entre pólos, do olho que só vê o próprio umbigo ao olhar que faz dissolver a identidade do sujeito que olha, o vetor resultante é o de um mal-estar agudo porém impreciso, um humor corrosivo apesar de infantil, uma consciência trágica que se mescla com a simples imaturidade. “*I’m somewhere in between*” — diz a epígrafe *pop* de *Mala onda*. Um lugar intermediário, situado entre a reflexão circunspecta e a mais deslavada frivolidade, entre o distanciamento crítico e a ingenuidade orgulhosa de si mesma.

A ambigüidade das posturas das personagens se revela, de maneira nítida, na recorrência de conflitos envolvendo a relação pai-filho. Os três romances de Fuguet se sustentam sobre o caráter problemático da noção de paternidade. O pai jamais aparece como modelo a ser imitado. É, na verdade, um foco de indagação, um grande vazio cuja intensidade persegue as personagens. Por uma razão ou por outra, o pai é sempre desprezível. Paradoxalmente, no entanto, continua sendo o vetor da ordem, o horizonte possível de reconhecimento das interdições que cerceiam a plenitude do universo infantil, mas que, ao mesmo tempo, abrem as portas para o mundo da sociabilidade adulta.

Na obra de Fuguet, o olhar adestrado por uma tradição conservadora é obrigado a lidar com uma ordem difusa, pais ausentes, instituições sem credibilidade, descrédito na transmissão do saber. Habitar esse cenário simbólico movediço faz com que pareçam insólitos tanto os gestos de rebeldia (já que não há mais um inimigo a ser derrotado, ou já que o inimigo está em todas as partes, inclusive em nós mesmos), quanto as tentativas de reinstauração da ordem perdida. Ao concluir a leitura dos romances, tem-se a impressão de que houve um final feliz, de que pai e filho se reconciliaram, de que a maturidade finalmente se anuncia, através do equacionamento de leis e instintos. Em *Mala onda*, a sensação do narrador é de estar mais forte, purificado, de ter sobrevivido. Em *Por favor, rebobinar*, troca-se o desejo de formar uma banda de rock pelo de formar uma família. Em *Tinta roja*, após relatar a reconciliação com o pai, o

narrador vai ao encontro do filho. Porém, a equação proposta não consegue esconder, por um lado, a persistência da dicção infantil (reinventa-se um pai, pacificado e pacificador, também infantil), por outro, a presença de um certo tom amargo, decorrente do fato de se saber que, no fundo, a equação continua sem resposta definitiva. Que a salvação é apenas um “por enquanto”.³⁰

Realismo perverso

O vetor deslocamento se apresenta não apenas conforme um movimento escapista, desejo de afastamento do espaço que se ocupa, mas também segundo uma investigação de tal espaço, um impulso de vasculhar as próprias referências. Assim é que, após decretadas a estagnação e a morte de certos valores, de certa realidade, torna-se necessário efetuar sua autópsia. Significativamente, o último conto do livro *Sobredosis* traz uma cena na qual o narrador, chileno, acompanha a autópsia, nos Estados Unidos, de um amigo, também chileno, que suicidara. Em *Tinta roja*, percebe-se a intenção de sair do restrito universo da jovem classe média santiaguina para penetrar em uma cidade maior. Através de um exaustivo inventário dos mais diferentes crimes, registrados pela equipe das páginas policiais de um jornal popular, trata-se a cidade como um cadáver, deixando expostas suas vísceras: “Santiago é uma cidade muito grande para se tentar conhecê-la. Todos os dias — todas as noites — morre alguém. Dá na mesma, o necrotério sempre está repleto, os tiras enchem informes: atropelamentos, suicídios, punhaladas, assassinatos, vinganças, estupros, incêndios, o que for. O sangue rega os bairros mais pobres e fica grudado nas sarjetas”.³¹

Parece haver, assim, um movimento no sentido de expandir a cidade, de revelar sua diversidade e crueza, lançando sobre ela olhares inusitados. Isso já se anunciava em *Mala onda*, em um momento-chave no qual o narrador se vê conduzido por regiões desconhecidas, degradadas, do espaço urbano, sentindo-se como “um turista perdido numa linha aérea equivocada”. Porém, não há contato, o espaço estranho não contamina o olhar, não se transforma em fonte de indagação ou de crítica. Ao narrador só interessa regressar, o mais rápido possível, para os espaços conhecidos, para a “civilização”.³² Em *Tinta roja*, o contato ocorre, e todo um outro sistema de valores pode vir à tona. O olhar jornalístico deixa-se expor a uma cultura que costumar ser tratada como subcultura, registrando minuciosamente suas nuances. Tal olhar, contudo, também é domesticável, também é convertido ao mundo “civilizado”: para a personagem Alfonso Fernández, a experiência nas ruas constitui, sobretudo, fonte para se produzir

literatura. Seu conflito é ter que suprimir, para ser o ganhador de um concurso literário, os inúmeros palavras que permeiam seu relato. De modo análogo, é para os jurados de um concurso que se dirige o narrador do relato "Una vida modelo", de *Por favor, rebobinar*.

Se se chega a conceber um potencial propriamente crítico para o registro realista, para a representação direta da vivência de um certo tempo e lugar, não se pode negar que a operação de "romancear" — ou seja, de submeter o registro às instituições e convenções literárias, por mais realistas que sejam — acaba por tornar inócua a força crítica do registro. O olhar desarmado e perplexo do aprendiz de jornalista se transforma no olhar afetado e entediado do escritor. O impulso para fora de si sucumbe às vaidades literárias.

