

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras
Mestrado em Literatura Brasileira

Marcelo de Souza Pereira

Fero-cidade:
a barbárie pós-utópica em Rubens Figueiredo

Rio de Janeiro

2007

Marcelo de Souza Pereira

**Fero-cidade:
a barbárie pós-utópica em Rubens Figueiredo**

Dissertação apresentada ao Instituto de Letras
da Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
como requisito para obtenção do título de
Mestre em Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Flávio M. Carneiro

Rio de Janeiro

2007

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

F475 Pereira, Marcelo de Souza.
 Fero-cidade: a barbárie pós-utópica em Rubens Figueiredo /
 Marcelo de Souza Pereira. – 2007.
 125 f.

 Orientador : Flávio M. Carneiro.
 Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
 Janeiro, Instituto de Letras.

 1. Figueiredo, Rubens, 1956- - Crítica e interpretação. 2. Violencia
 na literatura – Teses. 3. Literatura brasileira – História e crítica -
 Teses. I. Carneiro, Flavio Martins, 1962-. II. Universidade do Estado
 do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 820(73)-055.2

Resumo

O objetivo da dissertação é propor uma leitura integrada da vertente contística da obra de Rubens Figueiredo a partir da discussão do tema da barbárie em sua vertente contemporânea. O foco desse percurso de leitura, que engloba O livro dos lobos, As palavras secretas e Contos de Pedro, é a análise dos processos de ficcionalização da relação conflituosa entre urbanidade e barbárie e sua articulação com o estatuto identitário do sujeito pós-utópico. Como a barbárie urbana, em suas diversas nuances, é tematizada nas narrativas? Em que medida o sujeito urbano contemporâneo, ao ser transcriado pela ficção, deixa-se representar como um neo-bárbaro? Inicialmente, estabelecemos um painel enfocando a recorrência do tema da barbárie tanto no discurso não-ficcional quanto em momentos pontuais da história da literatura brasileira. Em seguida, desenvolvemos uma reflexão inicial sobre a relação entre a face contemporânea da barbárie e o período mais recente da literatura brasileira. Finalmente, propomos leituras individuais dos contos que compõem os três livros tendo em vista a articulação que eles estabelecem entre si.

Palavras-chave: ficção; conto; contemporaneidade; barbárie; sujeito.

Abstract

The aim of this dissertation is to propose an integrated reading of Rubens Figueiredo's short stories in the light of the discussion of the contemporary face of barbarity. The focus of this path of reading, which encompasses *O livro dos lobos*, *As palavras secretas* e *Contos de Pedro*, is the analysis of the ficcionalization processes of the conflicting relationship between civilization and barbarity and its articulation with the identity status of the post-utopian subject. How is the urban barbarity, with its several shades of meaning, treated in the narratives? To what extent does the contemporary urban subject allow himself to be represented as a neo-barbarian? As a starting point, we offer a bird's eye view of barbarity as a recurrent theme of discussion both in non-fictional discourses and in crucial moments of Brazilian literature history. Presently, we develop an initial reflection on the relationship between the contemporary face of barbarity and the most recent period of Brazilian literature. Finally, we propose individual readings of the short stories comprised in the three books taking into consideration the articulation they establish with each other.

Keywords: fiction; short story; contemporarity; barbarity; subject

Aos meus pais,
Moisés (*in memoriam*) e Sula

Agradeço a todos que, direta ou indiretamente,
participaram da elaboração deste projeto.

*Quem me vê sentado
atrás dessa mesa
de escriturário
não vê o tarado,
o louco sanguinário,
o bárbaro sem véu,
o estripador cruel...*

Aldir Blanc/ Márcio Proença, “Retrato cantado”

*A barbárie não está nem atrás de nós nem à nossa frente:
está inteirinha onde nos encontramos.*

Jean-François Mattéi

Sumário

10	Introdução
14	Capítulo 1 Barbárie em teoria
24	Capítulo 2 Barbárie à brasileira
33	Capítulo 3 Barbárie e pós-utopia
40	Capítulo 4 <i>O livro dos lobos</i>
66	Capítulo 5 <i>As palavras secretas</i>
91	Capítulo 6 <i>Contos de Pedro</i>
118	Considerações finais
122	Referências bibliográficas

Introdução

No poema “À espera dos bárbaros”, transcrito por Haroldo de Campos a partir do original de Konstantinos Kaváfis, vemos como a figura do bárbaro, mesmo que restrita a uma virtualidade, consegue paralisar toda a engrenagem da máquina pública. O imobilismo chega ao auge nos dois últimos versos, que expressam o desespero que a não-chegada dos bárbaros provoca: “E nós, como vamos passar sem os bárbaros?/ Essa gente não rimava conosco, mas já era uma solução.”¹ Os bárbaros não chegam porque já estão dentro da cidade, e sempre estiveram. É a cegueira para a sua própria barbárie que impede os cidadãos de enxergar os bárbaros.

Se antes a barbárie era um rótulo útil para classificar um modo de ser alienígena, desenhando uma fronteira entre um “nós” e um “eles”, no mundo contemporâneo não há como saber quem está de um lado ou de outro da fronteira. A porosidade das fronteiras provoca uma suspeita crescente de que a barbárie atribuída ao Outro é muito mais uma projeção do imaginário daquele que fala. Ainda assim, a suspeita é mantida sob vigilância, de modo que é uma raridade falar de barbárie na primeira pessoa: é muito mais cômodo dizer que bárbaros são sempre os outros.

O movimento reflexivo, entretanto, ao se recusar a comodismos, acaba concluindo que a barbárie é uma condição inerente às demasias do humano, como resume Jean Mattéi: “apesar de todos os nossos progressos, nós somos, ainda e sempre, bárbaros”². O que significa, entretanto, ser bárbaro numa época em que teoricamente deveríamos estar colhendo os frutos de tantas revoluções científicas, tecnológicas e culturais? Se o bárbaro tornou-se uma metáfora datada para ímpetos nacionalistas, que novo papel lhe cabe no teatro das idéias?

Não podendo responder a essas perguntas, a ficção pode mantê-las sempre vivas, o que já é uma forma de resposta. E o faz através de uma dramatização do real que põe em interação dados empíricos e imaginativos, de cujo choque emergem novas formas de percepção. É assim

¹ CAMPOS, Haroldo de. *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 180

² MATTÉI, Jean -François. *A barbárie interior: ensaio sobre o i-mundo moderno*. São Paulo: Unesp, 2002, p. 19

que, quando abordada pela ficção, a barbárie dos novos tempos ganha nuances reveladoras. Isso ocorre porque não só a matéria com que o escritor lida é ambígua mas a sua própria maneira de intervir é também baseada na exploração da ambigüidade como produtividade.

Recusando o papel de espelho da realidade, a ficção, através de seu processo fundamental, que é a mimesis, abre mão de refletir a realidade do mundo para se firmar, através da linguagem, como transcriadora co-participante dessa realidade. Nas palavras de Costa Lima:

Rua de mão dupla, a mimesis não só tira do mundo mas lhe entrega algo que ele não tinha. Que substancialmente continuará não tendo mas que, nem por isso, deixará de incorporar. Ao fazer ver doutra maneira, ela reconhece a existência do que dela não depende; ao mesmo tempo, provoca o conhecimento do que sem ela, não seria possível de se obter.³

A idéia do papel ambivalente do ficcional é elaborada metaficcionalmente por Simão, o narrador-protagonista do conto “Alguém dorme nas cavernas”, de Rubens Figueiredo. Simão, ao mesmo tempo que registra os fragmentos de sua experiência, reflete sobre as contradições do próprio ato de escrever, visto como um espaço de exceção:

Onde estou, escrever é quase uma aberração. Não é coisa deste mundo nem do outro. Não é o que eu sou, não parece com o que eu fui. Os cães fazem tanto barulho. É difícil não sentir algum desprezo por eles. Toda essa agitação sem o menor pudor, crianças mal educadas que não sabem como se comportar na Floresta. Os lobos vão acabar pagando em parte pelo que eu fiz. Por isso odeiam este caderno, e destruíram o que usei antes. É difícil escrever. Desta vez, quando o caderno terminar não poderei mais pegar um outro⁴.

Espécie de homem-lobo, dilacerado entre os apelos conflitivos de uma natureza civilizada e de um instintualismo animal, Simão mostra-se incerto quanto ao lugar da experiência da escrita e só consegue situá-la num espaço de exceção: para ele, escrever é aberrar- desviar da norma. Esse desvio- escrever a partir da realidade mas sem se deixar restringir por ela- é o que torna a escrita aberrante. Entretanto, ao invés de se cristalizar numa conotação negativa, a aberração é alçada a um nível de celebração da diferença. Essa celebração é entendida por Gustavo

³ COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 2000, p. 328

⁴ FIGUEIREDO, Rubens. *O livro dos lobos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, pp. 44, 45

Bernardo como produtividade: “Sem a ficção não há o que chamamos de real, uma vez que diferentes ficções formatam e produzem o real”.⁵

O fato de que a escrita de Simão “não é coisa deste mundo nem do outro” sugere que ela está no entrecruzamento de diferentes tipos de realidade. Simão encontra-se na fronteira entre o bárbaro e o civilizado, o humano e o animal, o primitivo e o contemporâneo, e vê no esfacelamento dessas antinomias a emergência de uma identidade flutuante, que por lhe soar ao mesmo tempo como familiar e estranha, é codificada por ele mesmo como aberração .

Tendo em vista a ambivalência do ficcional, emblematicada pela escrita aberrante de Simão, estamos interessados em investigar como se configura a escrita da barbárie na ficção contemporânea. O objetivo da dissertação é fazer uma leitura integrada da vertente contística da obra de Rubens Figueiredo a partir da discussão do tema da nova barbárie. O foco desse percurso de leitura, que engloba *O livro dos lobos*, *As palavras secretas* e *Contos de Pedro*, é a análise dos processos de ficcionalização da relação conflituosa entre urbanidade e barbárie e sua articulação com o estatuto identitário do sujeito pós-utópico. Como a barbárie urbana, nas suas diversas nuances, é tematizada nas narrativas? Em que medida, ao ser transcriado pela ficção, o sujeito urbano contemporâneo se deixa representar como um neo-bárbaro?

Um breve painel sobre a permanência da abordagem da barbárie no discurso não-ficcional será esboçado no capítulo 1. No capítulo seguinte, pontuaremos alguns momentos na história da literatura brasileira em que a retórica da barbárie é utilizada com os mais variados propósitos, fazendo o estético e o extra-estético convergirem. O capítulo 3 será dedicado a uma reflexão inicial sobre a relação entre a face contemporânea da barbárie e a fase mais recente da literatura brasileira.

Uma vez estabelecidos os fundamentos, passaremos para a parte de análise dos contos de Rubens Figueiredo no sentido de explicitarmos de que forma a metáfora da barbárie, sobretudo na sua vertente interiorizada, pode funcionar como uma porta de entrada para a leitura da ficção curta do autor. Os capítulos 4, 5 e 6 serão dedicados, respectivamente, a análises dos

⁵ BERNARDO, Gustavo. *A ficção cética*. São Paulo: Annablume, 2004, p.89

contos contidos nas seguintes obras: *O livro dos lobos*, *As palavras secretas* e *Contos de Pedro*, tendo em vista a articulação que eles estabelecem entre si.

Capítulo 1

Barbárie em teoria

De que se fala quando se fala de barbárie? A palavra parece ter se tornado uma palavra- valise que carrega os mais diferenciados sentidos. Agregando em si as marcas de muitos séculos, a palavra “barbárie”, junto com seus derivados (“bárbaro”, “barbaridade”, “barbarismo”), chega ao mundo contemporâneo com uma vitalidade assombrosa. Não sem conflitos, a barbárie é disputada pela antropologia, pela filosofia, pela história e pela literatura, parecendo desafiar qualquer conceituação.

Em seus primórdios, a palavra “bárbaro” era usada pelos gregos para se referir aos povos que não falavam o seu idioma. Isso não impedia, porém, de os gregos reconhecerem o fato de os estrangeiros serem agentes de uma civilização que poderia ser tão grandiosa quanto a sua. Os romanos, mais tarde diante da mesma situação de alteridade em relação aos estrangeiros, adaptaram a palavra, acrescentando uma nova nuance de significado, fazendo barbárie significar o oposto de civilização.

É portanto a Roma, e não à Grécia, que devemos o endurecimento da clivagem entre civilização e barbárie, que se tornará um estereótipo antropológico importante na história da Europa. Se a noção grega de “bárbaro” aparecera na época das guerras médicas, em 492-479 aC. a noção latina de “barbárie” nasce mais tardiamente, por volta do século IV de nossa era, para designar as forças exteriores de destruição que comprimem como uma tenaz o Império Romano.⁶

Com a expansão do cristianismo, a visão do bárbaro como uma ameaça exterior é relativamente neutralizada na doutrina da igreja católica. Em sua epístola aos colossenses, o apóstolo Paulo fala de uma vida nova em Cristo, que seria caracterizada pela visão do mundo como uma grande família, cujo líder, o pai, seria Jesus e todos os seres humanos,

⁶ MATTÉI, op. cit., p. 111

independentemente de raça ou nacionalidade, seriam irmãos: “Onde não há grego, nem judeu, circuncisão, nem incircuncisão, bárbaro, cita, servo ou livre; mas Cristo que é tudo em todos”.⁷ O bárbaro, assim como todas as outras denominações étnicas, constituiriam identidades a serem superadas, que dariam lugar a uma nova identidade, de filho e servo de Jesus. O critério de nacionalidade é então menosprezado, uma vez que todas as nacionalidades pertenceriam a um só reino: o reino de Deus.

Em nome da manutenção da unidade desse reino, entretanto, muitas atrocidades foram cometidas ao longo dos séculos, entre as quais as guerras religiosas e as execuções determinadas pela Inquisição. As atrocidades não escaparam da visão panorâmica de Montaigne, que se aproveitou da forma aparentemente descompromissada do ensaio, sua própria invenção, para relativizar a idéia de civilização que corria na Europa do século XVI. Refletindo sobre sua experiência com os tupinambás que foram levados à França, tidos como antropófagos, e comparando-os com as atrocidades cometidas pelos europeus, Montaigne denuncia a existência de uma barbárie derivada das ideologias, dentro da própria Europa:

Não me parece excessivo julgar bárbaros tais atos de crueldade, mas que o fato de condenar tais defeitos não nos leve à cegueira acerca dos nossos. Estimo que é mais bárbaro comer um homem vivo do que o comer depois de morto; e é pior esquartejar um homem entre suplícios e tormentos e o queimar aos poucos, ou entregá-lo a cães e porcos, a pretexto de devoção e fé, como não somente o lemos mas vimos ocorrer entre vizinhos nossos conterrâneos.⁸

Montaigne é pioneiro no processo discursivo de falar da barbárie na primeira pessoa. Ele não nega a barbárie dos antropófagos, mas o que chama atenção na sua fala é o fato de ela afirmar a barbárie européia. E não só afirmar, mas qualificá-la como mais grave do que a dos índios.

Se a Montaigne interessava o aspecto moral da dicotomia barbárie/civilização, Darwin se volta para a origem biológica do ser humano enquanto espécie que se culturaliza. A dicotomia

⁷ BÍBLIA SAGRADA, Carta de São Paulo aos colossenses. Disponível em www.bibliaonline.com.br/acf/cl/3

⁸ MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. Col. Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1972, p.217

civilização/barbárie é tratada da perspectiva do evolucionismo, e os bárbaros são vistos como a origem biológica dos humanos civilizados :

*The evidence that all civilised nations are the descendants of barbarians, consists, on the one side, of clear traces of their former low condition in still-existing customs, beliefs, language, &c.; and on the other side, of proofs that savages are independently able to raise themselves a few steps in the scale of civilisation, and have actually thus risen.*⁹

A metáfora da escada com seus degraus não deixa dúvida: a barbárie, para Darwin, é um estágio de desenvolvimento inferior em relação ao mundo civilizado.

Lewis H. Morgan, um dos precursores da antropologia, também se valeu da idéia de evolução para explicar os vários estágios de desenvolvimento dos agrupamentos humanos. Para ele, as sociedades progrediam ao longo de uma linha de evolução, que ia do mais primitivo até o mais moderno. Toda sociedade, então, começaria com um período de selvageria, passando para a barbárie e evoluindo para a civilização. O que distinguiria cada um desses estágios seriam invenções tecnológicas. Na selvageria, o fogo, o arco e a cerâmica; na barbárie, agricultura e metalurgia; e, na civilização, o alfabeto e a escrita.¹⁰

Apropriando-se das implicações filosóficas que derivam dos conceitos de raça e nacionalidade, Nietzsche tematiza a barbárie de uma forma peculiar. A figura do bárbaro ocupa uma posição especial na sua teoria sobre o nascimento da tragédia. O caráter fulgurante da tragédia grega teria como base de sustentação a harmonia alcançada através do embate entre as forças apolíneas e as dionisíacas. Enquanto Apolo rege a ordem, a sobriedade e a reflexão, Dionísio comanda o caos, a embriaguez e o movimento. Para Nietzsche, as forças dionisíacas estavam associadas aos bárbaros que os próprios gregos haviam sido antes de alcançarem o seu elevado grau de civilização.¹¹ Haveria uma correspondência entre o desenvolvimento da civilização grega e o nascimento da tragédia: nos dois casos, tratar-se-ia da importância de instigar ao máximo o ímpeto avassalador de Dionísio contra a sobriedade suavizante de Apolo, ou seja, o

⁹ DARWIN, Charles. *The descent of man*. Disponível em www.online_literature.com/darwin/descent_man

¹⁰ MORGAN, Lewis H. *Ancient Society*. Disponível em www.marxists.org/reference

¹¹ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Cia das Letras, 1992, p. 33

máximo de força jogado contra o máximo de contemplação. O resultado dessa síntese seria a beleza imponente da tragédia e a nobreza da civilização grega, que, por sua vez, deveriam servir de modelo para o renascimento da Alemanha enquanto nação poderosa, abrigo de uma raça poderosa.