O termo "realismo" não se adequa mal à obra de Fuguet. Não apenas porque nela não há uma preocupação com experimentações no plano propriamente formal da linguagem, mas porque há uma obsessão por utilizar o texto como uma forma de ver-se, de produzir uma imagem válida de si, de um grupo, de uma cidade, de um país, de uma cultura, de reconhecer-se em um espelho. Naturalmente, a obsessão já indica o quão problemático é tal reconhecimento. O esforço de realismo já é uma prova de desconfiança quanto à sua viabilidade. Sofridas as fraturas, a imagem jamais volta a se recompor completamente: "Entre as coisas que perdi está esse algo tão inexplicável que dá coerência e harmonia ao rosto. Minha face continua igual, mas já não sou o mesmo".³³

Em uma cena de *Tinta roja*, Alfonso Fernández é mal atendido em uma loja. Pega emprestado o revólver de um dos membros da equipe jornalística, retira as balas, volta à loja, dá um susto e uma lição à atendente: "É uma linha muito fina a que separa um bom cidadão de um criminoso, sabia? (...) Agora chora, puta. Você não era tão valente? Outra coisa: os clientes sempre têm razão. Agora deita, cara no chão".³⁴ É possível vislumbrar, nessa cena, o modo como a obra de Fuguet deixa expostos os dilemas enfrentados por uma literatura que se pretende realista. Há, sem dúvida, todo um poder na ação de relatar a realidade dos fatos que os sentidos humanos socialmente atestam. Tal poder a literatura tem condições de reivindicar para si. No entanto, desde que seja convincente, a realidade pode ser simulada. E a literatura, como um revólver descarregado, é simulação. O realismo é, pois, sempre perverso, já que o ilusionismo se passa por anti-ilusionismo, a verdade vale enquanto efeito, a suposta neutralidade tem função pedagógica, moralizante.

Sobretudo, nesse jogo o escritor preserva a ambigüidade de sua posição: identifica-se a um marginal, alguém que habita e vasculha a crueza da realidade, mas, no fundo, sente-se inofensivo, um cara legal e ajustado, que defende as boas intenções e as boas normas. É capaz de agir de forma surpreendente, romper o escamoteamento de certas verdades, mas sua ação não é mais do que uma brincadeira juvenil, uma outra forma de escamoteamento. É capaz de ameaçar com uma arma, mas uma arma sem balas, que só é usada para garantir que a lição seja aprendida. Desse modo, na obra de Fuguet, os inúmeros narradores e personagens que registram literariamente suas vivências revelam uma concepção de literatura inscrita em um movimento que parece amplo na cultura chilena contemporânea. Movimento oscilatório que vai do desejo de mudança — o texto procurando novas dicções e objetos — ao apego àquilo que já está instituído — o texto se acomodando a lugares e funções predeterminados. Movimento de indefinição entre subverter e reforçar a cristalização de formas e valores. Entre estranhar-se e reconhecer-se.

Notas

¹ Cf. FUGUET, Alberto. *Mala onda*. Santiago: Planeta, 1996. p.17-31, 85-86.

² FUGUET, Alberto. *Por favor, rebobinar*. 3. ed. Santiago: Planeta, 1997. p.246. Todas as citações de textos de Alberto Fuguet foram por mim traduzidas.

³ FUGUET. *Mala onda*, p.77.

⁴ FUGUET, Alberto. *Tinta roja*. 3. ed. Santiago: Alfaguara, 1997. p.296.

⁵ FUGUET, Alberto. *Sobredosis*. 4. ed. Santiago: Alfaguara, 1997. p.25.

⁶ Cf. FUGUET. *Mala onda*, p.11.

⁷ FUGUET. *Mala onda*, p.113.

⁸ FUGUET. *Sobredosis*, p.111.

⁹ FUGUET. *Por favor, rebobinar*, p.272.

¹⁰ FUGUET. *Mala onda*, p.280.

¹¹ FUGUET. *Mala onda*, p.205.

¹² FUGUET. *Mala onda*, p.51.

¹³ FUGUET. *Mala onda*, p.84.

¹⁴ FUGUET. *Mala onda*, p.86.

¹⁵ FUGUET. *Mala onda*, p.271.

¹⁶ FUGUET. *Sobredosis*, p.40.

¹⁷ FUGUET. *Sobredosis*, p.83.

¹⁸ FUGUET. *Mala onda*, p.122.

¹⁹ FUGUET. *Por favor rebobinar*, p.20.

- ²⁰ Cf. FUGUET. *Por favor rebobinar*, p.39, 59.
- ²¹ Cf. FUGUET. *Mala onda*, p.88-90.
- ²² FUGUET. *Por favor rebobinar*, p.66.
- ²³ FUGUET. *Por favor rebobinar*, p.91.
- ²⁴ FUGUET. *Mala onda*, p.108.
- ²⁵ FUGUET. *Sobredosis*, p.27.
- ²⁶ FUGUET. *Por favor rebobinar*, p.123.
- ²⁷ FUGUET. *Por favor rebobinar*, p.236.
- ²⁸ FUGUET. *Sobredosis*, p.49.
- ²⁹ Cf. FUGUET. *Mala onda*, p.205-210.
- ³⁰ FUGUET. *Mala onda*, p.295.
- ³¹ FUGUET. *Tinta roja*, p.125.
- ³² Cf. FUGUET. *Mala onda*, p.250-252.
- ³³ FUGUET. *Por favor rebobinar*, p.126.
- ³⁴ FUGUET. *Tinta roja*, p.368, 369.

Tinta vermelha

Alberto Fuguet

1

Pão, pão/Queijo, queijo

— E a senhorita, onde gostaria de fazer seu estágio?

— *Crônica*, senhor.

— E você?

— Acho que *Esportes* seria o ideal.

— Bom, garoto. *Esportes*. Assim será.

Mais além do pátio de estacionamento, ao lado deste edifício art-decô que lembra um transatlântico decadente, se elevam vários galpões. Em um dos muros está pintado *O Clamor, jornal do povoão*. Funcionários de uniformes azuis com detalhes amarelos entram e saem. Três caminhões pintados de amarelo esperam em frente a um imenso portão metálico. Junto aos caminhões se amontoam seis rolos que parecem de papel higiênico. São tão volumosos que superam em altura os caminhões.

— E a senhorita?

— Me chame de Nádia, assim me sinto mais à vontade.

— Nádia, então... onde você quer trabalhar?

— Adoraria *Espetáculos*.

— *Espetáculos* está muito bem. Incrivelmente bem. Acho que você estará à altura. Posso confiar em você?

— Claro.

— Não esperava outra coisa, Nádia.

O porteiro está todo vestido de amarelo. Nas costas de sua jaqueta está impresso um desenho que lembra um megafone. Através da grade

oxidada se vê uma longa fila de mulheres de inegável extração popular esperando silenciosas sob o escaldante sol da tarde.

Do outro lado do muro se ergue a torre cinzenta de uma igreja. A virgem de bronze, no alto, está visivelmente inclinada, num ângulo de dez a doze graus, lembrança inesquecível do último terremoto que açoi- tou com fúria este antigo e frágil bairro que se deteriora no outro lado do rio. Alfonso Fernández luta para não roer as unhas.

— E você, jovem, qual seção lhe agradaria?

— Também gostaria de *Espetáculos*.

Omar Ortega Petersen solta sua caneta e uma mancha de tinta vermelha suja um documento que parece oficial. O sol que entra pela janela impe- de que Ortega Petersen seja visto com nitidez. Seu olhar não inspira simpatia.

— Você é surdo ou bobo?

— Nenhuma das duas coisas, senhor.

— O que é que se lê aqui?

— *Jornal do povão*.

— “Clamor popular”. Assim dizem. Tem algum problema nisso?

— Não, senhor.

— Aqui não temos vocação para minoria, ouviu? E isto vale para os quatro. Quero que fique claro. Aqui vocês não vão escrever para agradar o professor ou passar de ano. Se conseguirem publicar algo no *Clamor*, serão lidos por milhares, para não dizer milhões. Vão poder mudar vi- das. Terão a possibilidade de influir, de se meter na mente dos leitores como um dedo se mete numa xoxota apertada. E então, cacete, em qual seção quer trabalhar neste puta verão que já está rachando?

Alfonso Fernández traz um ar inocente, juvenil, de recém-batizado. Tem o cabelo levemente anelado e parece que ainda não queimou os qui- linhos acumulados nos lanches de família. Aprendeu bons modos, apesar de roer as unhas. Usa um terno de segunda, herdado, cinza claro, o mes- mo com que se formou nos Padres Franceses de Valparaíso há alguns anos. A seu lado está Nádía Solís, morena de cabelos anelados, tez cor de canela fresca, olhos como azeitonas de Azapa. Veste um bustiê negro e uma jaqueta de linho mostarda que inutilmente tenta esconder o que já está à mostra.

— Você é o Fernández?

— Sim, senhor.

- O da bolsa de estudos Presidente da República?
- Não, do crédito educativo não. Da Universidade do Chile.
- Sei, um colega meu te deu aulas. Bascuñan, lembra-se dele?
- É um professor muito bom.
- O caralho. Não é capaz de diferenciar uma vírgula de um ponto.

Quando Omar Ortega Petersen grita, as veias de seu pescoço ficam salientes. Fernández olha para ele aterrorizado. Não é para menos. Omar Ortega Petersen, vice-diretor de *O Clamor*, aliás “o Chacal Ortega” para os conhecidos, é toda uma lenda viva, um homem com muito poder, os melhores contatos e toneladas de inimigos. Inclusive, na Faculdade de Jornalismo, enquanto jogam pingue-pongue ou enrolam baseados na sala de fotografia, os alunos trocam inumeráveis histórias e mitos que cercam o Chacal. Por mais que *O Clamor* seja propriedade da família Rolón-Collazo, todo mundo sabe que o velho Leônidas não é mais que um marionete entre os fios perigosos de Ortega Petersen. Alfonso Fernández volta às unhas.

- Ei, calma, não vai roer os dedos todos aqui.

Ortega Petersen parece mais velho que na foto que ilustra sua coluna diária *Pão, pão/Queijo, queijo*, lado direito da página 3, onde ficou famoso por contar o que os outros jornais não contam, por quebrar o *off-the-record* que seus repórteres prometem às fontes, e por curta e grossamente transformar a tinta em veneno.

— Nunca roa as unhas na frente de um entrevistado. Ele vai achar que você está com medo. São eles que têm de ter medo de você. Supõe-se que somos o Quarto Poder, mas como neste país a justiça não é mais que um monte de edifícios mal calafetados, no fundo somos o Terceiro. Terceiro, está claro? E, se nos esforçamos, às vezes somos o Segundo.

O Chacal é notoriamente mais baixote do que o público imagina. Sua fala queima e machuca, e sua voz, que emana furiosa todos os dias às oito da manhã pela Rádio Libertador, é a de um barítono popular. Mas o mais impressionante em Ortega Petersen é o seu peito, a maneira como sua apertadíssima camiseta de lycra verde realça seus músculos peitorais. Seu tórax é tão estufado como o de um pombo e seus braços são os de um lutador de luta livre. No jornal dizem que parece uma pirâmide invertida, a famosa pedra angular de toda crônica jornalística: a maior quantidade de informações no alto, onde é mais visível, para ir descendo até desaparecer. Por ter setenta anos está claro que, tal como se comenta, Omar Ortega Petersen fez um pacto com o diabo.

— Agora me diga, em qual seção você se sentiria bem?

— Na *Espetáculos*, senhor. Gosto muito de cinema e música, em especial do Canto Novo, e sempre estou em dia com...

— De novo: é surdo ou está me pegando de gozação? Perguntei em qual seção gostaria de trabalhar nestes quatro meses... Responde rápido, cornudo, se não te mando pra onde me der na telha. Anda, rápido que tenho pauta.

— Não sei... eu havia pensado em *Espetáculos*...

— Sua amiguinha já está aí. Somente um estagiário por seção. *Um.*

— Desculpe, senhor.

— Você vai trabalhar na *Polícia* e se acabou a história, entendeu?

— Sim, senhor.

— E não volte a usar esse terno. Este jornal é popular, mas não pobre. Não podemos parecer iguais ao povo que cobrimos. Ficou claro? Prefiro te ver de jeans e camisa do que com esse terno lamentável.

— Não voltará a vê-lo, senhor.

— Espero que não.

Fernández olha a água que escorre na imensa pia. De repente se torna vermelha, espessa. O sol começou a se pôr.