Em *A genealogia da moral*, Nietzsche também vê no adjetivo “bárbaro” um qualificativo para as raças nobres. Pelo fato de se mostrarem mais ativos do que reativos; mais tônicos do que átonos; mais provocadores do que comentadores, os bárbaros ganham a simpatia de Nietzsche, que via na vontade-de-potência uma fonte de celebração da vida:

It is the noble races that have left behind them the concept "barbarian" wherever they have gone; even their highest culture betrays a consciousness of it and even a pride in it (for example, when Pericles says to his Athenians in his famous funeral oration "our boldness has gained access to every land and sea, everywhere raising imperishable monuments to its goodness and wickedness" ¹²

Há que se fazer uma diferenciação entre uma barbárie forte e uma barbárie fraca. No caso da hipotética transição dos gregos de um estágio bárbaro para um estágio civilizado, trata-se, na visão de Nietzsche, de um tipo de barbárie elogiável, pois o seu ímpeto permanece e é sustentáculo da própria civilização. No caso da invasão de um povo por tribos bárbaras, sem unidade, e que acabam se deixando vencer, trata-se de uma barbárie inferior e desprezível. É Nesse sentido, que, n’*O Anticristo*, Nietzsche ataca a moralidade burguesa e já fala da barbárie como algo negativo: “O cristianismo tinha de adotar conceitos e valorações bárbaras para obter domínio sobre os bárbaros”¹³:

Assim como Nietzsche, Marx também atacava a ideologia burguesa, mas no seu aspecto fundamentalmente econômico. Ainda que ateu, no *Manifesto Comunista* ele sugere que a burguesia, em sua obsessão de espalhar a ideologia capitalista pelo mundo, arrogantemente se auto-atribui o papel de Deus criador:

Devido ao rápido aperfeiçoamento dos instrumentos de produção e ao constante progresso dos meios de comunicação, a burguesia arrasta para a

¹² Idem, *On the genealogy of morals*. Disponível em www.geocities.com/thenietzschechannel/onthe.htm

¹³ idem, *O Anti-cristo* Disponível em www.ebooksbrasil.org/eLibris/anticristo.html

torrente de civilização mesmo as nações mais bárbaras. Os baixos preços de seus produtos são a artilharia pesada que destrói todas as muralhas da China e obriga a capitularem os bárbaros mais tenazmente hostis aos estrangeiros. Sob pena de morte, ela obriga todas as nações a adotarem o modo burguês de produção, constrange-as a abraçar o que ela chama civilização, isto é, a se tornarem burguesas. Em uma palavra, cria um mundo à sua imagem e semelhança¹⁴

Se o Deus cristão criou o homem à sua imagem e semelhança, a burguesia, numa verdadeira cruzada em defesa do capital, quer criar um mundo como cópia de si mesma. Nesse mundo, em que a civilização equivale a rezar pelo catecismo burguês, ser bárbaro equivale a ser não-burguês.

Para Marx, a barbárie também estava associada a períodos momentâneos de super-produção na atividade econômica, que geravam sérios desequilíbrios no tecido social. O excesso de bens produzidos provoca a queda nos preços e isso, absurdamente, conduz a uma situação de desespero anômico, que ameaça as próprias forças produtivas: barbárie oriunda da própria fartura. Nesse sentido, o capitalismo seria um fenômeno contraditório, que agregaria as noções de degeneração social, ao mesmo tempo que representaria um progresso (rumo ao comunismo). Marx nomeia a barbárie como sintoma da civilização burguesa adoecida pela ideologia brutalizante do capitalismo, engendrada por essa mesma civilização:

Cada crise destrói regularmente não só uma grande massa de produtos já fabricados, mas também uma grande parte das próprias forças produtivas já desenvolvidas. Uma epidemia, que em qualquer outra época teria parecido um paradoxo, desaba sobre a sociedade - a epidemia da superprodução. Subitamente, a sociedade vê-se reconduzida a um estado de barbaria momentânea, dir-se-ia que a fome ou uma guerra de extermínio cortaram-lhe todos os meios de subsistência; a indústria e o comércio parecem aniquilados. E por quê? Porque a sociedade possui demasiada civilização, demasiados meios de subsistência, demasiada indústria, demasiado comércio¹⁵

Enquanto em Marx a barbárie está ligada a um modo de produção econômica, em Freud ela se associa à natureza agressiva do ser humano. O aparelho psíquico do homem teria preservado traços de uma primitividade ancestral que o aproximam dos animais irracionais, numa

¹⁴ MARX, K e ENGELS, F. *O Manifesto Comunista*. Disponível em www.ebooksbrasil.org/eLibris/manifestocomunista.html

¹⁵ idem, *ibidem*

formulação próxima ao *homo homini lupus*, de Thomas Hobbes¹⁶. Sob determinados fatores, esse cerne animalesco rompe a fina camada de polidez e educação que o recobre e emerge em todo o seu fulgor :

Em circunstâncias que lhe são favoráveis, quando as forças mentais contrárias que normalmente a inibem se encontram fora de ação, ela também se manifesta espontaneamente e revela o homem como uma besta selvagem, a quem a consideração para com sua própria espécie é algo estranho. Quem quer que relembre as atrocidades cometidas durante as migrações raciais ou as invasões dos hunos, ou pelos povos conhecidos como mongóis sob a chefia de Gengis Khan e Tamerlão, ou na captura de Jerusalém pelos piedosos cruzados, ou mesmo, na verdade, os horrores da recente guerra mundial, quem quer que relembre tais coisas terá de se curvar humildemente ante a verdade dessa opinião.¹⁷

Fazendo um paralelo entre o desenvolvimento da civilização e o amadurecimento libidinal do indivíduo, Freud argumenta que entrar num estágio civilizado significa renunciar à pressão dos instintos, ainda que isso não aconteça sem que se pague um alto preço. A “besta selvagem”, que são os impulsos de natureza “bárbara” do indivíduo, precisa ser amansada para que a civilização do grupo se mantenha de pé. O angustiante processo de sublimação das pulsões, visto como mola propulsora da marcha civilizatória e da sociabilidade entre os indivíduos, é feito às custas de uma abdicação ao imediatismo do prazer, que se faz acompanhar de uma infinidade de neuroses.

Em sua releitura do texto de Freud, Marcuse também destaca o caráter sacrificial que o processo de abrandamento dos instintos bárbaros representa para o indivíduo:

Freud's metapsychology is an ever-renewed attempt to uncover, and to question, the terrible necessity of the inner connection between civilization and barbarism, progress and suffering, freedom and unhappiness — a connection which reveals itself ultimately as that between Eros and Thanatos. Freud questions culture not from a romanticist or utopian point of view, but on the ground of the suffering and misery which its implementation involves. Cultural freedom thus appears in the light of unfreedom, and cultural progress in the light of constraint. Culture is not thereby refuted: unfreedom and constraint are the price that must be paid.¹⁸

¹⁶ HOBBS, Thomas. *Leviatã*. São Paulo: Martin Claret, 2004

¹⁷ FREUD, O mal estar na civilização In: _____. *Obras Completas*, vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1982

¹⁸ MARCUSE, Herbert. *Eros and civilization*. Disponível em [www.marxists.org / reference/ archive/ arcuse/ works/ eros/civilization](http://www.marxists.org/reference/archive/arcuse/works/eros/civilization)

Adorno e Horkheimer vêem na barbárie a falência da racionalidade enquanto marca de civilização. Ao apresentarem o capítulo da *Dialética do esclarecimento* que trata do anti-semitismo, denunciam o estágio de barbárie a que a racionalidade instrumental da civilização burguesa teria regredido:

A discussão dos “Elementos do Anti-semitismo” através de teses trata do retorno efetivo da civilização esclarecida à barbárie. A tendência não apenas ideal, mas também prática, à autodestruição, caracteriza a racionalidade desde o início e de modo nenhum apenas a fase em que essa tendência evidencia-se sem disfarces”¹⁹

Sob o impacto da guerra, os autores recorrem à noção de barbárie para explicar como a racionalidade permite que se chegue a uma situação de destruição absurda do homem pelo homem. É no pensamento mítico que eles identificam a raiz do problema. Querendo se libertar do medo dos mitos, cujo entendimento sempre foi um desafio para o pensamento lógico, o esclarecimento (*Aufklärung*) tenta dominá-los através do desenvolvimento da técnica e da ciência. Entretanto, essa obsessão de racionalidade instrumental, que é a marca da sociedade burguesa, acaba se convertendo num outro mito, e com isso patrocina o aniquilamento das próprias conquistas que a racionalidade conseguira.

Tendo em vista os riscos que uma racionalidade doentia pode representar para a civilização, Adorno, n’A *Educação para a barbárie*, argumenta que a luta contra o impulso de destruição deve ser uma preocupação fundamental de toda sociedade. É do trauma da experiência da guerra, vista como o ápice do impulso de auto-destruição humana, que Adorno extrai a sua definição de barbárie:

Entendo por barbárie algo muito simples, ou seja, que, estando na civilização do mais alto desenvolvimento tecnológico, as pessoas se encontrem atrasadas de um modo peculiarmente disforme em relação a sua própria civilização — e não apenas por não terem em sua arrasadora maioria experimentado a formação nos termos correspondentes ao conceito de civilização, mas também por se encontrarem tomadas por uma agressividade primitiva, um ódio primitivo ou, na terminologia culta, um impulso de destruição, que contribui para aumentar ainda mais o perigo de

¹⁹ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p.16

*que toda esta civilização venha a explodir, aliás uma tendência imanente que a caracteriza*²⁰

Os grandes cataclismos sociais parecem desencadear um desejo de teorização sobre a barbárie. Francis Wolff, num artigo escrito sob o impacto dos atentados terroristas de 11 de setembro de 2001 nos EUA, tenta romper com um esquema dicotômico de interpretação que faz a barbárie soar de forma simplista como encarnação do Mal, enquanto a civilização seria a representação do Bem. A princípio ele distingue três sentidos de barbárie. Primeiro: sinônimo de brutalidade, grosseria e falta de refinamento; segundo: uma insensibilidade à beleza e ao saber; e num terceiro sentido, seriam fenômenos destruidores e manifestações de desumanidade incontroláveis. Wolff identifica essas características tradicionais da barbárie como atrasos de desenvolvimento em relação às categorias de socialização, cultura e humanidade:

*O primeiro tipo de bárbaro parece pertencer a um estágio arcaico de socialização; o segundo, a um estágio arcaico da cultura; e, mais grave ainda, é a um estágio pré-humano que o terceiro parece pertencer: é o homem que permaneceu em estado selvagem, que se tornou, ou tornou a ser, desumano.*²¹

Ao longo da argumentação, Wolff declara que só o terceiro sentido seria de fato próprio da barbárie e a partir daí elabora o seu próprio conceito:

*Com efeito, o que vem a ser uma cultura “bárbara” (e, portanto, uma cultura “civilizada”), de acordo com nossa definição? Chamaremos de bárbara toda cultura que não disponha, em seu próprio cerne, de estruturas que lhe permitam admitir, assimilar ou reconhecer outra cultura- ou seja, a simples possibilidade de outra forma de humanidade. Também chamaremos de bárbaro, conseqüentemente, todo costume ou toda prática que, qualquer que seja a cultura específica a que pertença, tem como finalidade ou efeito negar uma forma específica de existência humana. É o que nos permite compreender, a partir de agora, a ligação entre esse sentido “formal” da barbárie e o conteúdo que lhe demos inicialmente, o terceiro sentido, o único que mantivemos*²²

²⁰ ADORNO, Theodor. *A educação para a barbárie*. In: _____. *Educação e emancipação*. São Paulo: Paz e Terra, 1995, p. 155

²¹ WOLFF, Francis. “Quem é bárbaro?” In: NOVAES, Adauto (org.) *Civilização e barbárie*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004, p. 24

²² idem, *ibidem*, p. 41

Jean-François Mattéi apresenta um ponto de vista diferente em relação à barbárie, que difere bastante do conjunto dos pensadores anteriores. O autor sugere que a noção de barbárie deixou de ser um problema exclusivo da antropologia e passou a interessar também à filosofia. Enquanto na maioria dos autores a barbárie é entendida como um choque de alteridade entre culturas, em Mattéi a barbárie é colocada no âmbito da constituição do sujeito.

Valendo-se de fartas leituras de autores clássicos gregos e latinos, Mattéi faz um painel histórico da noção de barbárie, comparando sua atuação na Grécia e em Roma e vendo a sua herança no mundo contemporâneo. Entre os gregos, apesar de um preconceito contra a língua do estrangeiro- de onde emerge a palavra “bárbaro”-, havia o reconhecimento de seus feitos culturais. Já em Roma, por causa das incontáveis invasões de outros povos, havia uma maior resistência em aceitar os estrangeiros. A complexidade da noção de barbárie se associa ao fato de que, já em Roma, distinguam-se dois tipos de barbárie: a *feritas* e a *vanitas*.²³ A *feritas* era associada aos invasores de origem européia e nórdica e se caracterizava pela crueldade e força bruta. A *vanitas*, por sua vez, remetia aos invasores de origem asiática e oriental e se distinguiu pela sensualidade, fraqueza e corrupção. Segundo Mattéi, essa dualidade foi elaborada filosoficamente por várias correntes filosóficas surgidas posteriormente:

Vico sistematizará historicamente a oposição entre as duas barbáries distingüindo a “barbárie da reflexão” da “barbárie primitiva”, como mais tarde Nietzsche, dando uma dimensão ontológica a essas categorias, distingüirá a violência do “nihilismo ativo” da lassidão do “nihilismo passivo”. Veblen, finalmente, como vimos, separa cuidadosamente da barbárie feroz dos primeiros tempos, rapace e predadora, sua transposição moderna na “fraude e na prudência”, o que significa opor as duas estratégias diferentes do temperamento bárbaro, a frontal e a dissimulada, ligadas, uma à “ferocidade”, a outra à “astúcia”²⁴.

As complexas inter-relações do pensamento grego (a alma do Timeu, de Platão) com sua reelaboração pelos romanos (a noção de pessoa de Boécio) e a associação com as idéias do cristianismo (a idéia do “homem interior”, na carta de São Paulo aos romanos), teriam levado a um novo redimensionamento da barbárie, que passa ser vista como um processo interno do sujeito:

²³ MATTÉI, op. cit., p.65

²⁴ idem, ibidem, p. 114

Esse movimento de retração da alma, separada do mundo e de Deus, pode ser interpretado com justa razão como um processo de interiorização da barbárie. O que é a barbárie, com efeito, senão a dissociação do ser? O bárbaro não estará mais do outro lado do limes, contido pelas fronteiras da razão ou da civilização; ele estará doravante no interior do eu, encerrado numa caverna ou num túmulo, acrescenta Plotino (...) ²⁵

Nessa migração da barbárie para o interior do eu, Mattéi vê a deflagração do processo que ele chama de “autoprodução do sujeito” que torna-se a marca da modernidade e do mundo contemporâneo:

Para dizer de outro modo, o homem contemporâneo tende a não mais se conceber como um ser substancial, relacionado com uma essência espiritual expressa por meio de atos reais, o que estava tradicionalmente implicado nas noções de “alma”, de “homem interior” ou de “pessoa”, e sim como um sujeito procedimental separado de toda realidade substancial. ²⁶

De sua acepção inicial, significando estrangeiro, até o seu uso na teoria de Mattéi, como um processo inerente ao sujeito, a noção de barbárie sofreu uma série de modificações. Tais modificações, no entanto, descartam a idéia ingênua de evolução que a noção poderia ter sofrido. Ao invés de evolução, podemos pensar numa desterritorialização da noção: a barbárie se tornou um tropo discursivo que, não pertencendo *exclusivamente* a nenhum campo do saber, constitui-se como um importante gerador de reflexão. Mais do que um conceito, a barbárie é uma metáfora que permite formular juízos sobre o mundo.

É pela via da reflexão que a barbárie é incorporada pela literatura. A noção é submetida a um tratamento que a sobrecarrega de uma infinidade de outros sentidos, num processo cujo resultado é uma complexificação que torna a noção um prato cheio para o ficcional. Antes de analisarmos a barbárie na ficção de Rubens Figueiredo, Vejamos, então, algumas formas pelas quais a barbárie foi apropriada em alguns momentos da nossa literatura, seja sob a forma de poesia, ficção ou crítica.

²⁵ idem, ibidem, p. 147

²⁶ idem, ibidem. 153

Capítulo 2

Barbárie à brasileira

Ainda que o Brasil não estivesse constituído como nação, a carta de Pero Vaz de Caminha, tida como a certidão de nascimento do Brasil, inaugura a um só tempo o descobrimento da Terra de Vera Cruz, o início do século XVI e a introdução do tema da barbárie nas letras brasileiras. Dando conta ao rei do que se passara quando da primeira abordagem na terra “descoberta”, o escrivão Caminha dedica um espaço considerável para falar do encontro com os seus habitantes, esse fascinante Outro que despertava a curiosidade expansionista européia.

Ao descrever os índios, Caminha recorre à idéia de barbárie para ressaltar a incomunicabilidade verbal entre os invasores e os invadidos: “Ali por então não houve mais fala ou entendimento com eles, por a barbaria deles ser tamanha que se não entendia nem ouvia ninguém”²⁷. Esse uso da palavra remete às origens etimológicas da palavra “bárbaro”.