— Ah, mais uma coisa, rapaz. Aqui sou eu quem manda. Não é nem o velho Leônidas nem esse pé-rapado comunista do Tejada. Eu sei muitas coisas. Sei tudo, nada me escapa. Está claro? Neste jornal não se move uma folha sem que eu saiba. Para isso me pagam. Para estar informado. Nunca minta para mim e nunca escreva uma frase que lhe dê vergonha. Isso é tudo. E muito obrigado. Que tenham um Feliz Ano Novo, crianças, não bebam demais. Nos vemos aqui no dia dois, às oito e meia. Se o Patrão de cima quiser, claro.

2

Pagar a conta

Alfonso Fernández pega um exemplar de *O Clamor* e o coloca debaixo do braço. O calor continua sufocante apesar de quase não haver mais luz. As velhas, muitas delas de negro, continuam em fila indiana no lado de fora da portaria. Os quatro estagiários retiram suas carteiras de identidade. O rapaz que ficou na *Esportes* é baixo e caminha como um pingüim. Tem o cabelo escorrido, cor de palha, e, mais do que um galã, parece líder

de escoteiros. Chama-se Juan Enrique Santos e dirige um carro de duas portas esverdeado. No pára-brisas traseiro está pregado um adesivo que diz *Clube Esportivo da Universidade Católica*.

A magérrima garota que ficou na *Crônica* se chama Alicia Kurth e ela sim tem pinta de atleta: dura, fria, assexuada, bochechas cor-de-rosa. Alicia Kurth se leva a sério e parece decidida a provar que não somente é capaz de correr rápido como também de atingir a meta.

Nádia Solís já fez amizade com os dois.

— Vou com eles.

— De carro?

— É mais rápido.

Quando Nádia fala, seu cabelo anelado se move. Aproxima-se de Alfonso, afrouxa sua gravata e se despede dele com um beijo de língua e tudo. Enquanto a beija, Alfonso acaricia-lhe a barriga, que está à mostra. Ela afasta a mão dele.

— O Chacal tem razão. Você fica melhor sem terno.

— Ele nunca me viu sem terno.

— Então não sabe o que está perdendo.

Afonso tenta olhar fixamente para Nádia, mas ela desvia o olhar.

— Você sabia que eu queria *Espetáculos*.

— *Espetáculos* ou *Política*, onde há ação.

— *Você* queria política. Odeio política. Você sabe disso. Sabe tudo a meu respeito.

— Uma pessoa tem o direito de mudar de opinião.

— A outra pessoa tem o direito de que lhe informem.

— Direito, querido, nenhum. Obrigações talvez, mas direitos não. Me liga, está bem?

Juan Enrique Santos liga o motor; Nádia entra no banco da frente. Alicia Kurth, muito séria, fica atrás.

— A tradição diz que vamos ter que pagar a conta. Os quatro. Organizar uma festa, um almoço, não sei. O que vocês acham?

— Depois de pagarem nosso primeiro salário, aí sim — opina Kurth.

— Nádia, organizem vocês a festa. Eu acabei de pagar a minha conta.

— Com essa atitude, Alfonso, você não vai chegar a parte alguma.

— Ou chegarei sempre atrás de você.

Que puta pentelho você é

A sala da redação está praticamente vazia. Alfonso Fernández arruma o colarinho de sua camisa listada de mangas curtas e caminha por um longo corredor até chegar no pequeno cubículo, sem janelas. Uma placa de metal diz *Polícia*. Não há ninguém ali. Alfonso explora o lugar: dois terminais de computador sobre uma mesma mesa, uma escrivaninha, duas cadeiras, dois telefones, uma pilha de jornais do dia, cinzeiros de metal vazios e uma velha máquina de escrever Underwood. Numa das paredes há um calendário com uma garota de tanga tomando um refrigerante e várias gravuras de garotas nuas — os bicos dos seios tapados por estrelinhas de tinta preta — que aparecem todas as sextas-feiras no suplemento *Boemia*, de *O Clamor*. Também há um desbotado mapa de Santiago e um diploma concedido pelos Carabineiros do Chile.

Alfonso começa a folhear o jornal de hoje. Vai direto às páginas policiais.

— Encontrou alguma coisa interessante?

Alfonso leva um susto e se vira.

— Saúl Faúndez, seu chefe nestes quatro meses — e lhe dá um fortíssimo aperto de mão. O metal dos seus anéis espeta Fernández.

— Muito prazer. Estava esperando o senhor.

— Estou atrasado?

— Não, não. Eu me adiantei. Estava fazendo hora.

— É isso que se faz aqui. Hora. Esperar entre crime e crime. E depois encher páginas e páginas.

Saúl Faúndez é imenso, ocupa todo o campo visual. Deve medir uma cabeça, cabeça e meia a mais do que Alfonso. Sua idade não fica clara porque sua pele é gasta, curtida, mal pigmentada, com resíduos de um ser ruivo perdidos entres seus desgastados genes. Tem os olhos pequenos, escassos, celeste-nublados, e são tantas as mechas grisalhas que seu cabelo engomado já parece branco. Quando fala, franze a testa de modo que seus olhos desaparecem. Com frágeis óculos horizontais de metal prateado adquire um aspecto de bruxa de conto-de-fada: insolente, desalmada, feroz.

Saúl Faúndez usa uma calça de cor esverdeada e um largo colete sobre a camiseta de malha branca transparente. Coroa tudo com um boné

branco-encardido. Apesar de ser tão forte e torneado, sua barriga é enorme, de sete meses, dura e maciça, inamovível.

— Temos seis letras em comum.

— Perdão?

— Faúndez, Fernández. Seis letras em comum. Você acha que é uma casualidade?

— Não sei, senhor.

— Saúl.

— Saúl, senhor.

— Se é incapaz de me chamar de Saúl, me trate por *dom*. Não por *senhor*. Não suporto que me chamem daquilo que não sou.

— Sim, senhor. Digo, dom. Dom Saúl.

— Está nervoso?

— Um pouco.

— O pior que pode te acontecer é cometer um erro de ortografia. Calma, não vou te morder. Você toma café?

— Às vezes.

— Como “às vezes”? Fuma?

— Não.

— Puta merda, me mandaram um beato. Com que idade você perdeu a virgindade? Rápido.