O encontro, apesar do ruído lingüístico, é descrito como pacífico, o que desperta o otimismo de Caminha em relação à conversão dos índios à fé católica: “Parece-me gente de tal inocência que, se nós entendêssemos a sua fala e eles a nossa, seriam logo cristãos, visto que não têm nem entendem crença alguma, segundo as aparências.”²⁸ A rotulação da barbárie, circunscrita ao reconhecimento de diferenças étnicas, não se refere ao sentido de crueldade. Sob o olhar inicial do explorador, contaminado pela fabulação a respeito do Paraíso Terrestre, o índio não é identificado com a crueldade mas com a inocência. Essa inocência transforma o índio num ser da natureza e ambos- o índio e a paisagem natural- são vistos como uma folha de papel em branco onde se pudesse imprimir a marca da civilização:

²⁷ CAMINHA, Pero Vaz de . *A carta*. Disponível em www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/bt1701001.html

²⁸ idem, *ibidem*

E imprimir-se-á facilmente neles qualquer cunho que lhe quiserem dar, uma vez que Nosso Senhor lhes deu bons corpos e bons rostos, como a homens bons. E o Ele nos para aqui trazer creio que não foi sem causa. E portanto Vossa Alteza, pois tanto deseja acrescentar a santa fé católica, deve cuidar da salvação deles²⁹

Padre Antônio Vieira se lança à empreitada de conversão do gentio de que falava o escrivão Caminha. Entretanto a facilidade suposta pelo escrivão torna-se uma dificuldade concreta para o pregador. No “Sermão do Espírito Santo”, Vieira relata os esforços inglórios de doutrinar os índios na fé-da-santa-igreja, um trabalho que, segundo o padre, seria prejudicado por uma dupla barbárie: das gentes e das línguas. Sua retórica, porém, não se deixa abater, e é o valor da perseverança que emerge como o grande auxiliar na cruzada evangelizadora:

Concedo-vos que esse índio bárbaro e rude seja uma pedra: vede o que faz em uma pedra a arte. (...) É uma pedra, como dizeis, esse índio rude? Pois, trabalhai e continuai com ele — que nada se faz sem trabalho e perseverança — aplicai o cinzel um dia e outro dia, dai uma martelada e outra martelada, e vós vereis como dessa pedra tosca e informe fazeis não só um homem, senão um cristão, e pode ser que um santo³⁰.

O que se destaca nessa passagem é a figuração do índio como uma presença inumana e inerte (“uma pedra”) cujo reconhecimento só se faz como um espaço de potencialidade para o investimento de uma aura de humanidade, a ser feito de fora para dentro, tal como no mito de Pigmalião. Sem se perguntar se as cinzeladas e marteladas de sua arte escultórica doeriam, Vieira vê no trabalho de doutrinação do gentio a possibilidade de uma progressão na escala espiritual: de pedra a homem, de homem a cristão e de cristão a santo.

A retórica da barbárie serve para os colonizadores falarem mais deles mesmos do que dos colonizados. É através da estetização do ato de descrever a barbárie do Outro que os colonizadores têm a oportunidade de se verem como agentes transformadores. É desse modo que Caminha pode se ver como o tipógrafo que transforma uma folha em branco em texto impresso com caracteres; Vieira pode se regozijar de ser o escultor que transforma a pedra bruta num ente possuidor de alma; O Diogo de Santa Rita Durão pode se orgulhar do seu papel heróico de doutrinador que transforma o herege num crente.

²⁹ idem, ibidem

³⁰ VIEIRA, Antonio. “Sermão do Espírito Santo”. Disponível em www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/BT2803032.html

Em Gregório de Mattos, o foco da barbárie é retirado dos índios e colocado na cidade. Num de seus poemas satíricos, o poeta se dirige a um frade que, durante o sermão, se comportara de forma imoral, sendo por isso apedrejado:

*Pregastes tanta parvoíce
de tolo, e de beberrão,
que o povo bárbaro então
entendeu, que era louquice:
quis-vos seguir a doudice,
e posto no mesmo andar,
em lugar de persignar
uma pedrada vos prega,
que a testa ainda arrenega
de tal modo de pregar³¹.*

O furor debochado do poeta põe “no mesmo andar” o frade imoral e o povo bárbaro, quase chamando-os de farinha-do-mesmo-saco. Note-se que quem deu a pedrada no frade não é identificado como *a* ou *b*, mas como “o povo”. Barbárie e imoralidade são faces de uma mesma moeda, cunhada por uma verve mordaz. Enquanto na epístola de Vaz de Caminha e nos sermões do Padre Vieira a barbárie era descrita como um estágio de desenvolvimento a ser superado, em Gregório ela é o *modus operandi* de uma sociedade mista, cujos vícios e safadezas precisam ser denunciados e escorraçados. Dito de outra forma: para o escrivão e o sermonista, a barbárie se identifica com amoralidade; para o poeta baiano, barbaridade rima com imoralidade.

Bem diferente do Boca do Inferno é Santa Rita Durão, que, em sua poesia épica, retoma o substrato ideológico que dava sustentação aos sermões do Padre Vieira. Com isso, a barbárie continua sendo codificada como uma deficiência do índio, derivada de seu atraso em relação à civilização. O índio-bárbaro é um elemento que precisa ser “amansado”. Em Caramuru, o português Diogo, usando uma didática da ameaça, tenta transmitir ao índio a sacralidade do corpo humano, invólucro da alma:

A carne humana! (replicou Diogo,

³¹ GUERRA, Gregório de Mattos. *Obra Poética*. Ed. James Amado. Rio de Janeiro: Record, 1990

*e como pode, explica em voz, (e aceno)
se vir que come algum, botarei fogo;
farei que inunde em sangue esse terreno.
pois se os bichos nos devem comer logo,
(o Bárbaro lhe opõe com despenho)
a nós faz-nos horror, se eles nos comem;
e é menos triste que nos trague um homem³².*

A ameaça de botar fogo e inundar em sangue, no caso de os índios não incorporarem a doutrina, são imagens hiperbólicas que evocam as marteladas e cinzeladas do discurso evangelizador de Vieira. Mais uma vez, é muito tênue a linha que separa as duas barbáries.

Fazendo uma relação entre vida social e literatura, Antonio Candido, ao comentar os poemas *O Uruguai*, *Vila Rica* e *Caramuru*, denuncia a ideologia dominante com a qual os autores revestem seus textos:

Em todos eles predomina a idéia conformista que a empresa colonizadora foi justa e fecunda, devendo ser aceita, louvada como implantação dos valores morais, religiosos e políticos que reduzem a barbárie em benefício da civilização. Aliás, os três poemas têm como assunto o encontro entre ambas³³

Ainda que não saindo do âmbito do contato com o índio, é com José de Alencar que a retórica da barbárie ganha um fôlego novo. Alencar via na figura do índio um elemento central em sua estratégia de criar uma literatura tipicamente nacional, ainda que esse índio fosse um produto de uma idealização lírica da idéia rousseauiana do bom selvagem. Na introdução-advertência que escreveu para o romance *Ubirajara*, Alencar faz uma crítica severa aos intelectuais que, na história literária brasileira, rotularam os índios como bárbaros:

Homens cultos, filhos de uma sociedade velha e curtida por longo trato de séculos, quieriam esses forasteiros achar nos indígenas de um mundo novo e segregado da civilização universal uma perfeita conformidade de idéias e costumes. Não se lembravam, ou não sabiam, que eles mesmos provinham de bárbaros ainda mais ferozes e grosseiros do que os selvagens americanos³⁴

³² DURÃO, José de S. Rita. *Caramuru*. Disponível em www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/caramuru/html

³³ CANDIDO, Antonio. "Literatura de dois gumes". In: *A educação pela noite*. Sed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006, p. 201

³⁴ ALENCAR, José de. *Ubirajara*. São Paulo: Ática, 2001, p.12

A defesa romântica do nacional vem sob a forma do ataque: o europeu não podia chamar o índio de bárbaro porque ele, europeu, seria descendente de bárbaros. Ao comparar graus de ferocidade e grosseria entre os de dentro e os de fora do território, Alencar repete o chavão greco-romano de que bárbaro é sempre o estrangeiro. E ser estrangeiro, naquele momento crucial de formação de nacionalidade, equivalia a ser alheio aos interesses da pátria.

Além do índio, o romantismo brasileiro, em seus arroubos de defesa da liberdade, também voltou seu olhar emocionado para o negro, como ícone da opressão. A prosa romântica de Bernardo Guimarães transforma *A escrava Isaura* num panfleto abolicionista que faz a escravatura soar como uma instituição bárbara:

--Pondo de parte a insolência, se nada tens de valioso a apresentarem favor da liberdade da tua protegida, ele tem o incontestável direito de reclamar e apreender a sua escrava onde quer que se ache.

--Infame e cruel direito é esse, meu caro Geraldo. É já um escárnio dar-se o nome de direito a uma instituição bárbara, contra a qual protestam altamente a civilização, a moral e a religião.³⁵

Em Machado de Assis, os idealismos panfletários dão lugar a um ceticismo irônico, que usa o discurso sobre a barbárie para fazer troça das pretensões civilizatórias do ser humano. Numa das crônicas que escreveu n'*A Semana*, coluna que mantinha na Gazeta de Notícias, Machado destila sua fina ironia ao comentar a notícia de dois casos de antropofagia cometidos por membros da chamada sociedade civilizada: um professor inglês teria sido enforcado por ter devorado algumas crianças africanas na Guiné e um lavrador de Salinas, Minas Gerais, teria sido preso por ter comido seis pessoas:

A conclusão que tiro do caso de Salinas e do caso da Guiné é que estamos talvez prestes a tornar atrás, cumprindo assim o que diz um filósofo—não sei se Montaigne—que nós não fazemos mais que andar à roda. Há de custar a crer, mas eu quisera que me explicassem os dois casos, a não ser dizendo que tal costume de comer gente é repugnante e bárbaro, além de contrário à religião; palavra de civilizado, que outro civilizado desmentiu agora mesmo na Guiné³⁶.

³⁵ GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura*. São Paulo: Ática, 1998, p. 108

³⁶ ASSIS, Machado de. *A semana*. Disponível em www.virtualbooks.terra.com.br/freebook/port/a_semana.htm

Machado, dando o crédito a Montaigne de ter sido talvez o mais ilustre pensador a relativizar o conceito de “civilização”, vale-se da idéia da barbárie antropofágica como uma crítica à idéia darwinista da evolução da espécie humana, pelo menos no campo moral.

Enquanto Machado se põe numa posição imparcial, que lhe permite analisar friamente a barbárie como uma patologia do social em escala universal, Euclides da Cunha tem uma visão mais comprometida, derivada de sua posição de observador participante. Propondo-se a denunciar a campanha criminosa de Canudos, Euclides ressalta o caráter bárbaro da carnificina, situada num tempo e espaço definidos, sem que isso impeça que a sua representação transcenda essas barreiras. Euclides re-apresenta o sertão como espaço hipertensionado no qual todas as suas contradições vêm à tona sob a forma do embate entre a barbárie ideológica do exército e a barbárie das condições de sobrevivência dos sertanejos:

Era preciso um grande exemplo e uma lição. Os rudes impenitentes, os criminosos retardatários, que tinham a gravíssima culpa de um apego estúpido às mais antigas tradições, requeriam corretivo enérgico. Era preciso que saíssem afinal da barbaria em que escandalizavam o nosso tempo, e entrassem repentinamente pela civilização adentro, a pranchadas³⁷.

Como não ouvir nessa civilização movida “a pranchadas” ecos da ideologia da doutrinação do Padre Vieira, movida a marteladas sobre a pedra bruta, que era como o índio se lhe afigurava? Se em Vieira era o Cristianismo que fornecia o estofado para a conversão dos bárbaros-índios, em Euclides é o republicanismo que dá sustentação à empreitada didático-doutrinatória, que as palavras “exemplo”, “lição”, “corretivo” só fazem ressaltar. Berthold Zilly, ao comparar a obra de Euclides da Cunha com o *Facundo* de Sarmiento aponta a visada crítica de Euclides:

A “animalidade primitiva”, na cada vez mais pessimista visão euclidiana, é atributo do gênero humano e não apenas do homem pré-moderno, não-europeu ou mestiço; o homem faz parte da natureza vista numa perspectiva darwinista, ele é feroz seja troglodita, seja moderno. O caráter desumano do gênero humano instrumentaliza a civilização e é instrumentalizado por ela no combate ao suposto não-civilizado, expulso da nação. A idéia do progresso tende a inverter-se, pois em Canudos os bárbaros se verificam

³⁷ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Ática, 1998

*menos bárbaros do que os civilizados com sua barbaridade apoiada pela tecnologia moderna*³⁸.

Em contraste com Bernardo Guimarães, que situava a barbárie da escravatura num contexto de extremado idealismo romântico, Lima Barreto em seu *Diário Íntimo* faz um paralelo pleno de ironias entre barbárie e preconceito racial:

Discutindo a incapacidade mental desta ou aquela raça, temos o ar de dizer com o poeta grego — os bárbaros, gente vil que não ama a filosofia e ciências; ele se dirigia ao avô de Kant e ao tio de Descartes.

Se a feição, o peso, a forma do crânio nada denota quanto a inteligência e vigor mental entre indivíduos da raça branca, por que excomungará o negro?

*Os árias, quando no plateau da Bactriana, nada valiam; emigrando, após séculos de fermentação, brilharam numa cultura superior; porque os negros, transportados de África pelo tráfico, não desenvolverão uma civilização ou concorram para ela?*³⁹

Oswald de Andrade é uma figura central para a discussão da barbárie pelo seu pioneirismo de usar o conceito na elaboração de um programa estético que pudesse marcar a autonomia da cultura brasileira. Oswald, na Poesia Pau Brasil, vai defender o “Bárbaro e nosso”⁴⁰. A barbárie, portanto, é enfocada a partir de seu potencial de engendrar uma autonomia identitária.

Visto diacronicamente, Oswald mostra uma mudança de posicionamento com relação à barbárie. Nos primórdios do movimento modernista, quando escreveu o *Manifesto Antropofágico*, a referência à barbárie estava inserida num contexto iconoclasta, de rompimento com a tradição europeia num movimento de criação de uma autonomia estética brasileira. O bárbaro representava o assumir de uma diferença com relação a um centro hegemônico:

Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. Ori Villegaignon print terre. Montaigne. O homem natural. Rosseau. Da Revolução Francesa ao

³⁸ ZILLY, Berthold. “A barbárie: antítese ou elemento da civilização? Do *Facundo* de Sarmiento a *Os Sertões* de Euclides da Cunha”. Disponível em www.artnet.com.br/~gramsci/arquiv157.htm

³⁹ BARRETO, Lima. *Diário Íntimo*. Disponível em www.ebooksbrasil.org/eLibris/intimo.html

⁴⁰ ANDRADE, Oswald de. “Manifesto da poesia pau-brasil”. Disponível em www.ufrgs.br/proin/versao_2/teles/index07.html

*Romantismo, à Revolução Bolchevista, à revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos*⁴¹.

Segundo Vinícius Dantas, com o advento do nazi-fascismo, em que o genocídio deixou à flor da pele a idéia de destruição em nível mundial, Oswald submete o conceito estético de antropofagia a uma revisão interna. Em *Marco Zero*, a figura do “bárbaro tecnizado”, que servira como símbolo de uma luta em prol da instauração de uma cultura nacional, torna-se objeto de uma reconsideração ética:

*A Antropofagia, sim, a Antropofagia só podia ter uma solução - Hitler! No entanto os integralistas cristianizaram-se. Deus, Pátria e Família! E eles, os antropófagos que tanto prometiam, foram para o marxismo. É ininteligível! Eles cantavam o bárbaro tecnizado! E que é o bárbaro tecnizado senão Hitler?*⁴²

Dantas comenta a influência que a ascensão do nazi-fascismo exerceu sobre o ideário da antropofagia:

*Cabe à retomada da teoria antropofágica no pós-Guerra desbarbarizar o bárbaro tecnizado, reencontrando um fundamento progressista para responder criticamente, e com imaginação dialética, ao impacto do nazismo e ao autoritarismo da engenharia social totalitária*⁴³

Paulatinamente enfraquecida enquanto metáfora de uma nacionalidade cultural, a barbárie vai angariando outros sentidos ao mesmo tempo que recupera parte de sua conotação negativa. Em Guimarães Rosa, por exemplo, a barbárie recebe uma roupagem mitopoiética⁴⁴ sendo situada no coração do sertão, onde os fortes usurparam o poder de Deus. A lei, então, perde sua conexão com o divino e torna-se manifestação da imposição do mais forte:

Mas, as barbaridades que esse delegado fez e aconteceu, o senhor nem tem calo em coração para poder me escutar. Conseguiu de muito homem e mulher chorar sangue, por este simples universozinho nosso aqui. Sertão. O

⁴¹ ANDRADE, Oswald de. “Manifesto Antropofágico”. Disponível em www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/index08.html

⁴² _____, *Chão. Marco Zero - 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / INL - MEC, 1974, p. 202.

⁴³ DANTAS, Vinícius. “O canibal e o capital: a arte do Telefonema de Oswald de Andrade”. Disponível em www.lettras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero12/xix.html#_edn23

⁴⁴ BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 41^a. ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 1994, p. 432

*senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado!*⁴⁵

Nesse mítico “simples universozinho”, em que a civilização da lei se identifica com a barbárie da força, Deus, desbancado de seu poder, está tão exposto quanto qualquer mortal. A lembrança do delegado- descrito como um bárbaro deificado que arranca lágrimas de sangue de seus desafetos- transforma-se numa oportunidade para Riobaldo elaborar uma metafísica do mal, cujo princípio básico é o perigo de viver.

⁴⁵ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p.35

Capítulo 3

Barbárie e pós-utopia

No capítulo anterior, fizemos uma colagem de diversas cenas discursivas da barbárie dentro e fora da literatura. Embora incompleta e pouco aprofundada, essa colagem serve, aqui, apenas para ilustrar a permanência da figura multifacetada do bárbaro. O sentido de continuidade do tema na cena contemporânea, porém, não implica o seu tratamento uniforme, pelo contrário: a flexibilidade da barbárie enquanto metáfora-em-mutação serve a uma infinidade de propósitos estéticos e extra-estéticos, culminando muitas vezes em usos antitéticos da mesma noção. Feita essa ressalva, a pergunta que se faz agora é a seguinte: e no momento atual da literatura brasileira, como a barbárie se manifesta na ficção?

Antes de respondermos a essa pergunta, cumpre refletir sobre um outro problema. Vários críticos, ainda que reconhecendo as contradições do termo “pós-modernismo”, usam-no para nomear a fase atual de nossa literatura. A presença, entretanto, da palavra “modernismo” como ponto de partida para o batismo de uma nova temporalidade estética, cria embaraços muitas vezes de natureza ideológica: como o prefixo “pós” há de ser entendido em sua articulação com o modernismo: término, recalque, evolução, oposição ou algo mais?

Sérgio Paulo Rouanet não considera o pós-moderno como uma ruptura em relação à modernidade, que seria um período em exatidão, mas ainda atuante. Essa visada temperada de pessimismo dá ao pós-moderno um sabor de produto degenerado do ideário moderno:

O pós-moderno é muito mais a fadiga crepuscular de uma época que parece extinguir-se ingloriosamente que o hino de júbilo de amanhã que despontam. À consciência pós-moderna não corresponde uma realidade pós-moderna. Nesse sentido, ela é um simples mal-estar da modernidade, um sonho da modernidade. É literalmente, falsa consciência, porque consciência de uma ruptura que não houve, ao mesmo tempo, é também

*consciência verdadeira, porque alude, de algum modo, às deformações da modernidade*⁴⁶.

Embora não se refira especificamente ao modernismo brasileiro, o mote de “fadiga crepuscular de uma época” serve para juntar Rouanet a José Guilherme Merquior numa dupla de detratores do pós-moderno. Merquior, mais radical que Rouanet, nega ao pós-modernismo qualquer ímpeto de conquista no terreno das novidades estéticas:

*(...) o pós-modernismo ainda é em grande parte uma seqüência, antes que uma negação, do modernismo - sem qualquer aprimoramento visível. O pós-moderno é, no melhor dos casos, um ultramodernismo - uma recriação extremada dos cacoetes vanguardistas*⁴⁷.

Um pouco mais otimista é a posição de Silviano Santiago. No ensaio “A permanência do discurso da tradição no modernismo”, Santiago mostra como, já nos seus primórdios, o modernismo brasileiro entrou em contato “inesperado e frutífero”⁴⁸ com a tradição. Santiago argumenta que a viagem que os modernistas de São Paulo fizeram a Minas, levando o poeta Blaise Cendrars, serviu para despertar no grupo a consciência de que há uma tensão dialética promovida pela sobrevivência do moderno no antigo: “A viagem marca uma data, momento importante para discutir a emergência, não só do passado pátrio (mineiro, barroco etc.), mas do passado enquanto propiciador de uma manifestação estética primitiva (ou *naïve*)”⁴⁹.

Vendo no pós-moderno um fenômeno análogo ao que ocorrera com o modernismo, Santiago também não entende o pós-modernismo como uma ruptura, mas como uma configuração em que o discurso da permanência da tradição não só está presente como oferece material para novas elaborações:

Assim, saindo da paródia e da ironia com relação ao passado, e passando para o pastiche, o artista pós-moderno incorpora a tradição e o passado de

⁴⁶ ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do Iluminismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987, p. 232

⁴⁷ MERQUIOR, José G. “Aranha e abelha”. Disponível em www.pensadoresbrasil.com.br/merquior/aranha_e_abelha.htm

⁴⁸ SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002

⁴⁹ idem, *ibidem*, p. 112

*uma maneira onde a confiabilidade seria a tônica, respaldada pelo pluralismo*⁵⁰.

Haroldo de Campos, através de uma estratégia que absorveremos, redimensiona o debate, ao caracterizar a fase mais recente da poesia, a partir de final dos anos 60, não como pós-moderna mas como pós-utópica.

Na gênese desse conceito, Haroldo parte do confronto entre uma perspectiva diacrônica e uma perspectiva sincrônica do entendimento da modernidade. Da perspectiva diacrônica, proposta por Jauss no ensaio *Tradição literária e consciência atual da modernidade*, Haroldo destaca a idéia de “ilusão da modernidade”, caracterizada pelo fato de que o conceito de moderno que uma geração tem de si mesma é sempre relativizado pelas gerações posteriores (o moderno de hoje torna-se o clássico de amanhã e assim sucessivamente), o que levaria à conclusão de que a noção de uma modernidade como período estanque seria uma falácia.

De Otávio Paz, numa perspectiva sincrônica proposta pelo livro *Os filhos do barro*, Haroldo incorpora a idéia de uma crítica parcial que possibilite a “descoberta (invenção) de um particípio passado que se comensure ao nosso particípio presente”⁵¹. Privilegiando um tipo de crítica marcado pela necessidade de “tomar partido”⁵², Haroldo, na esteira de Paz, propõe um entendimento da modernidade através de uma estratégia de “invenção da tradição”.

Escorado em Paz e Jauss, Haroldo elabora a sua própria maneira de entender os desenvolvimentos mais recentes da modernidade a partir do critério da dominação ou recrudescimento da função utópica. A crise das ideologias e a eclosão do autoritarismo teriam esvaziado a função utópica da poesia. É nesse sentido que o crítico diz que “ao princípio-esperança, voltado para o futuro, sucede o princípio-realidade, fundamento ancorado no presente.” O período que sucede ao fim da poesia concreta como movimento coletivo, nos anos 60, não seria, portanto, pós-moderno, mas pós-utópico.

⁵⁰ idem, *ibidem*, p. 116

⁵¹ CAMPOS, Haroldo de. “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. In: _____, *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 249

⁵² idem, *ibidem*, p. 252

*Sem perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde o seu sentido. Nessa acepção, a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou anti-moderna, mas porque é pós-utópica*⁵³.

Enquanto Haroldo de Campos usa o pós-utópico como forma de identificar a produção de poesia mais recente, Flávio Carneiro usa o mesmo termo, expandindo-o para outros gêneros. Nesse sentido, ele situa a escrita dos ficcionistas do final do século XX e início do século XXI na perspectiva do pós-utópico:

*A designação me parece mais precisa que pós-moderno, por dois motivos. Primeiro, porque evita certas ambigüidades- por exemplo, supor que se trata de um período cujo objetivo é encerrar definitivamente a modernidade, o pós sugerindo a ruptura radical e não, como quer Lyotard, uma redefinição de caminhos. Depois, porque aponta para a diferença principal entre o imaginário estampado na produção estética, não só a literária, da primeira metade do século (e um pouco além) daquele que, a partir pelo menos do final dos anos 60, temos vivenciado*⁵⁴.

Se, por um lado, a modernidade não é um período que chegou ao fim, por outro, ela também já não é mais a mesma. Descartando a idéia de ruptura, Flávio Carneiro usa o conceito de deslocamento para explicar a diferença entre a produção estética atual e a que foi proposta pelo modernismo:

*Deslocamento das ideologias estabelecidas- esquerda e direita- para uma postura múltipla, multifacetada, herança talvez dos movimentos de contracultura. Deslocamento dos grandes projetos para os projetos particulares, formulados numa perspectiva menos pretensiosa, em que o posto de missionário, porta-voz do novo, é preenchido pelo cidadão comum, preocupado menos com rupturas radicais do que com a convivência possível com o próprio presente.*⁵⁵

Voltando ao questionamento inicial: que relações haveria entre a ficção atual, que chamaremos de pós-utópica, e as figurações da barbárie? Ao enfatizar a necessidade de uma “poesia da presentidade”, o pós-utópico se abre para a ficcionalização das experiências da fragmentação do sujeito contemporâneo, num aqui-agora marcado muitas vezes pela irrupção da brutalidade. Por outro lado, a descrença em grandiosos projetos futuros conduz a um esmorecimento dos ideais coletivos, cujo resultado é a exacerbação do individualismo. Se é exagerado dizer que a

⁵³ idem, ibidem, p. 268

⁵⁴ CARNEIRO, Flávio. *No país do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 13

⁵⁵ idem, ibidem, , p. 19

falta de utopias provoca a barbárie, podemos ao menos suspeitar que o desprezo absoluto pelos ideais utópicos facilita a emergência de padrões de sociabilidade barbarizantes.

É importante, porém, fazer uma distinção entre barbárie como conceito estético derivado do movimento antropofágico e barbárie enquanto metáfora para a condição do sujeito contemporâneo. Quando Haroldo de Campos se refere aos “novos bárbaros”, o que está em questão é o legado de Oswald de Andrade absorvido pela Poesia Concreta: o caráter renovador das vanguardas, marcando um espaço de autenticidade do nacional que se relê a si próprio enquanto relê a poesia universal:

Nos anos 50, a poesia concreta brasileira pôde entreter esse projeto de uma linguagem ecumênica: os novos bárbaros de um país periférico, repensando o legado da poesia universal e usurpando-o sob a bandeira “descentrada” (porque “ex-cêntrica”) da “razão antropofágica” (a analógica do “terceiro excluído”), desconstrutora e transconstrutora desse legado, agora assumido sob a espécie da devoração.⁵⁶

Esse tipo de representação da barbárie já é uma forma humorada e criativa de reagir à instalação da outra barbárie: a barbárie dos imperialismos, da hipocrisia burguesa, do conservadorismo. Haveria, no período que antecede ao pós-utópico, dois tipos de barbárie interligados: a barbárie do mundo, sombria, e a barbárie crítica da poesia. No lugar do sombrio da primeira, havia a proposta do colorido da última.

No pós-utópico, a barbárie carnalizante parece ter sucumbido à barbárie da realidade. Essa transição foi sinalizada por Glauco Mattoso em seu soneto 984 Global, em que a barbárie volta a figurar como uma ameaça às conquistas da humanidade:

*Previram que, por mais que o homem tente
de vez se humanizar, só caminhamos
no rumo da barbárie, e dos reclamos
utópicos ninguém mais é carente!⁵⁷*

⁵⁶ CAMPOS, op. cit., 1997, p. 266

⁵⁷ MATTOSO, Glauco. Disponível em www.glaucomattoso.sites.uol.com.br/causas.htm

O que se destaca nesse quarteto é a obsolescência dos “reclamos utópicos” num mundo percebido como barbarizante, em que o princípio-esperança perdeu o sentido. Não há, porém, como generalizar essa leitura para a ficção atual como um todo, uma vez que o que prevalece no pós utópico é a “pluralização das poéticas possíveis”⁵⁸ e não um projeto estético compartilhado por todos. Todavia, na ficção curta de Rubens Figueiredo, a barbárie está presente com todas as suas gradações e sutilezas, tornando-se um importante pólo gerador de sentidos nas narrativas.

Em contraste com a barbárie que se exterioriza sob a forma de violência e destruição, o que prevalece nos contos do autor é a experiência de uma barbárie subterrânea, derivada da introjeção das tensões urbanas que desafiam o senso de identidade dos indivíduos. Sempre filtradas pela palavra de narradores nada confiáveis, as relações travadas no cotidiano da *pólis* se destacam como rumações de indivíduos cada vez mais estranhos a si mesmos. A análise dos três livros de contos do autor deverá mostrar de que forma a barbárie, principalmente na sua vertente interiorizada, converte-se em matéria ficcional e impulsiona um projeto estético peculiar.

Embora nosso objetivo seja analisar o tema da barbárie nos contos, achamos oportuno registrar que nos romances o tema também está presente, ainda que através de referências pontuais. Em *O mistério da samambaia bailarina*, por exemplo, a barbárie é usada com efeitos pastichizantes: o protagonista tem um amigo que é batizado com o nome de um dos bárbaros mais famosos:

*Deus, meu Deus, ó Deus que existe ou não existe, tanto faz, puxa, é Átila! Bem-vindo o bárbaro guerreiro de pele negra, que vai distribuindo bolachas com seus braços de bola de boliche, rasteiras, coices, cabeçadas. Vinde, Átila, varrer os ímpios babacas do lar do teu amigo.*⁵⁹

⁵⁸ CAMPOS, op. cit., 1997, p. 268

⁵⁹ FIGUEIREDO, Rubens. *O mistério da samambaia bailarina*. Rio de Janeiro: Record, 1986, p. 78

Em *Essa maldita farinha*, a barbárie torna-se uma metáfora irônica da alienação da juventude de classe alta. O protagonista é um professor de português que leciona numa escola para abastados alunos-problema: “--Olga, aquilo ali do lado é um colégio. Acredite. O colégio onde todo dia eu fico frente a frente com a fina flor da barbárie.”⁶⁰

Em *A festa do milênio*, a barbárie é metaficcionalmente referida como um tema a ser explorado na ambientação urbana de um livro que um dos personagens, um jornalista-escritor, vem tentando escrever:

*Eu falo sobre isso no meu romance . / Devia ter uns dez anos que ele estava escrevendo o livro. Ficção científica. O Rio de Janeiro depois da guerra nuclear. Fome, devastação, barbárie, e muita gente quebrando a cara.*⁶¹

Quem garante que esse personagem não seria um alter-ego do próprio autor, dando pistas das matérias-primas que são metamorfoseadas esteticamente em sua usina criativa?

Em seu último romance, *Barco a Seco*, a barbárie torna-se signo da ambigüidade do papel social do artista enquanto membro de uma coletividade. O protagonista, Emílio Vega, é um pintor que transforma sua arte numa forma de se desvencilhar das convenções que regulam a vida social. A barbárie do artista é uma forma de se contrapor à barbárie da realidade:

*Em vista do papel de bárbaro que Vega representou com toda fúria no porão do quartel, seu destino podia ter sido bem pior. Parecia um judas vivo, costurado sob medida para dar razão ao ódio dos soldados. Parecia feito de encomenda para honrar a vontade de bater e de surrar, cuja chama se atiza facilmente em ocasiões desse tipo.*⁶²

⁶⁰ idem, *Essa maldita farinha*. Rio de Janeiro: Record, 1987, p. 132

⁶¹ idem, *A festa do milênio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990, p. 90

⁶² idem, *Barco a seco*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 136

Capítulo 4

O livro dos lobos

Estreando na ficção em 1986 com o romance *O mistério da samambaia bailarina*, Rubens Figueiredo vem construindo uma obra marcada pela flexibilidade. Nos três primeiros romances, há um predomínio de um tom farsesco conjugado a um desmonte metaficcional da narrativa policial clássica. A publicação de *O livro dos lobos* (1994) marca uma transição na obra de Rubens, não só pelo fato de revelar um contista com pleno domínio da técnica da narrativa curta, mas também por uma visível mudança de tom: o humor dos primeiros livros dá lugar a uma atmosfera de estranhamento que toma conta dos personagens e conduz à apropriação de pontos de vista perturbadoramente inusitados.

Estréia de Rubens no gênero conto, *O livro dos lobos* é marcado por uma intrigante coesão interna. Mais do que uma coletânea de histórias, o que chama atenção é a conexão que as histórias estabelecem entre si, formando não exatamente uma unidade mas uma constelação de significados interrelacionados. Apesar de as histórias serem independentes, o título sugere a existência de uma correspondência entre elas, como se elas constituíssem capítulos de um livro de referência: algo como um tratado de história natural ou um manual de zoologia. Por outro lado, o título constitui uma ambigüidade que será a marca das narrativas. O livro é dos lobos porque *pertence* a eles ou porque é *sobre* eles? Ou as duas coisas?

A ambigüidade do título antecipa o papel dúbio que os narradores desempenharão nos seus relatos. Por um lado, eles assumem o papel de “lobos” que contam suas próprias histórias, por outro, eles funcionam como observadores de “lobos” desajustados em seu *habitat*. A alternância entre os relatos em 1ª e 3ª. pessoa reforça a dúvida e esfacela a fronteira entre observador e observado.

Mas que lobos são esses ? Os lobos, que têm uma longa tradição na ficção, principalmente nas fábulas e contos infantis, aqui aparecem como símbolo do desajuste entre uma natureza humana instintiva e uma sociabilidade que tende a restringir os impulsos interiores dos indivíduos. Os lobos são símbolo da animalização do homem contemporâneo em sua relação bárbara com a coletividade.

Nas narrativas d'*O livro dos lobos*, a animalização está ligada a territórios identitários marcados pela volatilidade. Os personagens, acuados diante da ameaça constante de desagregação, não raro buscam no mais fundo de si mesmos o substrato de ferocidade com que reagem à iminência do confronto.

“Os biógrafos de Albernaz”

No conto de abertura, nenhum lobo se identifica como tal, mas a tensão envolvendo os dois oponentes sugere o enfrentamento de duas feras implacáveis ou a explosão de agressividade de uma fera sobre outra mais domesticada, na arena da competitividade urbana. Trata-se da disputa que um escritor trava com um outro no sentido de apressar-se para dar conta da biografia de um pintor chamado Rodrigo Albernaz, no ano do centenário de seu nascimento.

De um lado, Nestor, cujo ponto de vista é absorvido pelo narrador. De outro, Torres, um cego que era amigo e admirador de Albernaz. Entre eles, a figura contraditória de Albernaz, que além de pintor era professor, e cujo passado fora marcado por um fato que veio à tona: na época em que dava aula numa universidade, traduziu parágrafos inteiros do trabalho de uma de suas alunas e incluiu-os num texto seu, publicado na Europa. Quando a aluna pediu satisfações a respeito do plágio, Albernaz comprou o seu silêncio oferecendo-lhe apoio para ingressar e fazer carreira na universidade, que ela aceitou.

Para escrever a biografia de Albernaz, Nestor tem como motivação o dinheiro oferecido por algumas instituições, com a possibilidade de aquisição de renome intelectual. O que move Torres, por sua vez, é um sentimento de admiração, que faz o narrador caracterizar a escrita de

sua biografia como “uma homenagem espontânea de um culto”.⁶³ Sentindo-se inquietantemente ameaçado por Torres, descrito como “um ser humano em flagrante desvantagem”⁶⁴, Nestor tenta usar de todos os meios para derrubar o adversário e terminar a sua versão biográfica antes dele. É então que o primitivismo do jornalista vem à tona, transformando-o num ícone da ética cínica que funciona segundo a fórmula “O homem é o lobo do próprio homem”.