— Com vinte e um, dom Saúl.

— Com uma puta?

— Não.

— Gostou?

— Mais ou menos.

— Qual é sua idade?

— Vinte e três.

— Que puta pentelho você é, Pentelho. Puta que vou ter que te ensinar umas sacanagens. Me siga. Vamos ao café. Primeiro o café, o cigarro, a mijadilha, revisar a pauta que o veado do Chacal deixou, umas ligadinhas para A Pesca e depois para os Tiras. É a rotina, o dia-a-dia. Depois saímos para farejar, lambar o sangue nosso de cada dia antes que coagule. Se tivermos sorte, Pentelho, chegamos lá pelas três, batemos nosso prato antes que fechem o rancho e terminamos o despacho antes das oito. Daí você pode sair para putear.

Saúl Faúndez anda como se dançasse um mambo e seus sapatos brancos, sem meias, deslizam sobre o piso brilhante. Sua bolsinha de couro, uma espécie de estojo dependurado na munheca, lhe dá um leve toque afeminado.

Enquanto o segue até a máquina de café que está na entrada da redação, perto dos gabinetes de Rolón-Collazo e do Chacal, Alfonso vê Nádia, que para variar está de negro, conversando com as secretárias. O estacionamento está vazio.

Faúndez serve um café e o enche de açúcar. Seis ou sete colheradas.

— Vejamos, me conta, por que um rapaz com essa cara de bonzinho escolhe uma seção como esta?

— Não escolhi, senhor.

— Não me chame de senhor.

— O senhor Ortega Petersen mandou que eu trabalhasse... que aprendesse com você.

— O veado do Chacal quer me foder, pelo que vejo. E você, o que queria?

— *Espetáculos*.

— Do que você se salvou, Pentelho. *Espetáculos* sim é que é uma máfia. Se você quer putas grátis, me diga. Para conseguir uma xoxota não é preciso chupar um caralho. Não sabia?

4

Tornar-se homem

Alfonso vai sentado na parte de trás de uma caminhonete pintada de amarelo com o logotipo do jornal incrustado nas portas dianteiras e, por algum motivo curioso, no teto. Na frente viaja Saúl Faúndez, como co-piloto. Seus óculos deslizam sobre o nariz. Lê um surrado exemplar de *A Papaia*.

A seu lado, como chofer, está Emiliano Sanhueza Godoy, aliás "o Caminhão". Chamam Sanhueza de Caminhão não por ele ser o chofer oficial da caminhonete A-1, designada de forma vitalícia para transportar os da crônica marrom, mas pelo seu tamanho enorme. É um apelido que lhe cai bem, já que possui a flexibilidade de um pneu de trator. É ríspido, escuro quase carvão, com uma desequilibrada juba branca salpicada de mechas negras. Suas costas parecem uma pilha de azulejos amontoados e sua barriga é um amálgama de gordura e pedra.

— À Pesca, Chefe?

— À Pesca.

Alfonso se detém na maneira como os inflados músculos de Caminhão escapam por sob a manchada camiseta branca que cobre somente suas tatuagens de mulheres nuas, dragões orientais e uma âncora que atravessa a Portada de Antofagasta.

— Um cigarrinho, Caminhão?

— Falou.

Faúndez pega um Liberty, e com o cigarro acende outro e passa para Caminhão.

Sanhueza, antes de dirigir caminhões, foi estivador na sua Mejillones natal e depois em Antofagasta. Carregava barras de cobre no ombro e as depositava dentro dos barcos. Até que um belo dia ficou no interior do casco de um cargueiro liberiano. De clandestino passou a marinheiro mercante e acabou navegando os sete mares.

— Nota-se que é verão. Já tem menos automóveis circulando, Chefe.

No painel, ao lado da gravura de São Pancrácio e da medalhinha com a cruz, Caminhão tem um pequeno altar com um postal de Hong Kong, uma foto de seu barco cruzando o Canal do Panamá e uma foto em preto-e-branco, mal revelada (dessas instantâneas), de um Sanhueza muito jovem abraçado com um tipo árabe de bigodes, ambos sorrindo para a câmara, Caminhão com vários dentes de menos no lado superior direito.

— E o Escalona, Caminhãozinho?

— Foi direto à Pesca. Agendaram para ele um bando de travestis. Vai fotografá-los no xadrez antes que sejam soltos cedo.

— Travestis recém-acordados, que puta encrenca.

Debaixo do porta-luvas há um rádio, com microfone. Está sintonizado na faixa dos carabineiros. Escutam as mensagens:

“Q-S-L, atento...Cemitério Metropolitano...”

— Vamos ver, Caminhão, você ouviu? Dê a volta. Se tudo correr bem, convido vocês para um trago.

— Aconteceu alguma coisa? — pergunta Alfonso.

Saúl Faúndez se vira e olha para ele. Depois diz a Caminhão:

— Vou ter que ensinar tudo a este Pentelho. Desde o princípio.

Em seguida larga a revista, tira os óculos e comenta com Alfonso:

— Olha, cabro, com este rádio interceptamos mensagens, nos adiantamos aos tiras. Claro que os detetives são mais sofisticados e se comunicam por outras faixas, por isso é muito complicado descobrir no que estão metidos. Às vezes, tendo sorte, dá para chegar antes de todos. Assim é mais fácil golpear.

— Golpear?

— Foder a concorrência. Publicar uma notícia que o outro perdeu.

— Ganhar.

— Exato. Não te ensinaram isso na Escola? Puta merda, não sei para que vocês estudam, cacete. Eu não estudei porra nenhuma e sei mais que toda a sua geração junta. O jornalismo, como a prostituição, se aprende na rua, Pentelho. E agora, com este suicídio, você vai estrear.

— Suicídio?

— No Cemitério. Por acaso você não ouviu?

Cemitério Geral, setor dos túmulos elegantes. O branco do mármore reflete o sol e queima a vista. Há túmulos com flores frescas, e outros abandonados, suas grades cheias de ferrugem e mato.

— Deve ser por aqui — disse Faúndez.

Alfonso segue-o um passo atrás. O ar cheira a água parada e pasto molhado.