Durante o trabalho de coleta de dados através de entrevistas com velhos conhecidos de Albernaz, Nestor se irrita com o fato de as pessoas morrerem antes de poderem se mostrar úteis ao seu trabalho: “Morrer, àquela altura, era mais que uma infelicidade. Era uma indelicadeza.”⁶⁵ Donde se conclui que, no código de ética do jornalista, se elas morressem após darem os depoimentos, não haveria o que lamentar. O narrador afirma que a suspeita de que o rival pudesse ter se adiantado e gravado o depoimento de uma das entrevistadas faz Nestor “sacudir seu chocalho de cascavel”⁶⁶

Os movimentos serpentinos de Nestor são descritos pelo narrador como estratégias de um predador obcecado em capturar a presa. Nestor telefona para Torres a pretexto de trocarem impressões sobre a situação que compartilham, mas, na verdade, o que ele quer é sondar o território do rival:

*Era indispensável manter vivo o contato, o instinto o coagia a se aproximar, nem que fosse apenas para certificar-se da simples existência do outro biógrafo. Deixou-se arrastar pela ilusão tranqüilizadora que via naquela comunicação a distância uma forma de vigilância sobre os movimentos de seu oponente.*⁶⁷

O fato de a disputa envolver o mundo dos livros, normalmente associado a aspirações elevadas e a espíritos supostamente civilizados, só faz chamar atenção para a brutalidade de Nestor. A pretensa coação do instinto transforma um jornalista ambicioso numa víbora brutal, ainda que externamente as aparências estejam salvas. A cegueira física de Torres é contrastada com a cegueira bárbara de Nestor, que não consegue enxergar nada a não ser as suas próprias

⁶³ FIGUEIREDO, op. cit., 1994, p. 14

⁶⁴ idem, ibidem, p. 11

⁶⁵ idem, ibidem

⁶⁶ idem, ibidem

⁶⁷ idem, ibidem, p.16

motivações. Essa cegueira pode ser entendida como uma manifestação do que Mattéi chama de “indiferença radical”⁶⁸ em relação a tudo aquilo que não seja o “eu”, que é uma das formas da barbárie contemporânea: “O sujeito torna-se estranho a tudo que não é ele, como se os olhos se tivessem virado nas órbitas para olharem suas próprias cavidades.”⁶⁹

A estratégia seguinte, de visitar Torres em seu apartamento, também é marcada pela animalização, vista como um conteúdo prestes a romper o invólucro de uma civilidade fingida. A troca de presentes, na hora da despedida, é oportunamente usada pelo narrador para destacar as elucubrações de Nestor a respeito de sua relação com o rival, cada vez mais tensa: “Assim podia transferir para a cabeça do Cego os cálculos em que a sua própria mente se exauria. Precauções, simulações de cortesia, a rivalidade feroz mal se escondendo na coreografia das boas maneiras.”⁷⁰

A “rivalidade feroz” de Nestor não dá trégua. Quando ele abre um dos catálogos de pinturas de Albernaz, que havia ganhado de Torres, ele se depara com papéis que comprovavam o plágio intelectual que manchava a reputação da celebridade. Nestor não hesita em afanar esses papéis e transformá-los em matéria escandalosa para a escrita da biografia, que é publicada com estardalhaço. O principal motivo do sucesso comercial foram exatamente as sete páginas em que é descrito o episódio do plágio. A ética barbarizante de Nestor faz o livro de Torres adquirir a “reputação de obra superada”⁷¹. Um bote certo.

Apesar de ter se transformado também numa celebridade, às custas dos papéis roubados de Torres, Nestor não se dá por satisfeito. No ano seguinte, volta a procurar Torres, na tentativa de convencê-lo a publicarem juntos um novo livro. Só que dessa vez o cego está mais esperto. Ao ouvir a proposta, Torres vai até a cozinha e deixa Nestor esperando na sala. Enquanto o jornalista inescrupuloso brinca de imitar um cego usando a bengala de Torres, este queima alguns papéis na cozinha. Com o olfato apurado pela imitação da cegueira, Nestor sente o cheiro de papéis queimados e se dá conta de que “estavam livres de Albernaz”⁷²

⁶⁸ MATTÉI, op. cit., p. 156

⁶⁹ idem, ibidem

⁷⁰ FIGUEIREDO, op.cit. 1994, p. 18

⁷¹ idem, ibidem, p. 21

⁷² idem, ibidem, p.23

Não se sabe exatamente que papéis foram queimados, mas supõe-se que sejam novas informações bombásticas sobre a vida ambígua de Rodrigo Albernaz, que corriam novamente o risco de serem roubadas por Nestor. A maneira de Torres preservar a memória de Albernaz é queimando os papéis, que na verdade são registros históricos que ajudariam a compor a figura de uma personalidade. Ao perceber que o tipo de escrita praticado por Nestor serviria mais para destruir do que para construir a imagem memoriográfica de Albernaz, Torres troca a materialidade da escrita pela imaterialidade da memória: prefere manter a imagem do amigo na sua própria memória a vê-la conspurcada em público. Sem maiores opções, Torres, num certo sentido, combate uma barbárie com outra.

Num nível metaficcional, o conto alude à impossibilidade da linguagem de transmitir uma verdade plenamente confiável. Onde está a verdade sobre o biografado, que deixara para trás “tantas incertezas e obscuridades”⁷³ ? No livro escrito por Nestor, em que ele figura como um plagiador, ou no escrito por Torres, em que ele assume a vultosidade de um ídolo? Provavelmente, em nenhum dos dois, uma vez que eles são apenas versões muito parciais do objeto representado. Ao revelar os bastidores da escrita das duas biografias, o narrador deixa entrever a sugestão de que a verdade é algo que se constrói tal qual uma fábula, cuja moral pode ser manipulada pelo fabulista. Contudo, entre a fábula e a realidade que ela ingenuamente acredita estar representando, o que há é um caminho tortuoso, pobremente sinalizado. Nesse sentido, a escrita também é um território que não está imune à experiência barbarizante. Por sua potencialidade de servir como veículo de ideologias, a escrita tanto pode se render a uma lógica de mercado quanto desafiar essa mesma lógica.

“Alguém dorme nas cavernas”

No centro de uma floresta ficava uma espécie de escola religiosa, à qual Simão, o narrador-protagonista se refere como “nossa Casa”⁷⁴ e onde fora matriculado aos nove anos.

⁷³ idem, ibidem, p. 14

⁷⁴ idem, ibidem, p. 27

Reportando-se a essa época, Simão descreve a si mesmo como “um menino selvagem, um ouriço que eriçava os espinhos a troco de nada.”⁷⁵ Isolando-se em sua própria introversão, ele “defendia alguma coisa dentro [dele] que não podia ser tocada por ninguém”⁷⁶. Como ele fosse muito arreado e agressivo, as pessoas temiam que ele pudesse atear fogo na escola, repetindo o gesto de outro aluno, algumas décadas antes, que destruiu inclusive vários livros da biblioteca. Quando Gregório, o responsável pela biblioteca, passou a prestar atenção nele, intuiu que o mundo dos livros poderia lhe fazer bem. De fato, Simão foi ficando mais quieto e começou a prestar atenção ao mundo em volta dele, ficando também “mais distraído de [si] mesmo”⁷⁷.

A localização espacial já aponta para a inserção da narrativa num espaço que foi abduzido do chamado mundo civilizado. A matrícula de Simão, “um menino intratável”⁷⁸ no internato da floresta é como um gesto de exclusão, por parte da família, numa lógica do tipo “lugar de bicho é na floresta”. Etimologicamente, inclusive, a palavra floresta está associada ao radical latino *foris*, que significa “do lado de fora”. Simão, portanto, é um elemento ejetado da vida da cidade.

A auto-apresentação do narrador-protagonista também remete à figura de alguém marcado pela resistência ao trabalho civilizatório. Simão fala de si próprio e da imagem dos outros sobre ele como alguém no limiar da barbárie, tanto no sentido tradicional (incendiário em potencial, principalmente de livros) quanto no sentido contemporâneo (auto-enclausurado). Como, porém, os princípios da Casa pareciam defender a idéia de que “nem as feras deviam viver em jaulas”⁷⁹, os ímpetos barbarizantes de Simão corriam soltos, só sendo mitigados pelo contato com os livros na biblioteca.

O dia-a-dia na Casa e seus arredores parecia oferecer a Simão a possibilidade de estar em contato direto com um tipo de agressividade animal que fazia eco a sua própria agressividade. Através das pessoas que trabalhavam na casa, Simão vai desenvolvendo uma acuidade no sentido de perceber a fina linha que separa a agressividade natural dos lobos e a malícia dos humanos culturalizados.

⁷⁵ idem, ibidem, p. 29

⁷⁶ idem, ibidem

⁷⁷ idem, ibidem, p. 32

⁷⁸ idem, ibidem, p. 28

⁷⁹ idem, ibidem, p. 30

Com Gregório, Simão aprendia sobre a relação entre homens e feras, mas era um conhecimento adquirido através de livros e suas histórias. Gregório deixava marcados nos livros trechos que Simão deveria ler. Todos essas leituras tinham em comum a referência à transformação de homens em lobos. Com Estevão, Simão aprendia sobre homens e lobos, mas na realidade da experiência: Estevão é que alimentava o casal de lobos que todo dia saía da floresta e ia para o jardim da Casa para comer. Nesses momentos, Simão intuía nos lobos certos valores que talvez faltassem aos homens civilizados: “Fugir na hora certa. A coragem do lobo”⁸⁰; “criaturas destituídas de qualquer maldade”⁸¹; “A pureza de quem come porque tem fome”⁸²

A partir da leitura dos lobos fabulares de Gregório e da observação dos lobos reais de Estevão, Simão monta para si uma *persona* lupina e encaixa-a num espaço vazio deixado por uma identidade que se esvaneceu. Diferente, porém, de um ator que, retirada a máscara do personagem, volta para o seu eu anterior, em Simão a máscara é o próprio rosto do eu. Essa *persona* se completa com a descoberta de uma caverna, um segredo revelado por Gregório a Simão.

Talvez se pudesse pensar que o segredo de Simão fosse o do lobisomem que descobriu uma caverna, mas a aura de mistério que envolve o relato está mais no terreno do estranho do que do fantástico propriamente dito, na terminologia de Todorov⁸³. Embora Simão descreva sua forma de deslocamento de maneira que ela coincida com a dos lobos, em nenhum momento é dito que ele tenha se transformado em lobo. O que prevalece é a idéia de que o nível de identificação com os lobos é tão alto que Simão se vê como lobo mesmo não sendo um.

O relacionamento com Raquel é o ponto de partida para uma reviravolta no processo de auto-descoberta de Simão. Raquel é uma professora universitária e estudiosa de cavernas, que se hospeda na Casa. Sentindo-se atraído por ela, um dia Simão leva-a para ver o casal de lobos na escuridão do jardim, instruindo-a a não olhar nos olhos dos animais. Imóveis, sentindo a proximidade de animais selvagens, o clima erótico se instaura e Simão cochicha: “Agora

⁸⁰ idem, ibidem, p. 27

⁸¹ idem, ibidem, p. 28

⁸² idem, ibidem, p. 42

⁸³ Todorov, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 3ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 31

somos dois casais”⁸⁴. Talvez Raquel não tenha atentado para a ambigüidade dessa declaração em que a natureza desses “dois casais”, para Simão tinha um significado particular : dois casais de lobos ou dois casais, sendo um de lobos e outro de humanos ? A linha demarcatória, que colocaria o casal Raquel/ Simão de um lado e o casal de lobos do outro, é inexistente para Simão.

A decisão de mostrar a caverna para Raquel seria uma forma de Simão conquistá-la , talvez convencendo-a a não ir embora. Por outro lado, Simão tem consciência de que o seu relacionamento com Raquel só daria certo se ela aceitasse como ele, a sua “outra natureza”.⁸⁵ Ele sabia, porém, que isso seria uma ilusão, uma vez que, na visão de Raquel, as cavernas eram um objeto de estudo, prestes a virar uma tese, e Simão, um informante fundamental para sua pesquisa:

*Passava os dedos no meu rosto com uma espécie de piedade, como quem acaricia uma lembrança. Tocava as pontas da minha barba por fazer, corria a cavidade do meu olho, o promontório do meu nariz como se já não existissem. Eu me transformava em um mapa, um gráfico numerado entre as pastas das suas pesquisas.*⁸⁶

Acabado o período de investigação espeleológica, Raquel voltaria para o seio da civilização levando consigo os segredos que desvendou, transformando-os em conhecimento científico a ser compartilhado não só pela comunidade acadêmica e científica mas pela comunidade em geral.

A dúvida que paira é sobre as reais intenções do gesto de Simão. Sabendo que o segredo poderia ser devassado ao se transformar numa descoberta científica, por que Simão leva Raquel para conhecer a caverna das fosforescências luminosas? É aí que entra a malícia do lobo.

Simão toma todo o cuidado no sentido de embaralhar o caminho para dificultar um possível retorno de Raquel ao salão principal da caverna. Ele inclusive premedita uma torção no pé dela, para dificultar mais ainda. Acontece, porém, que o jogo produz um lance que escapou ao

⁸⁴ FIGUEIREDO, op. cit., 1994, p. 42

⁸⁵ idem, ibidem, p. 52

⁸⁶ idem, ibidem, p. 49

controle de Simão: o ferimento no pé foi mais grave do que o esperado e Raquel precisava ser socorrida com urgência. Simão oferece os socorros iniciais, deixa Raquel na caverna e volta para a Casa. A partir daí, ele faz uma série de idas e vindas, sem trazer nenhuma ajuda efetiva e omitindo do pessoal da Casa o paradeiro de Raquel. Até que numa das voltas à caverna, ele encontra o corpo da espeleóloga, que havia caído de um declive.

A *persona* lupina de Simão coloca-o na linha de frente de um conflito ético em que o que estava em jogo é a defesa de um código de honra assumido com Gregório (isto é, manter o segredo da caverna) em oposição ao desejo humano de salvar a pessoa que se ama (e a conseqüente perda do segredo). Sabendo que a adesão a qualquer um desses padrões éticos teria danos irreparáveis, Simão opta pela defesa do segredo, uma vez que é o que está mais diretamente ligado a seu processo de busca interior.

É através da escrita que Simão consegue articular os fragmentos de sua experiência. A escrita permite que ele vislumbre a dialética envolvida nos trânsitos entre a civilização e a barbárie. Ao elaborar- pela via da escrita- a porção bárbara de sua própria natureza, Simão recebe como saldo uma identidade fluida: nem civilizado nem bárbaro, mas aquilo que palpita no espaço de exceção formado entre esses dois construtos.

“A terceira vez que a viúva chorou”

Na cartografia erótica da barbárie pós-utópica, só a morte é parceira fiel. Em uma de suas internações num hospital, Cabral conhece Antônio. Português de 55 anos, Antônio é uma irrequieta figura que, através de anúncios publicados em classificados de jornal, tenta conhecer uma mulher com quem possa se livrar da solidão. Oriunda da troca de cartas promovida pelos anúncios, uma dessas conquistas causa em Antônio uma profunda decepção: a partir do momento em que ele se interna no hospital, ela só aparece para pedir dinheiro, além de ser suspeita de infidelidade.

Se fora do hospital ele buscava uma companheira através de classificados sentimentais, dentro do hospital o olhar erotizado de Antônio se voltava tanto para as pernas das faxineiras da enfermaria quanto para uma viúva que ia cuidar do seu enteado paralítico na enfermaria em frente.

Como Cabral parecia ter o dom da escrita, Antônio se vale de seus favores de consultor epistolar. É através da ajuda de Cabral que Antônio escreve uma carta para a mulher que o traiu com o próprio amigo, expressando a tamanha ingratidão de que fora vítima. Uma outra carta foi entregue ao rapaz paralítico, que a transferiu à viúva, chamada Aldina.

Mas quem haveria de ser Aldina senão a personificação da morte? No poema “Consoada”⁸⁷, de Manuel Bandeira, a morte é eufemisticamente descrita como “a Indesejada das gentes”. Se no imaginário das gentes a morte está vedada ao desejo, para Antônio, porém, ela está ambigualmente ligada a um querer difuso: a morte é uma atração secreta que mobiliza o sujeito em direção àquilo que ele aparentemente quer barrar. Sempre vista atrás do vão de uma porta em que estava escrita a palavra “silêncio”, Aldina se desdobra em zelos por aquele que está no leito sob seus cuidados. Na seqüência narrativa, são expostas todas as etapas que marcam a aproximação gradual de Antônio em relação a Aldina.

O hospital, espaço onde é encenado esse romance com a morte, é marcado pela quase total separação em relação ao mundo exterior. Assim como a escola de “Alguém dorme nas cavernas”, o hospital é como uma ilha em que a comunicação com o continente foi quase totalmente cortada. Ainda que a megalópole estivesse logo ali fora, bastando para atingi-la um simples cruzamento do limiar da porta, o que prevalece é a idéia de um microcosmo auto-enclausurado. A exclusão resultante dessa separação sublinha a solidão dos personagens. Nesse sentido, a descrição de Joaquim sugere que o hospital, mais do que um lugar para curar doenças, torna-se uma espécie de abrigo para exilados:

Era um outro interno com quem Cabral fizera camaradagem. Também português, uns sessenta e cinco anos, nada havia de muito errado com a sua

⁸⁷ BANDEIRA, Manuel. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

*saúde. Mas como se dava muito mal com a família, sempre encontrava um jeito de ir ficando no hospital. Meses seguidos, anos inteiros*⁸⁸.

Desligados da vida da cidade que parece preferir vê-los à distância, os internos criam formas alternativas de sociabilidade e estratégias para driblar a penúria existencial de que são vítimas, enquanto esperam a chegada daquela que deixou de ser Indesejada. Enquanto Joaquim via no hospital um refúgio para os infernos familiares, de Cabral é dito, por exemplo, que “[o] hospital lhe oferecia prazeres incomuns, derivados da limitação dos movimentos e até da inatividade”⁸⁹. No caso de Antônio, sua internação também foi motivada por “um mal-estar de diagnóstico ainda impreciso”⁹⁰.

Parecendo oferecer mais um frágil abrigo do que terapia efetiva, o hospital é o lugar que marca o encontro entre a ambígua sede de vida de Antônio e a tendência à anulação de Cabral. Em certo sentido, a atonia existencial de Cabral faz com que ele prefira viver de empréstimo, enquanto assiste como espectador ao desenrolar das peripécias epistolares de Antônio:

*“Com uma mistura de inveja e compaixão, Cabral pressentia que seu colega se achava prestes a arrancar da vida uma cor mais forte, uma nota mais aguda.. Cabral pressentia o perigo e, na sua idade, sabia que o destino dos outros era algo que ele podia contemplar mas nunca corrigir”*⁹¹

Não é apenas como espectador, porém, que Cabral se comporta. Sem a possibilidade de levar uma vida efetivamente sua, Cabral se esforça no sentido de ajudar a Antônio em seus projetos de conquista amorosa. Quando Antônio volta a se internar no hospital, com problemas no coração, Cabral percebe que Aldina lhe fazia uma visita. Interpretando essa visita como um sinal de reciprocidade de intenções amorosas, Cabral tenta convencer Antônio a se declarar à viúva, no sentido de irem morar juntos. Poderosa, a retórica de Cabral, entretanto, mostra-se carregada de ambigüidade, constituindo um discurso baseado num conceito bastante fluido de verdade:

⁸⁸ FIGUEIREDO, op cit., 1994, p. 75

⁸⁹ idem, ibidem, p. 62

⁹⁰ idem ibidem, p. 61

⁹¹ idem, ibidem, pp. 63, 64

*Verdade. Tudo verdade. Enquanto argumentava, Cabral ainda se surpreendia ao ver mais uma vez como a verdade era dócil, como ela se deixava conduzir a qualquer lugar, pelos nossos desejos*⁹².

O empurrão de Cabral foi decisivo. Seja pela linguagem arrebatadora da carta que ajudou a escrever, seja pelas pelestras para animar o espírito de Antônio, Cabral consegue acelerar a aproximação entre Antônio e Aldina. Os dois vão morar juntos, viajam, e quando Antônio volta a se internar no hospital, é na condição de marido que ele passa a receber os cuidados da viúva. Uma vez morto o enteado, é para Antônio que converge agora todo o foco do zelo de Aldina.

A terceira vez que a viúva chorou foi quando Antônio morreu sob sua custódia. Ironicamente, “arrancar da vida uma cor mais forte”⁹³ tornou-se equivalente a deixar de viver. È então que Cabral e Joaquim, em cujo discurso se pode perceber fragmentos de antigas histórias folclóricas, jocosamente associam a viúva à encarnação da morte: “-Por onde ela passa os homens morrem”⁹⁴; “-Agora ela está sozinha de novo... Cuidado, Joaquim. Você pode ser o próximo”⁹⁵. Desses humorados jogos verbais, resulta a idéia de que Antônio cortejou e casou com a própria Morte.

Todavia, dizer que Aldina é a personificação da morte não significa que ela seja um elemento desvinculado da mesma realidade de que fazem parte Cabral, Antônio e todos os outros personagens. Pelo fato de ser tão humana quanto eles, Aldina não pode ser confundida com uma presença fantástica. É apenas pela via do humor melancólico de Joaquim e Cabral, que uma certa aura sobrenatural paira sobre o relato.

Enquanto na Bíblia diz-se que a morte vem como um ladrão, no conto ela está quieta no seu lugar e as pessoas é que vão até ela, cortejando-a, quase implorando para que ela aceite seu bem mais valioso, que no entanto não lhes serve para nada. Desiludidos, os habitantes da cidade acabam vislumbrando na morte a possibilidade concreta de se desintegrarem no nada.

Através da janela aberta, Cabral via os dias deslizando no céu, as nuvens escorregando em faixas de luz. E Cabral sentia que ele mesmo, seu passado,

⁹² idem, ibidem, p. 72

⁹³ idem, ibidem, p. 64

⁹⁴ idem, ibidem, p. 78

⁹⁵ idem, ibidem

*sua vida inteira enfim iam adquirindo, bem depressa, aquela mesma substância: o ar, a claridade, uma corrente incessante no vazio*⁹⁶

Desprovido da “sede de tragédia”⁹⁷ de Antônio, Cabral prefere ir maturando uma apatia estagnante, bloqueadora de uma relação de alteridade que por vezes se confunde com uma morte em vida. A contemplação da passagem do tempo como “uma corrente incessante no vazio” revela um gesto niilista que evoca a formulação da barbárie do sujeito moderno feita por Jean Mattéi:

*O sujeito moderno, devastado, arrebatado, aniquilado, encontra-se num estado de afastamento de toda forma de organização, instituição ou pensamento. Só existe o vazio, real ou virtual, em torno do qual gira, na eternidade de um instante fugaz, a constelação destruída do sujeito. (...) Estamos totalmente imersos na barbárie do sujeito que, bestificado na frente do espelho, só consegue balbuciar sua própria imagem*⁹⁸ (MATTÉI, p. 163, 164)

A ambiência primitiva de “Alguém dorme nas cavernas” também está presente no conto em questão, diluída em imagens metafóricas que sugerem uma nostalgia do primitivo. Na falta de uma utopia a que possam se agarrar e, cansados de uma urbanidade impessoalizante, os indivíduos sonham com priscas eras pré-civilizadas:

*Cabral soltava seus ouvidos como uma patrulha noturna pelo prédio centenário. Na sua mente, podia acompanhar o curso das ondas de silêncio e escuridão que confluíam para o pavilhão das enfermarias. A imagem de uma gruta inundada na maré cheia. Cabral era um velho sonhador.*⁹⁹

Grutas, lobos, florestas: sintomas do tempo da *urbis* bárbara. Tempo das feridas não cicatrizadas de uma marcha civilizatória feita a toque de caixa. Quando a morte torna-se a única utopia, à nostalgia só resta recolher os cacos que ficaram pelo caminho.

⁹⁶ FIGUEIREDO, op. cit., 1994, p. 74

⁹⁷ idem, ibidem, p. 61

⁹⁸ MATTÉI, op. cit., pp. 163, 164

⁹⁹ FIGUEIREDO, op. cit., 1994, p. 63

“Um certo tom de preto”

Exilada num lugar do qual não pode sair, a narradora escreve e reescreve sobre a experiência de uma perda dramática de que foi vítima. A frase de abertura de seu relato é idêntica à frase de fechamento, fazendo pensar numa narrativa circular, sempre se voltando para si mesma, como uma história que estivesse sempre se repetindo, ainda que incorporando novos elementos a cada giro da roda. A própria narradora revela sua compulsão para a repetição como um jogo escritural movido pelo embate entre identidade e diferença:

*Nada me dá tanto gosto quanto recompor e explicar de novo o que houve comigo. O melhor é que, a cada vez, alguma coisa nova sempre aparece. Certos detalhes mudam a cada nova reconstituição que experimento.*¹⁰⁰

As várias reconstituições da experiência, através do consórcio entre memória e fabulação, apontam para o descompasso entre a realidade do que aconteceu e a transposição dessa realidade por meio da escrita. Esse descompasso, porém, longe de ser visto como algo negativo, torna-se objeto mesmo de um investimento por parte da narradora, talvez numa tentativa de compensação pela perda que sofreu: a destituição da própria identidade.

Tendo principalmente a si mesma como leitora, a narradora arma um esquema argumentativo cujo objetivo é inocentar-se enquanto incrimina os irmãos adotivos, imputando-lhes o roubo da sua identidade. A narradora afirma que havia sido feliz até os sete anos, quando chegaram Custódio e Isabel, os irmãos adotivos, que tinham mais ou menos a sua idade. A partir daí, tudo começa a mudar, uma vez que Custódio e Isabel, formando uma dupla poderosa, vão aos poucos tomando da narradora tudo que lhe pertencia: roupas, brinquedos, a mãe, e, finalmente, a própria identidade. Trazendo para o primeiro plano a sua fragilidade, a narradora argumenta que não eram ciúmes o que explicava o seu relacionamento com Custódio e Isabel, mas um sentimento de ameaça:

Não se tratava de ciúmes. Não era coisa corriqueira. nem se podia falar a sério em irmãos, e o que os “irmãos” mais queriam dividir não era tanto o

¹⁰⁰ idem, ibidem, p. 98

*que eu tinha mas sim eu mesma, o que eu era. A diversão de desfiar um pano tão fino.*¹⁰¹

O que era ameaça vai aos poucos tornando-se uma realidade para a mente instável da narradora. São dois os principais episódios rememorados que aludem à confusão entre a identidade da narradora e a de Isabel. No primeiro, ela e os irmãos adotivos estavam na casa da avó. Como fosse dia de Santo Antônio, a avó lembrou uma crendice popular que dizia que se uma moça fosse para a frente do espelho com uma vela acesa ela veria seu futuro marido. A narradora faz a simpatia, mas ao invés de ver o futuro marido, primeiro vê a si mesma, depois percebe que a imagem era de Isabel e desmaia logo em seguida. No segundo episódio, a narradora conta como se deu a troca de sua identidade pela de Isabel. A família estava na sala, depois do jantar, quando faltou luz. Na escuridão, “um braço imaterial”¹⁰² feito da própria escuridão” teria entrado pelos seus olhos a dentro, retirado o anel que era ela mesma e deixado outro em seu lugar. Quando a luz voltou, a mãe se referiu a ela como Isabel e o pai chamou Isabel pelo nome da narradora. Reagindo contra esse equívoco, a narradora diz que ela não era Isabel, que Isabel era a outra.

Quem é uma e quem é outra? Qualquer que seja a resposta, esta estará sempre contaminada pela dúvida, uma vez que a máquina textual colocada em ação pela narradora tem seu funcionamento condicionado pela serialização de versões. Se há várias versões para o relato do que aconteceu, como saber qual delas é a verdadeira? O que o conto parece colocar em questão é o caráter de objeto fabricado que a verdade assume no cotidiano. Desprovida de instrumentos que garantam a sua segura aferição, a verdade é uma máscara do irrepresentável. Costa Lima chama de opacidade a essa falta de clareza da verdade e destaca a sua formulação estética como um dos méritos desse conto de Rubens Figueiredo:

É essa afirmação de uma opacidade última que ganha sua máxima formulação em “Um Certo Tom”. As palavras da narradora, interna em um hospício, serão transparentes à verdade ou fazem parte de sua alucinação? Sua individualidade lhe foi, de fato, pouco a pouco subtraída pelos irmãos adotados ou toda a trama persecutória já dependera de sua loucura? Afinal

¹⁰¹ idem, ibidem, p. 84

¹⁰² idem, ibidem, p. 96

*que é a verdade em um mundo em que “o valor abstrato” a simulação se torna a regra?*¹⁰³

Volatilizada pela reescritura incessante, a verdade subjacente à identidade da narradora é colocada em suspenso. A mesma lógica que move o incessante recomeçar do relato parece atuar na dinâmica da relação entre a narradora e Isabel: assim como um relato sucede ao outro como versões diferentes de uma mesma experiência, o que a narradora chama de Isabel parece uma versão ficcionalizada dela mesma. Nesse sentido, Isabel seria um duplo criado ao mesmo tempo por uma mente cindida e por um desejo de ficção. Algumas pistas parecem apontar nesse sentido, tais como: o fato de Isabel ter uma idade “próxima demais”¹⁰⁴ da idade da narradora; de serem vistas pelas pessoas como semelhantes, ainda que não fossem irmãs legítimas; além de terem os rostos confundidos no episódio do espelho no dia de São João.

Recusando-se a ser chamada de Isabel, a narradora dá motivos para que a levassem para um lugar não nomeado. Caracterizado como semelhante a uma prisão ou cemitério, e do qual ela não consegue sair, esse lugar supostamente seria um manicômio. Forma-se assim, com os dois contos anteriores, uma tríade de espaços institucionais marcados pela exclusão: internato, hospital e manicômio. Esses espaços funcionam como centros receptores dos excluídos da vida urbana. Neles, a tentativa de reforma vai produzir o efeito inverso de trazer à tona o núcleo bárbaro que os procedimentos de normalização acreditam poder extirpar.

“O caminho de Poço Verde”

Dentro de um caminhão, percorrendo uma serra, em busca de um lugarejo misterioso, Diana ouve um dos passageiros locais resmungar coisas sobre um outro:

Foi tropeiro e dizem que matou um homem com a trempe de cozinhar. Dizem que ficou preso um tempo na capital por ter matado um homem lá também e

¹⁰³ COSTA LIMA, Luiz. *Intervenções*. São Paulo: Edusp, 2002, p. 228

¹⁰⁴ FIGUEIREDO, op. cit., 1994, p. 81

*na prisão acabou maluco. Quando voltou, muitos anos depois, estava assim.*¹⁰⁵

Fato ou disse-me-disse, o relato dos homicídios, tanto no lugarejo quanto na capital, sugere que o fluxo de pessoas entre as duas paisagens faz com que a realidade de ambas esteja mais do lado da semelhança do que da diferença. Se Diana tinha planos de, ao sair de férias, encontrar nos lugarejos afastados uma forma idealizada de felicidade, ou de fugir do caos urbano, esses planos estavam fadados ao fracasso. Susan Sontag vê em relatos desse tipo de fracasso turístico o aparecimento de um novo gênero: “A generalização da viagem tem por fruto um novo gênero de escritos de viagem: a literatura de decepção, que daqui em diante irá rivalizar com a literatura de idealização”¹⁰⁶. O que a experiência turística de Diana revela é que o indivíduo não tem pouso certo. Seja no coração da cidade ou fora de seus limites, a insatisfação com o lugar onde se está é a marca dos tempos atuais.

Diana é uma jovem que sai de casa de férias, sozinha, e vai para uma região de turismo rústico. No meio do caminho ouve falar de Poço Verde e, encantada com as descrições do lugar, resolve que não voltaria para casa sem antes conhecê-lo. Essa determinação, porém, vai pouco a pouco se tornando uma obsessão a ponto de Diana perder todo o interesse pela paisagem que a cerca, como se apenas Poço Verde fosse um lugar digno de sua atenção:

*Tudo o que via tomava a forma de uma etapa intermediária, uma estação no caminho para Poço Verde. As estradas, os rios, as aldeias e até as pessoas passaram a ser consideradas sobretudo em função de alguma referência àquele lugar. Sob o efeito da luz que vinha de Poço Verde, as coisas chegaram a adquirir uma existência dupla, como fantasmas. E mais do que o corpo palpável, era essa sombra que interessava a ela.*¹⁰⁷

Paralelamente a essa tendência à anulação do presente em prol de um futuro sempre almejado mas nunca alcançado, a protagonista desenvolve uma estranha doença chamada “aruê”, caracterizada por tonteiras, fraqueza e um mal-estar difuso. O embrenhamento radical na floresta faz com que a busca pela cura de sua doença coincida com a necessidade imperiosa de

¹⁰⁵ idem, ibidem, p. 107

¹⁰⁶ SONTAG, Susan. *Questão de ênfase: ensaios*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005, p. 354

¹⁰⁷ FIGUEIREDO, op. cit., 1994, p.102

encontrar um lugar cada vez mais elusivo. Se Diana equaciona a chegada utópica a Poço Verde com a cura de seu “aruê”, a progressão da narrativa vai no sentido de uma perda gradual de si-mesma ao longo do caminho:

*Apenas em partes Diana se reconhecia. Partes cada vez menores e mais isoladas umas das outras. Como um consolo, cada um desses pedaços trazia a chancela de Poço Verde, a obsessão de Diana, e agora quase a sua identidade.*¹⁰⁸

Geográfica e psiquicamente cada vez mais perdida e adoentada, Diana vai sendo encaminhada de uma curandeira para outra, sem chance de melhora. A transferência incessante de um cesebre para outro põe a protagonista em contato com uma espécie de nomadismo neurotizante cujo resultado é a perda paulatina do sentido.

“É outra civilização”¹⁰⁹: é desse jeito que o poeta se refere a Pasárgada, seu refúgio utópico. Talvez Diana pudesse dizer a mesma coisa de Poço Verde, sua Pasárgada almejada, mas o desejo de encontrar essa “outra civilização” é desafiado pela experiência traumática de percorrer o impossível caminho de saída da civilização barbarizante.

Durante a viagem, as histórias bárbaras chegam aos ouvidos de Diana, que ao mesmo tempo nelas vê a oportunidade de atizar seu medo e seu “apetite por experiências mais fortes”¹¹⁰. Num trem, Diana ouve o maquinista alertar os passageiros para as pedradas com que os meninos atacavam as composições, como se o trem estivesse “entrando em território de guerra”¹¹¹; de carona num caminhão, ela ouve dizer que um homem matou outro com uma trempe de cozinhar; depois ouve outra história envolvendo um homem vadio, que “desgraçava e batia nas mulheres”. Além das cenas de violência, Diana entra em contato com uma primitividade que, aos olhos dos habitantes das cidades, é marcada pelo signo do estranho: cozinheiras que falam de receitas à base de carne de tatu, macaco e cobra; curandeiras que falam de uma estranha doença chamada aruê; um homem que só comia carne de porco e doces bem açucarados; uma mulher que bebia sangue fresco de porco. Traumatizada pelo choque de

¹⁰⁸ idem, ibidem, p. 117

¹⁰⁹ BANDEIRA, Manuel. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

¹¹⁰ FIGUEIREDO, op. cit., 1994, p. 103

¹¹¹ idem, ibidem

modos de vida tão diferentes e ao mesmo tempo estranhamente familiares, Diana tem nos desmaios uma forma rudimentar de se defender.