— Fodeu — disse Caminhão —. Os babacas do *Extra*.

— São dos nossos, calma.

Faúndez abraça um sujeito moreno, engomado, de colarinho e gravata, com grossos óculos de sol fora de moda.

— Feliz ano novo, compadre.

— Pra você também.

— Alfonso, vem, chega mais. Apresento-lhe meu grande amigo e colega, Eugênio Soza.

— Negro Soza para os amigos — diz o outro com um sorriso salpicado de ouro.

— Onde está o presunto? — pergunta Faúndez.

— Ali atrás, entre dois túmulos — responde Negro.

— E os detetives? — pergunta Caminhão.

— Recuperando-se da ressaca, imagino. Ainda nem pensam em chegar. Petete — grita de repente Soza — você pegou os guarda-pós?

De trás de um mausoléu aparece um ser quase disforme, anão, mas quando se aproxima fica claro que ele é só miúdo, pequeno, baixíssimo, os membros todos proporcionais e em equilíbrio. O sujeito usa um terno claro, de linho amassado, e um elegante chapéu de palha. Se não fosse pelo seu volumoso bigode, não seria errado confundi-lo com um pré-adolescente.

— Já trouxe tudo — responde para Soza com um forte sotaque centro-americano.

— Escuta, Petete — lhe diz Faúndez — me faça um favor. Escalona foi à Pesca para agarrar umas bichas. Vamos fazer um cambalacho e ir tocando o serviço.

— Como o senhor mandar, Mestre.

— É assim que eu gosto.

O Negro Soza e Petete se despedem e saem entre as ruazinhas do cemitério. Caminhão avisa que vai esperar na caminhonete, na sombra.

— Bom, Pentelho, ao trabalho, já estamos ficando atrasados. Eu vou falar com os tiras e você se encarrega do presunto.

— Como?

— O morto. Venha.

Faúndez pega Alfonso pelo ombro e o aproxima de um túmulo. De trás dessa construção, dependurado em uma viga que ele mesmo colocou, está um João-Ninguém de cerca de 30 anos.

— Já viu alguma vez um morto?

— Não. Ou melhor, de longe, mas nunca de perto. Nunca olhei para um.

— E suicidas?

— Muito menos. Um tio meu suicidou, mas eu era muito novo. O marido de minha Tia Esperança cortou as veias numa bacia, mas só fiquei sabendo, nunca o vi. Foi no sul. Assim mesmo, tive pesadelos durante muito tempo.

— Pesadelos?

— Sim.

— Vai continuar tendo, então, porque não dá para cobrir o dia-a-dia sem se acostumar com nossos amigos. São os mortinhos que nos alimentam,

Pentelho. Eles são as estrelas, nós apenas lhes damos tratamento preferencial.

Faúndez olha Fernández diretamente nos olhos. Seu olhar é severo, com traços de ódio e algo de compaixão.

— Já! Para que adiar? É melhor que você supere e pronto. Quero que olhe bem para ele e armazene na sua mente o que chamar mais a atenção. Nada de anotações. Só você e ele. Já, vai, torne-se homem de uma vez por todas. Não vai doer.

Faúndez empurra Alfonso e este entra no exíguo espaço que forma a passagem que separa uma fileira de túmulos de outra.

O ar que sai dali é fresco, úmido.

Alfonso abre suas pálpebras e a primeira coisa que vê são os olhos fora de órbita do morto que balança, dependurado. O homem está sem camisa e seu peito sem pêlos está arroxeadado, embora bem menos que seu rosto, que está francamente escuro, tingido de azul. O pescoço, amarrado a um grosso cabo elétrico, é um amálgama de marcas e feridas. Uma língua protuberante parece saltar de sua boca. A calça de gabardine café está manchada e úmida de urina.

— Então? Aprendeu alguma coisa?

— Não é uma forma bonita de morrer.

— Quando alguém está desesperado, Pentelho, é capaz de fazer qualquer coisa.

5

O caráter de um homem

Camarote da imprensa, confraria dos jornalistas da hípica. Embaixo, correm os cavalos. Tarde de verão. O Hipódromo está quase vazio.

— Olha, Pentelho, enquanto durar seu estágio quem manda em você sou eu, entendido? Nem o Chacal Ortega nem Darío Tejada. Eu. Nem mesmo seu pai.

— Não tenho pai... Ou melhor, tenho mas não sei onde está.

— Outro órfão. Melhor. Olha, Pentelho, vou te dizer uma coisa, bem curta: eu tive um e era bêbado: me batia, me insultava e afiava seus facões de açougue na minha frente. Um dia minha mãe reuniu meus irmãos e nos fez rezar para que ele desaparecesse. Umas semanas depois, o velho

estava esquartejando um novilho e perdeu um braço na serra. Ficou mansinho o aleijado. O desgraçado nunca mais falou. Mas já havia bebido demais e morreu de cirrose, sozinho, na enfermaria do hospital de Tomé. A vingança foi feita.

Alfonso observa como os cavalos trotam na pista.

— Mesmo assim me tornei homem. Nunca me fez falta, nunca senti saudades. Se você precisa de conselhos, não peça a mim. O caráter de um homem, Pentelho, se faz a partir dos problemas que você não tem como ignorar, somados a todos os arrependimentos que te perseguem por você ter fugido da raia, entende? Dá na mesma. Agora, lição número um: como saber se um cavalo é confiável. É como com as mulheres... Espera, depois de mijar te conto.

Um jockey desce do cavalo e outro sujeito começa a escová-lo.

— Fernández, venha, chega mais — diz Escalona.

— Que foi?

— Dê atenção ao velho. Ele foi com a sua cara. Nem sempre é assim: falo porque sei. Já vi muita coisa. Este velho de merda vai apadrinhar você, lembre-se do que estou dizendo. Você o faz lembrar o filho dele.

— Ele tem filhos?

— Um. O Néelson. É mongolóide, nasceu excepcional. Sua mulher é uma gorda que cuida dele durante o dia todo. Moram lá pela praça Bogotá. O Néelson agora tem a mesma idade sua. Injetam hormônios nele para que não fique batendo punheta, mas não conte que te disse. Você não sabe nada, entendeu? Nada.