Enquanto para o poeta é pela fantasia que é feito o acesso a Pasárgada, Diana entende que a chegada a Poço Verde depende de uma viagem literal. Acontece que, por mais que se embrenhasse na floresta e percorresse a serra, sempre avançando, Poço Verde nunca chegava. Mesmo suspeitando de que “Poço Verde seria um lugar que ficava sempre depois, para cima, sempre adiante”¹¹², Diana não desiste. Essa perseverança, porém, longe de se assemelhar à *hybris* heróica, converte-se num gesto de alienação em relação ao tempo e à realidade do presente. É nesse sentido que Diana, quanto mais avança em sua jornada, mais estrangeira se torna em relação ao que a cerca:

*À proporção que avançava na serra, a quantidade de palavras estranhas foi crescendo. Pouco a pouco um novo vocabulário substituía o antigo, e logo já não se tratava apenas de palavras. Construções inteiras se alteravam dando lugar a novas formas gramaticais.*¹¹³

A cena da curandeira que abre um livro com um lobo na capa remete ao conto “Alguém dorme nas cavernas”. Lançada numa primitividade exasperante, No que parece ser o final de sua viagem, Diana se vê envolvida num ritual em que os limites entre o humano e o animal tornam-se indissociáveis. Numa realidade experimentada em seu zênite de desagregação, o “uivo monocórdico, prolongado, em forma de ladainha” da curandeira se confunde com um ritual de batismo ou extrema-unção:

*Por fim a mulher encontrou o que queria. Sua mandíbula correu um pouco para o lado e Diana avistou a ponta rubra da língua, que tremia, frouxa, indo e vindo na escuridão da boca. Só depois souo o uivo monocórdico, prolongado, em forma de ladainha. Como se entoasse um salmo.*¹¹⁴

Sem saber se o ritual marcava a antecipação da entrada ou saída em uma nova realidade, Diana continua achando que Poço Verde há de ser encontrado. Ao percorrer o caminho que teoricamente levaria a Poço Verde, Diana experimenta o regresso a uma realidade cada vez mais primitiva, em que toda a noção de identidade se esfacela.

¹¹² idem, ibidem, p. 114

¹¹³ idem, ibidem, p. 109

¹¹⁴ idem, ibidem, p. 118

A viagem durante a qual a protagonista se perde é um trajeto rumo à única utopia possível: a contemplação do rosto da morte.

“Os anéis da serpente”

Enquanto nos contos anteriores as referências à cidade eram modestas, tornando-a quase invisível, em “Os anéis da serpente” a cidade está em todo o seu vigor. Se houve uma época em que a cidade se firmou como um espaço de proteção contra ameaças externas, nos tempos atuais ela é experimentada por seus habitantes como a própria ameaça. Essa ameaça, que se nutre da convivência esquizofrênica entre elevados padrões civilizatórios, por um lado, e a permanência de um primitivismo arraigado, por outro, é compartilhada e propagada numa rede em que estão inseridos todos os elementos da vida urbana: as pessoas, as instituições, os poderes. É como se a selva, que antes estava nos afastados rincões da cidade, tivesse dominado o espaço urbano, aprisionando seus habitantes em jaulas criadas por eles mesmos:

Da janela ao lado da minha mesa, eu via dezenas de janelas de escritórios se estendendo em todas as direções. Uma paisagem tão quadriculada que chega a espantar eu nunca ter visto, em todos esses anos, ninguém se debruçar num dos parapeitos e uivar feito um lobo enfurecido.¹¹⁵

A “paisagem tão quadriculada” aproxima as janelas dos escritórios de grades de jaulas. Essa justaposição de imagens remete à idéia de que a necessidade de trocar trabalho por dinheiro parece equivaler à fatalidade de trocar a liberdade pela prisão. Como seria muito incômodo admitir essa equivalência, os cidadãos- ou lobos urbanizados- preferem silenciá-la ou deixar para dar o uivo enfurecido quando estão diante do espelho. A figura do lobo, que já estivera presente em “Alguém dorme nas cavernas”, “A terceira vez que a viúva chorou” e “O caminho de Poço Verde”, ao se fixar como um motivo recorrente, aponta para as pulsões reprimidas que descambam para uma ferocidade que pode tanto se voltar para o mundo exterior quanto para o próprio indivíduo.

¹¹⁵ idem, ibidem, p. 127

A invisível prisão cotidiana, contra a qual nem mesmo se consegue gritar, uma vez que é auto-imposta, acaba dominando também o sono dos urbanóides. O sono, que seria uma forma de escapar desse enjaulamento, torna-se, ao contrário, um prolongamento de sua ação. Daí a insônia do narrador servir ao mesmo tempo para protegê-lo e perturbá-lo. Não há desejos a serem realizados no sonho do narrador, há apenas o fluxo ininterrupto das ocorrências do cotidiano. Nesse sentido, torna-se impossível separar, no discurso do narrador, os conteúdos que pertenceriam à vigília e os que pertenceriam ao sonho. O efeito dessa inseparabilidade é mais assustador do que a suspeita de que a realidade é um pesadelo do qual não conseguimos nos livrar quando acordamos: trata-se da experiência de um aprisionamento num cotidiano para o qual não há nem mesmo a alternativa do sonho, uma vez que sonhar é continuar assistindo ao filme ininterrupto da vida acordada.

Uma das trilhas dessa narrativa labiríntica é o desajuste do indivíduo frente a esse aprisionamento, que o coloca no limiar entre a sanidade e a loucura. “Era mesmo uma questão de fronteiras e salvação”¹¹⁶: é assim que o narrador resume o seu problema, quando fala sobre a reação dos amigos quando iam a sua casa e viam os grampos e gravetos que ele colocava na cama para evitar o sono. De que fronteiras se trata, senão as que são fragilmente traçadas para separar sanidade de loucura e realidade de sonho?

O traçado dessas fronteiras não é um problema único e exclusivo dos indivíduos. Quando o narrador comenta sobre uma mesma manchete de jornal, que teria sido vista no sonho e na realidade, os colegas de trabalho tentam tranquilizá-lo dizendo que se tratava de um *déjà-vu*. Recusando essa explicação, que, no seu modo de ver, era muito simplista, o narrador sugere que o seu problema está inserido num contexto mais amplo que extrapolaria o nível do indivíduo e abarcaria todo o *ethos* de uma coletividade:

(...) compreendi que eu não podia falar com ninguém sobre o meu sonho. Hoje sei que eles, se soubessem a verdade, teriam ainda mais medo do que eu, e fugiriam correndo para trás das suas explicações, sem querer admitir que assim estavam me abandonando a uma força incontrolável. Por minha vez, eu não podia ainda supor que essa maneira que as pessoas tinham de

¹¹⁶ idem, *ibidem*, p. 124

*desconversar já representava, sem dúvida nenhuma, uma interferência daquela mesma força*¹¹⁷.

Mesmo cerrado, o cerco do narrador contra o sono tinha seus momentos de vacilação e era por essas brechas que o seu sonho vinha atormentá-lo. Esse sonho é descrito como um único sonho “mas nunca completo, pois não cabia em um sono só”¹¹⁸. O sonho que o narrador descreve é como uma história em vários episódios, envolvendo objetos e pessoas de seu cotidiano. O sonho sempre se inicia com o segurança acordando e se preparando para ir trabalhar. Num dos episódios do sonho, o segurança, enraivecido, faz uma ronda pela cidade em busca do narrador. É como se houvesse um trânsito livre entre a realidade e o sonho, fazendo com que os conteúdos dos dois domínios fossem trocados sem restrição. É assim que o guarda-chuva real que o narrador perdeu transforma-se no guarda-chuva sonhado que o segurança encontrou dentro do ônibus; a mulher real que o narrador observava na janela do prédio em frente vira a mulher conquistada pelo segurança, no sonho. Por outro lado, o anel em forma de cobra que o segurança usava, no sonho, aparece no dedo da mulher da janela, na realidade. Depois que a mulher, no sonho, vai dormir com o segurança, ela chega mais tarde ao trabalho, na realidade. Baratinados todos os vínculos lógicos, como saber o que é uma coisa ou outra?

O narrador diz que trabalha numa companhia de seguros e que o personagem do seu sonho é um segurança de boate. A semelhança envolvendo as denominações das duas ocupações enfatiza a identidade entre os dois personagens. Tal qual a narradora de “Um certo tom de preto”, o narrador cria um duplo de si mesmo, com o qual interage. Esse duplo é o personagem que o persegue e ameaça de uma forma incompreensível, no sonho. E só o faz porque ele também- o duplo- se vê perseguido pelo sonho com o narrador. Gustavo Bernardo, discutindo as relações entre ceticismo e literatura, diz que “[o] duplo simboliza a dúvida sobre o real”¹¹⁹. De fato, é o real que está na berlinda, quando esse real está imerso num contexto em que a sanidade está a meio caminho da loucura. Como a fronteira entre sonho e realidade está pra lá de devassada, a ameaça estende seus efeitos para o mundo real do narrador.

¹¹⁷ idem, ibidem, p. 127

¹¹⁸ idem, ibidem, p. 123

¹¹⁹ BERNARDO, Gustavo. op. cit., p. 159

O narrador sonha com o duplo que sonha com o narrador. Como quebrar esse feitiço do espelho, que transforma o objeto real e sua imagem em carcereiros e prisioneiros um do outro? Segundo o narrador, a solução do impasse se deu quando ele e o personagem do sonho, seu duplo, sonharam ao mesmo tempo: com uma cobra que se esgueirava para um lago e entrava na água. O sonho teve um ambíguo efeito libertador:

Por minha vez, quando acordei de manhã, experimentei uma sensação inexplicável de alegria, quase uma exultação interior. Embora sem poder definir coisa alguma, eu entrevira naquela confusão uma forma de me libertar, a mim e também a ele. Ainda que fosse trancafiando a nós dois, para sempre na mesma prisão.¹²⁰

A imagem da cobra ficou na mente do narrador e foi reativada quando ele, andando pelo centro da cidade, ouviu um homem pregando uma versão diferente do Gênesis, segundo a qual “o amigo do homem é a serpente, que tentou salvar e socorrer o homem e lhe dar a sabedoria e a vida eterna...”¹²¹. Quando o narrador vê o anel em formato de cobra, que era um objeto do sonho, no dedo da mulher da janela, que era um elemento da realidade, ele decide que deveria se apoderar daquele anel, uma vez que poderia ser a chave para a sua salvação. Seguindo a mulher até o prédio onde ela morava, o narrador provoca uma interrupção da energia, no elevador, e toma-lhe à força o anel. Ao chegar em casa, remove da cama as tralhas que espantavam o sono, coloca o anel no dedo, deita-se e dessa vez, afirma que consegue adormecer. Aparentemente, portanto, o problema da insônia estava resolvido. O narrador, entretanto, diz que ao cair no sono, o velho sonho de sempre começou a se desenrolar, só que dessa vez o homem adormecido não acordou. A recuperação do sono, por parte do narrador, não foi uma alteração significativa no estado de coisas, uma vez que, agora, o problema passara a ser a impossibilidade de despertar:

Era inevitável que ele estivesse sonhando comigo, dormindo como ele, ainda presos um ao outro mas agora pelo laço, pelo anel do mesmo sono. Já passou pela minha cabeça que desse modo talvez estejamos os dois mortos. E então será isso a morte. Se é assim, o sonho desse homem dormindo é o meu purgatório. E eu sou para ele o inferno.¹²²

¹²⁰ FIGUEIREDO, op. cit., 1994, p. 134

¹²¹ idem, ibidem

¹²² idem, ibidem, p. 138

Na seqüência de seu processo de duplicação, em que torna-se o seu próprio algoz, o protagonista é atormentado pela presença inquietante da morte.¹²³ A barbárie pós-utópica tem um gosto perverso de tratar o mundo dos vivos como um palco para simulação da morte.

“A escola da noite”

Andréia é uma jovem professora, que desconhecia vários bairros da cidade. Sem idade e sem experiência, ela está dominada pelo medo. O lugar onde ela vai trabalhar é, sem que se afirme, uma favela, marcada pela escuridão. As sombras aumentam ainda mais o medo de Andréia e é nessas sombras que os alunos se escondem: pertencem a um mundo desconhecido para a professora. Sem outro guia que a conduzisse ao encontro daquelas pessoas, Andréia só pode se valer de idéias pré-fabricadas. É assim que ela os percebe como um perigo em potencial. A suspeita de que eles roubariam seus objetos ou abusariam sexualmente dela faz com que os alunos, aos olhos da jovem mestra, sejam vistos como bárbaros.

No grupo dos colegas de trabalho Andréia também não encontra apoio. A maioria dos professores achava que os alunos eram “uns burros, uns selvagens, verdadeiros retardados mentais”¹²⁴. Aparentemente, só um professor via o problema pela ótica da injustiça social. A posição de Andréia em relação aos alunos é extremamente ambígua: ao mesmo tempo que ela concorda com os professores que acham que os alunos são bárbaros, ela toma partido do outro professor (talvez o único) que achava que eles eram vítimas. Essa ambigüidade da narradora é referida como um “atrito”:

“Sem que Andréia percebesse, essa contradição, esse atrito entre o que ela experimentava na pele e o que tramava no pensamento ia pouco a pouco esgotando suas energias. Todo o seu esforço para fabricar raciocínios e justificações tinha o único efeito de tornar mais contundentes as sensações negativas”¹²⁵.

¹²³ Em seu estudo sobre o estranho, Freud já apontava a ligação entre o duplo e a morte: “o duplo inverte seu aspecto. Depois de haver sido uma garantia de imortalidade, transforma-se em estranho anunciador da morte.” FREUD, Sigmund. “O estranho”, p. 295

¹²⁴ FIGUEIREDO, op. cit., 1994, p. 145

¹²⁵ idem, ibidem, p. 144

O atrito provoca respostas diferenciadas em Andréia: o instinto dizia que ela estava em perigo e precisava se proteger, enquanto o intelecto dizia que ela só estava sendo preconceituosa. Que instrumento, todavia, pode ser usado para separar instinto de intelecto, senão a própria racionalidade instrumental? A tensão perdurou até que Andréia teve o encontro fatídico com o homem que caiu em seus braços. Estava havendo um movimento de quadrilhas no local e talvez esse homem tenha sido uma das vítimas. Andréia acha que foi ferida mas o sangue era do homem. Ela vê uma faca na mão dele. É o momento em que as “tensões opostas”¹²⁶ chegam ao seu auge. Andréia tira a faca do homem, golpeia-o e joga-o para trás. Depois percebe que o homem era “um aluno que abandonara a escola no meio do ano, depois de dizer desaforos na cara de alguns professores que lhe deram notas baixas”¹²⁷.

Depois de ter resolvido o “atrito” entre instinto e razão, Andréia se sente “inundada de vida”¹²⁸ e se cura do seu medo. Nos momentos que precedem o encontro com o homem, ela é metade sombra: “ela agora se achava meio encoberta pela sombra, imersa pela metade em uma penumbra oscilante. Parte Andréia, parte nada. Uma estátua inacabada num bloco de pedra”¹²⁹. Depois que mata o ex-aluno, ela já está incorporada às sombras: “Ela agora caminhava ao encontro das manchas escuras como se fosse parte delas”¹³⁰.

O percurso da narrativa mostra como a racionalidade de Andréia, em confronto com uma realidade desconhecida, converteu-se numa racionalidade bárbara. Essa racionalidade liga-se à visão de Hobbes sobre a guerra, numa leitura feita por Renato Janine Ribeiro: “É essa a força da guerra hobbesiana: que os homens de bem também ataquem, e ataquem antes da provocação, e ataquem de modo a matar e destruir.”¹³¹ É o medo, fabricado em sua consciência, de tornar-se uma vítima dos presumidos bárbaros que faz com que a personagem torne-se ela mesma uma bárbara sanguinária, através de seu ataque preventivo¹³².

¹²⁶ idem, ibidem, p. 146

¹²⁷ idem, ibidem, p. 147

¹²⁸ idem, ibidem

¹²⁹ idem, ibidem, p. 146

¹³⁰ idem, ibidem, p. 148

¹³¹ RIBEIRO, Renato Janine. “Civilização sem guerra”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Civilização e barbárie*. São Paulo: Cia das Letras, 2004, p.212

¹³² O arquétipo do bárbaro já havia sido, aliás, antecipado através da imagem da lança, quando o narrador descreve a reação de Andréia com relação a uma falta de luz durante uma de suas aulas: “Como se tivessem lhe

Essa conversão bárbara é arrematada por uma espécie de razão cínica da narradora. Ninguém fica sabendo da autoria do crime. Na escola, quando o professor que defende a idéia de injustiça social se manifesta, Andréia o apóia com energia. “Mas não chegou a lamentar a morte do ex-aluno”¹³³. Ou seja, defender os alunos, no plano das idéias, é algo a que se deve almejar. Mas, no momento em que a ameaça ao indivíduo prevalece, não há mais regras: é a lei da sobrevivência que impera. Andréia continua com uma racionalidade cindida: ela acha, como os outros professores, que os alunos são bárbaros, mas o discurso que sai de sua boca não corresponde ao que vai no seu pensamento: o discurso que ela externa é o discurso das injustiças sociais. A palavra aluno significa aquele que não tem luz. De fato, na narrativa, os alunos estão inseridos numa atmosfera de falta de luz, tanto fora quanto dentro da escola. Metafórica e hiperidealisticamente, o professor seria aquele que levaria a luz. Andréia, entretanto, tem medo da escuridão dos alunos (uma escuridão, inclusive, de conotações étnicas). E esse medo, junto com o preconceito, que não é só seu mas do próprio grupo dos professores, faz com que ela, ao invés de levar a luz, passe para o lado da própria escuridão. “A escola da noite”, do título, não fala apenas de uma escola que funciona à noite: a noite é uma escola. Nessa escola, Andréia é muito mais aluna do que professora. É com a noite que ela vai aprender a se livrar de seu medo. Esse aprendizado, porém, se dá através de um movimento em direção a uma racionalidade bárbara.

tirado uma lança das mãos, ela sentiu os pedaços da frase partida sendo puxados para longe e se perdendo no escuro.” (p. 145)

¹³³ FIGUEIREDO, op. cit., p. 148

Capítulo 5

As palavras secretas

O que significa ter uma identidade num mundo em que o anonimato parece a regra? O segundo livro de contos de Rubens Figueiredo parece ter essa pergunta como fio condutor. As narrativas giram em torno de conflitos identitários que emergem do sentimento de insegurança com relação aos papéis a serem desempenhados pelos indivíduos em seu cotidiano massificante.