Sobre os autores

Rubem Fonseca

Nascido em Juiz de Fora, Brasil, em 1925. Obras: *Os prisioneiros* (1963), *A coleira do cão* (1965), *Lúcia McCartney* (1967), *O caso Morel* (1973), *Feliz ano novo* (1975), *O cobrador* (1979), *A grande arte* (1983), *Bufo & Spallanzani* (1986), *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988), *Agosto* (1990), *Romance negro e outras histórias* (1992), *O selvagem da ópera* (1994), *O buraco na parede* (1995), *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997), *Histórias de amor* (1997), *A confraria dos espadas* (1998).

Sérgio Sant'Anna

Nascido no Rio de Janeiro, Brasil, em 1941. Obras: *O sobrevivente* (1969), *Notas de Manfredo Rangel, repórter* (1973), *Confissões de Ralfo* (1975), *Simulacros* (1977), *Circo* (1980), *Um romance de geração* (1981), *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro* (1982), *Junk-box* (1984), *Amazona* (1986), *A tragédia brasileira* (1987), *A senhorita Simpson* (1989), *Breve história do espírito* (1991), *O monstro* (1994), *Um crime delicado* (1997).

Ricardo Piglia

Nascido em Adrogué, Argentina, em 1940. Obras: *La invasión* (1967), *Nombre falso* (1975), *Respiración artificial* (1980), *Crítica y ficción* (1985), *Prisión perpetua* (1988), *La ciudad ausente* (1992), *O laboratório do escritor* (1994), *Cuentos morales* (1995), *Plata quemada* (1997).

Rafael Courtoisie

Nascido em Montevideú, Uruguai, em 1958. Obras: *Contrabando de auroras* (1977), *Tiro de gracia* (1981), *Orden de cosas* (1986), *Cambio de estado* (1990), *El mar interior* (1990), *Textura* (1991), *El mar rojo* (1991), *Instrucciones para leer cenizas* (1994), *Poetry is crime* (1994), *Las jaulas de la paciencia* (1995),

Cadáveres exquisitos (1995), *El mar de la tranquilidad* (1995), *El constructor de sirenas* (1995), *Estado sólido* (1996), *Parva* (1996), *Poesie* (1996), *Vida de perro* (1997), *Agua imposible* (1998).

Tomás de Mattos

Nascido em Montevideú, Uruguai, em 1947. Obras: *Libros y perros* (1975), *Trampas de barro* (1983), *La gran sequía* (1984), *¡Bernabé, Bernabé!* (1988), *La fragata de las máscaras* (1996).

Alberto Fuguet

Nascido em Santiago, Chile, em 1964. Obras: *Sobredosis* (1990), *Mala onda* (1991), *Por favor, rebobinar* (1994), *Tinta roja* (1996).

Maria Antonieta Pereira

Professora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutora em Literatura Comparada. Autora de *No fio do texto – a obra de Rubem Fonseca*.

Luis Alberto Brandão Santos

Professor da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutor em Literatura Comparada. Autor de *Saber de pedra*.

Sobre os textos

Entrevistas

A entrevista com Ricardo Piglia foi publicada, de forma resumida, no jornal *O Tempo*, de Belo Horizonte, em 16 de agosto de 1998. Realização e tradução de Maria Antonieta Pereira.

As “dez provocações”, concebidas por Luis Alberto Brandão Santos, foram especialmente respondidas — por Sérgio Sant’Anna, Rafael Courtoisie, Tomás de Mattos e Alberto Fuguet — para este livro.

Ensaaios

“Signos em trânsito: *A grande arte de Rubem Fonseca*” constitui uma síntese da dissertação de mestrado homônima, defendida em 1993 na Universidade Federal de Minas Gerais.

“Olhar olhado” foi extraído, com modificações, da dissertação de mestrado *Um olho de vidro — a narrativa de Sérgio Sant’Anna*, defendida em 1992 na UFMG, e ganhadora, na categoria ensaio, do Concurso Nacional de Literatura Cidade de Belo Horizonte, em 1995.

“A máquina da criação” constitui uma síntese da tese de doutorado intitulada *Museu-máquina: Ricardo Piglia e seus precursores*, defendida na UFMG em 1997.

“Latidos da ficção” foi elaborado para o projeto de pesquisa “América em movimento: relações interculturais na literatura latino-americana”, desenvolvido pelo NELAM — Núcleo de Estudos Latino-Americanos, da Faculdade de Letras da UFMG, durante os anos de 1997 e 1998.

“Gotas no espelho” e “Revólver sem balas” foram escritos especialmente para este livro.

Textos literários

“O som e a fúria”, inédito em livro, foi publicado no *Jornal do Brasil* de 7 de março de 1981.

“América-América 1971”, inédito em livro, foi publicado no *Suplemento literário* do jornal *Minas Gerais* de 08 de maio de 1971.

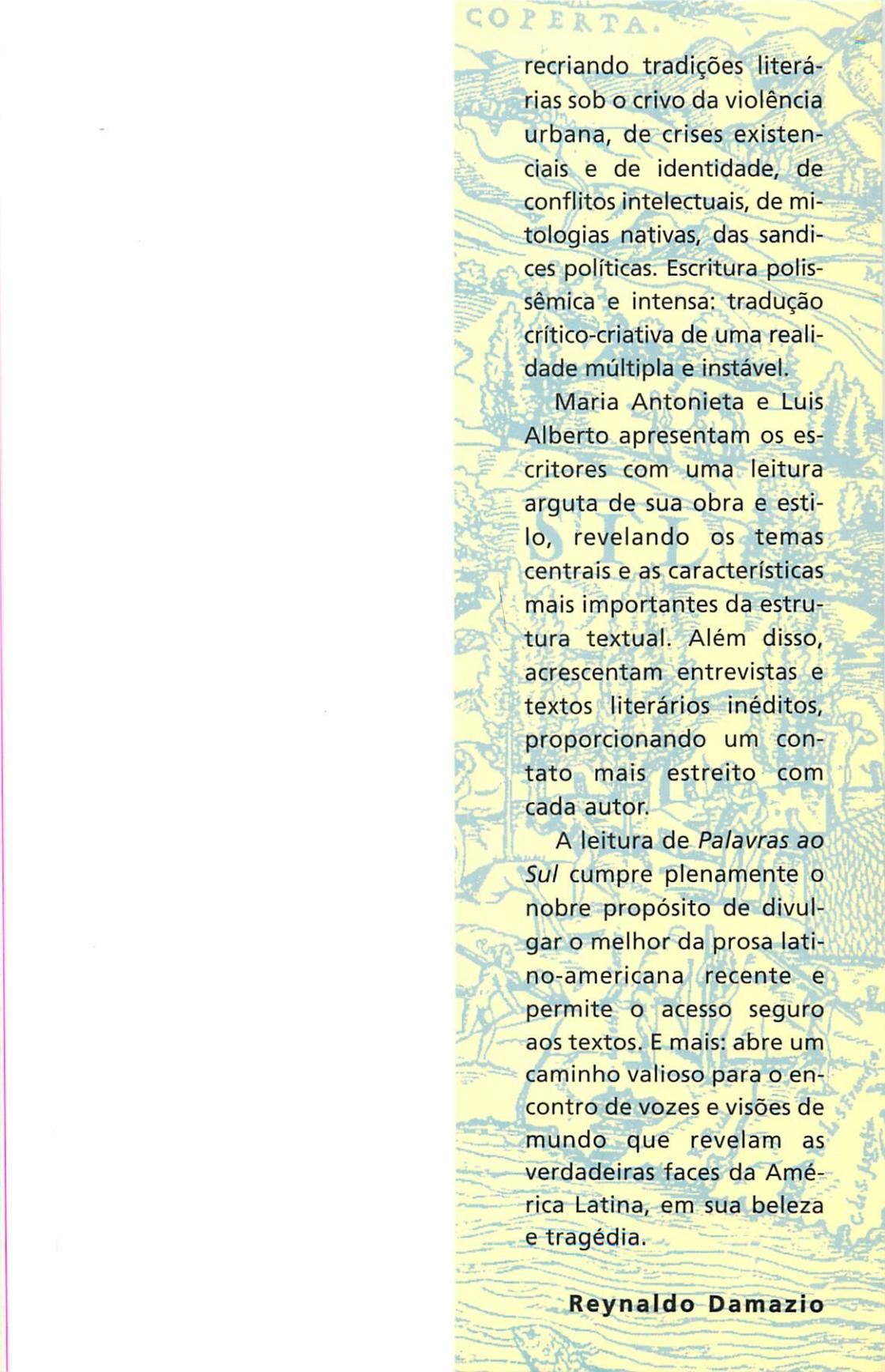
“Encontro em Saint-Nazaire” foi publicado em *Cuentos morales*, Buenos Aires, Editora Espasa Calpe, 1995. Tradução de Maria Antonieta Pereira.

Os textos reunidos sob o título de “Vida de cachorro” são capítulos do livro *Vida de perro*, publicado em 1997 pela Editora Alfaguara, Montevideú. Tradução de Luis Alberto Brandão Santos.

“A atribulação de Tadeu” é um fragmento de “Primera noche en Betania”, primeira parte do livro inédito *El día de la misericordia*. Tradução de Maria Antonieta Pereira.

“Tinta vermelha” traz capítulos do livro *Tinta roja*, publicado em Santiago pela Editora Alfaguara, em 1996. Tradução de Luis Alberto Brandão Santos.

**Este livro foi composto em
tipologia Palatino 10/13,5,
e impresso em papel AP 75g.,
na Artes Gráficas Formato**



recriando tradições literárias sob o crivo da violência urbana, de crises existenciais e de identidade, de conflitos intelectuais, de mitologias nativas, das sandices políticas. Escritura polisêmica e intensa: tradução crítico-criativa de uma realidade múltipla e instável.

Maria Antonieta e Luis Alberto apresentam os escritores com uma leitura arguta de sua obra e estilo, revelando os temas centrais e as características mais importantes da estrutura textual. Além disso, acrescentam entrevistas e textos literários inéditos, proporcionando um contato mais estreito com cada autor.

A leitura de *Palavras ao Sul* cumpre plenamente o nobre propósito de divulgar o melhor da prosa latino-americana recente e permite o acesso seguro aos textos. E mais: abre um caminho valioso para o encontro de vozes e visões de mundo que revelam as verdadeiras faces da América Latina, em sua beleza e tragédia.

Reynaldo Damazio

Há uma relação muito atualizada entre a literatura latino-americana contemporânea e a literatura norte-americana ou européia, sem que tenhamos necessidade de sermos latino-americanos profissionais. Num momento determinado, essa relação se dava porque os latino-americanos postulávamos um tipo de literatura própria, que era absolutamente folclórica e típica. Agora me parece que estamos trabalhando no mesmo universo contemporâneo e, portanto, temos uma relação muito fluida.

Ricardo Piglia

A literatura — ou melhor, o fazer literário — parte do que não sabe para descobrir algo que só irá saber com a construção da obra. E há livros que, verdadeiramente, tornam o mundo, o conhecimento, diferente do que era antes. Por exemplo, a *Odisséia*, de Homero. E não haveria determinado saber sobre o Brasil sem as obras de Machado de Assis.

Sérgio Sant'Anna

Eu creio que os narradores, mais que "criadores" de ficção — quem "cria" a partir do nada é só Deus — apenas somos seus "credores". Não é que a ficção se faça a si mesma, do mesmo modo que nenhum vivente se autoconstrói fisicamente. Mas ela se apresenta como um fenômeno próprio e alheio que se revela e se rebela, que se desvela e vela, que assalta e que foge.

Tomás de Mattos

Escreve-se de lugar nenhum, do país de parte alguma, do país das maravilhas e de uma posição fora do espaço. Escreve-se de uma posição instável, escreve-se de onde não se escreve.

Rafael Courtoisie

A literatura é a melhor realidade virtual. É vida em pó. Como os sucos. Basta adicionar água e volta a ter vida.

Alberto Fuguet

ISBN 85-86583-26-X



9 788586 583261