Se no passado a reprodutibilidade técnica afetava os objetos, hoje é o ser humano que é produzido em série. Silviano Santiago, no sarcástico conto “Hello, Dolly”, estabelece uma relação entre o esgarçamento da noção de identidade no mundo contemporâneo e a questão da perda da aura. O protagonista do conto escreve uma carta a Walter Benjamin reclamando dos efeitos devastadores da perda de sua aura:

Para que continuar cultivando o meu interior? Virei reprodução de mim através de todos os outros que estão sendo fabricados à minha imagem e semelhança. Que nome dar a cada um deles? o do antiquado papel-carbono? o de autêntica cópia xerox? o de replicante?¹³⁴

O bárbaro pós-utópico é menos um desalmado do que um “desaurado”. Atordoado pelo paradoxo de precisar de uma identidade num mundo de massas em que, efetivamente, a identificação serve para muito pouco, o indivíduo é ao mesmo tempo seduzido e ameaçado pela produção de réplicas, de si mesmo ou de outros. Daí a tendência ao aparecimento dos duplos, que colocam o senso de identidade dos personagens numa corda bamba.

“A ele chamarei Morzek”

Para o artista, tornar-se autônomo é uma das metas que o seu trabalho visa alcançar. Autonomia em relação a modelos, técnicas, procedimentos, que precisam ser subvertidos para

¹³⁴ SANTIAGO, Silviano. *Histórias mal contadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, pp. 153, 154

que uma nova realidade se apresente, sem que emergja como cópia do que antes havia. A imposição de se livrar das cópias se apresenta ao artista como um *tour-de-force*, que exige dele mesmo como indivíduo sacrifícios que podem ser bastante caros, principalmente quando se consideram as relações que a arte estabelece com outros domínios, como a ética .

Emiliano se descreve como um aluno que, reprovado num exame para a Escola de Belas Artes, assim mesmo frequenta as aulas de pintura e gravura oferecidas pelo mestre Morzek. Imitando o mestre em suas técnicas, estilos e cores, o jovem discípulo vai, progressivamente, desenvolvendo a consciência perturbadora de que seus quadros não lhe pertenciam. Assim como outros alunos, Emiliano segue a mesma trilha de Morzek, caracterizada pelo uso de pó de café e tons espessos de sépia para encobrir figuras humanas incompletas. Se por um lado o compartilhamento de um rudimentar ideário estético trazia uma certa segurança, por outro, aprisionava os ímpetus criativos, que se viam ligados por laços de dependência ao gênio centralizador de Morzek:

Imitando-se mutuamente, buscavam na imagem dos outros a confirmação que eram incapazes de descobrir em si mesmos. Descuidando desses alçapões e desses cenários sem fundo, logo me deixei também arrebatado por aquela dança, aquela roda em que entrei tateando às cegas. Mas meu problema sempre foi Morzek.¹³⁵

Tentando manter uma aparência de serenidade, Emiliano vai se tornando obcecado pela rivalidade muda com Morzek, a ponto de quase se ver como uma réplica do outro. É com esse duplo que o narrador desenvolve uma ambivalente relação de admiração e repulsa, da qual deriva o desejo imperioso, ainda que ameaçador, de autonomia. O próprio ato de solenizar a nomeação dos protagonistas envolvidos, no início do pacto narrativo, faz pensar num investimento ficcional envolvendo a duplicidade entre Emiliano e Morzek, como se apenas pelo gesto do batismo duplo os dois pudessem ser separados:

Tudo o que me disseram, tudo o que vi e pensei, e o que ainda vejo e penso, mesmo agora, são coisas que não me pertencem. Nossa própria mente manobra para tolher de nós a verdade. Por isso posso chamar a mim Emiliano. E a ele chamarei Morzek¹³⁶

¹³⁵ FIGUEIREDO, op. cit., 1998, p. 12

¹³⁶ idem, ibidem, p. 29

No movimento espiralizado em direção à autonomia, Emiliano conta com uma ajuda providencial. Mandando soltar peixes coloridos na fonte do jardim, D. Beatriz, diretora da Escola, tenta desviar a atenção de Emiliano dos depressivos tons sépias e conduzi-la para a beleza das cores. Por outro lado, a diretora conta a Emiliano a história dos dois pintores gregos, Zêuxis e Parrásio, que rivalizavam na disputa pelo título de melhor pintor. Através dessas sutilezas didáticas, D. Beatriz tenta infundir em Emiliano a necessidade de trilhar um caminho próprio.

Não foram, entretanto, as sutilezas de D. Beatriz que aceleraram o processo de desligamento de Emiliano em relação a Morzek. Foi a partir do episódio do acidente com uma prensa, que esmagou a mão de um outro aluno, que se deu o afastamento entre o mestre e o discípulo. Emiliano teria visto que a mão do aluno estava indo na direção da prensa, mas, pensando numa possível ruína de Morzek, não teria feito nada para impedir o acidente:

Parece leviano supor que eu tivesse tempo de imaginar a desmoralização de Morzek, prever o seu afastamento, a sua ruína, e calcular que, de algum modo, isso me traria algum benefício. (...) Talvez tenha também resvalado pelos meus olhos uma visão do futuro. A visão de mim mesmo, emancipado de Morzek¹³⁷.

O “espírito vingador”¹³⁸ de Emiliano parece ter encontrado um prato cheio para aplacar o seu apetite. Não intervindo para que se evitasse o acidente, Emiliano desestabiliza sua relação com Morzek e o afastamento acontece. O narrador relata que, pouco tempo depois, teve, no seu ateliê, a visão de uma irradiação colorida saindo dos tubos de tinta fechados, que o teria deixado extasiado.

Naquela noite, compreendi a possibilidade infinita de combinar e recombina as formas com todas as cores, e de fazer no papel, na tela, no ar, apenas aquilo que eu quisesse. meus olhos se abriram. Meus desenhos viraram cor e eu ria, ria de felicidade.¹³⁹

É nesse ponto que talvez se dê o cruzamento das linhas de força da narrativa: o processo de emancipação artística parece ter se desligado da contemplação de um horizonte ético. A dúvida quanto ao preço a ser pago pela autonomia parece ser o foco das incertezas de

¹³⁷ idem, ibidem

¹³⁸ idem, ibidem, p. 9

¹³⁹ idem, ibidem, p. 31

Emiliano: é possível ser artisticamente autônomo dentro dos limites da ética? Nesse sentido, o conto remete a “Os biógrafos de Albernaz”, que também alude a uma barbárie ética que se imiscui no território da criação: assim como Nestor usara agressivas táticas de predação para suplantar a biografia escrita por Torres, Emiliano não hesita em assumir uma ética cínica em cuja mira estava a ruína artística de Morzek.

A idéia de uma ética pautada em princípios individualistas, cheia de motivações secretas, que fazem pensar em sujeitos imunes ao trabalho civilizatório, é sublinhada por uma rede de imagens em que se destaca o elemento primitivo. Quando, por exemplo, o narrador comenta a mudança da Escola para um prédio mais moderno, as pessoas que transportavam a prensa centenária são descritas a partir de traços bárbaros: “Todos, mesmo os cuidadosos carregadores da firma de mudança, sentíamos que havia detritos de vandalismo em nossa tarefa”¹⁴⁰. A própria oficina onde ficava a prensa, que esmagou a mão de um aluno, é descrita como uma filial do caos original:

*Havia uma solidez, um peso mineral na oficina, que nos estreitava como uma advertência: nos achávamos em uma estação do caminho que leva para debaixo da terra. O caminho de regresso para as origens, pensávamos. O gelo, o fogo, as imensidões de sombra e silêncio de onde tudo surgiu*¹⁴¹

Essa regressão temporal em direção às eras primitivas do homem e da terra evoca a descrição da casa de Balduína, uma das curandeiras a que Diana recorre, no conto “O caminho de Poço Verde:

*Nem tábuas, nem palha, o chão da casa era a mesma rocha viva sobre a qual a construção fora erguida. Permaneciam todos os ressaltos, todas as dobras e pregas em que a torrente vulcânica havia se cristalizado milhões de anos atrás.*¹⁴²

A estética de visualização do primitivo também está presente na descrição do hospital de “A terceira vez que a viúva chorou”: “As paredes de pedras centenárias, coladas com óleo de

¹⁴⁰ idem, ibidem, p. 19

¹⁴¹ idem, ibidem, p. 16

¹⁴² FIGUEIREDO, op. cit., 1994, p. 112

baleia, se emudeceram. Parecia que a maré de outros tempos , voltando a subir, ia inundar o hospital.”¹⁴³

A descrição de ambientes primitivos, nas narrativas, enfatiza a estranha convivência entre o civilizado e o bárbaro, como uma memória dentro da outra. Essa nostalgia do primitivo é o elemento recalcado que busca brechas para ganhar visibilidade

“As palavras secretas”

A barbárie pós-utópica dissolve as fronteiras entre a selva e a cidade, o centro e a periferia, tornando essas experiências intercambiáveis. Ao mesmo tempo ligados e desligados de seus locais geográficos, tanto os interioranos quanto os urbanóides experimentam a sensação de estarem perdidos num labirinto:

A partir da Revolução industrial, o fenômeno urbano parece ter ultrapassado as fronteiras das “cidades” e ter-se difundido pelo espaço físico. O signo do progresso transforma a urbanização em movimento centrífugo, gerando a metrópole que se dispersa. Assim, o cidadão- homem à deriva- está na cidade como em labirinto, não pode sair dela sem cair em outra, idêntica ainda que seja distinta¹⁴⁴

O que se passa com os indivíduos nos lugarejos afastados não é, portanto, muito diferente do que ocorre nos grandes centros. No conto que dá título ao livro, um jovem rompe com todos os vínculos que o prendiam a um determinado lugar social e segue uma trilha labiríntica própria, caracterizada pela simulação de uma identidade de eremita. Não conseguindo encontrar no mundo exterior o eremita que procurava, o jovem ao se voltar para si mesmo, torna-se ele próprio um eremita.

Matias era um aldeão cuja família vivia da venda de animais caçados. Desde criança, ouvia histórias sobre os eremitas e se encantava com o fato de eles serem criaturas praticamente

¹⁴³ idem, ibidem, p. 77

¹⁴⁴ GOMES, Renato C. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 64

invisíveis. Em suas incursões pela floresta, o jovem sonhava encontrar um eremita ou capturá-lo numa armadilha tal qual os animais que ele caçava. Todavia, a única criatura que conheceu, que mais se aproximava do perfil de um eremita, foi Conrado, um andarilho enigmático, descrito como alguém “sem casa, família ou profissão”¹⁴⁵

Através de Conrado, Matias faz a principal descoberta sobre a vida dos eremitas: eles eram criaturas que sabiam ler e escrever. Incentivado por Conrado, Matias aprende por si próprio as artes da leitura e da escrita e dedica-se a registrar suas impressões e descobertas sobre os eremitas. Os escritos, constituídos por listas de palavras, são feitos em papéis grossos armazenados em estojos de bambu. É através da leitura dessas listas que Matias cria um espaço existencial onde ele pode dramatizar, através do recurso ficcional, as incongruências de uma subjetividade em construção:

*Com a ajuda das listas, Matias ressuscitava neblinas tão espessas que, durante vários dias, os habitantes de uma cidade se mostravam incapazes de encontrar o caminho da própria casa e, vagando perdidos, acabavam dando por si em aldeias distantes, já dentro da casa de algum estranho.*¹⁴⁶

Se, no plano da realidade, a busca pelo eremita mostrava-se uma empreitada condenada ao fiasco, no plano da escrita, a experiência eremítica tornava-se cada vez mais significativa para Matias. A escrita supria para o jovem aquilo que a realidade lhe negava. Um dia, entretanto, ao voltar para casa, Matias descobre que o pai queimara todos os seus escritos numa fogueira. É nesse ponto que se dá o embate entre duas formas de barbárie: para os pais de Matias, a escrita era um elemento bárbaro que ameaçava o senso de estabilidade de uma ordem moldada pela tradição. Para Matias, porém, o fogo que destruiu os seus escritos representava a barbárie das forças da estagnação.

O processo de eremitização de Matias coincide com a descoberta da escrita. Intuitivamente, o jovem descobrira uma secreta analogia entre escrever e ser. A escrita, por ser investida de uma função de simulação, é vista pelo jovem como um acessório no processo identitário. Na primeira vez que estivera na caverna localizada no desfiladeiro, Matias lê num fragmento de

¹⁴⁵ FIGUEIREDO, op. cit., 1998, p. 40

¹⁴⁶ idem, ibidem, p. 42

omoplata de boi a inscrição “Estas são as palavras secretas”¹⁴⁷. Na segunda vez, depois que o pai queimou os escritos do filho, Matias volta para a caverna. Dessa vez, ao invés de ler, ele escreve a mesma inscrição. É após performatizar esse ritual de escrita que Matias se abre para um novo devir. Ao caminhar sobre o desfiladeiro e ao olhar para trás, não vê suas pegadas sobre a terra- tornou-se aquilo que procurava.

O que se destaca na *persona* eremítica de Matias é um desejo de uma nova forma de interação com o espaço. Acreditando que “[o]s eremitas existiam ao preço de não estarem nunca em lugar algum”¹⁴⁸, Matias prefere a invisibilidade, ainda que esta se assemelhe a uma morte-em-vida.

“Sem os outros”

Simão, de “Alguém dorme nas cavernas”, consagra à figura do lobo uma veneração totêmica que de alguma forma dava sustentação ao seu ensaio de identidade; o totem de Matias, de “As palavras secretas”, era o eremita. Guiados pelo respeito aos seus totens, Matias e Simão conseguem, através da narrativização de suas experiências, montar os ensaios de suas identidades. Ao contrário desses dois personagens, falta a Joana um elemento simbólico que pudesse nortear o seu estatuto de indivíduo. Desprovida de um totem, Joana supre essa falta com os homens com os quais se relaciona.

O conto apresenta três momentos na vida de Joana: antes, durante e após a descoberta da sua “morte”, um momento descrito como “uma plenitude vazia”¹⁴⁹. O momento que antecede à notícia da própria morte de Joana corresponde a um flashback no qual o narrador relata a longa série de relacionamentos masculinos dos quais Joana retira o estofô que usa como matéria prima para o seu ensaio identitário. Primeiro foi seu pai, de quem ela imitava o sotaque; o pai foi sucedido pelo irmão mais velho, de quem ela imitava a habilidade de fazer nós com

¹⁴⁷ idem, ibidem, p. 53

¹⁴⁸ idem, ibidem, p. 34

¹⁴⁹ idem, ibidem, p. 79

barbantes, cordões etc. Saindo do âmbito da família, Joana se envolveu com Léo, que gostava de música. Depois passou a se interessar por um rapaz que adorava carros, um professor de economia, um médico que se interessava por viagens. A partir daí, Joana se envolve com vários outros homens e seus diversos interesses (ações na bolsa de valores, navegação comercial, indústria de tecidos), ao mesmo tempo em que ascende na escala social. Dependendo do par formado, Joana era vista ora como expert em música, ora como acadêmica em economia, ora entendedora de carros, ora *connoiseuse* em viagens e assim sucessivamente, sem que nenhuma dessas experiências adquirisse uma solidez que pudesse particularizá-la enquanto indivíduo. A habilidade de Joana era de se fazer espelho para os seus parceiros.

A sucessão de relacionamentos masculinos corresponde a uma invisibilização gradativa do si-mesmo, que resulta na produção de várias identidades pontuais, que têm prazo de validade curtíssimo e que se substituem sem deixar rastros. Essa serialização de identidades desprovidas de passado é vista como tentativa de preencher um vazio deixado pelo desconforto de saber-se sem substância. É nesse sentido que o narrador descreve a facilidade com que Joana mudava o foco dos seus interesses:

De um dia para o outro, Joana se desfez de tudo o que dizia respeito à música, inclusive sua amizade com Leo. Mais uma vez, admirou-se ao ver como era simples, como nada daquilo deixava marcas. Uma pele nova nascia de dentro dela e apagava tudo o que havia sido escrito antes.¹⁵⁰

A cada novo relacionamento, Joana simulava um nova maneira de ser, baseada na imitação do comportamento do outro. Levando esse jogo ao extremo, a protagonista vai cada vez mais perdendo substância enquanto sujeito. Essa rarefação do sujeito é comunicada através das várias metáforas da invisibilidade que o narrador usa para descrever a experiência de Joana. Ao relatar a experiência de imitar o irmão na arte dos nós, o narrador diz que “[m]etade de Joana já era invisível”¹⁵¹; os pais de Joana “adivinham que um dia ela terminaria por sumir de todo”¹⁵²; Joana descobre que “uma parte do passado podia ser lavada, polida, até ficar bem lisa, quase transparente”¹⁵³; ao terminar o relacionamento com o rapaz que gostava de carros

¹⁵⁰ idem, ibidem, p. 70

¹⁵¹ idem, ibidem, p.65

¹⁵² idem, ibidem, p. 72

¹⁵³ idem, ibidem, p. 68

“Joana resumiu aqueles dois anos na imagem de uma única fotografia e depois raspou no filme para sempre, os traços do próprio rosto”¹⁵⁴

O segundo momento do conto, o mais impactante para Joana, que corresponde ao instante durante o qual ela se dá conta de que foi dada como morta, é descrito como um “lampejo em que pôde ver como seria o mundo livre dos outros”¹⁵⁵. Durante uma viagem, Joana perdera um vôo, que acabou matando todos os passageiros. Ao acordar, numa cadeira de aeroporto, ela se dá conta de que seu nome estava incluído na lista dos mortos. Experimentando a estranha sensação de vivenciar a notícia da própria morte, Joana tem a oportunidade de contemplar por um brevíssimo instante a si mesma como libertada da necessidade de mimetizar os outros, principalmente as figuras masculinas com quem convive e que, antes da notícia da “morte”, iam se sucedendo em ritmo veloz.

Esse processo de invisibilização chega ao auge quando Joana recebe pelos monitores do aeroporto a notícia “de que já não existia”¹⁵⁶. O fato de, por um lance de sorte, ter escapado da morte faz com que Joana tenha a oportunidade de se ver numa dupla perspectiva: como uma Joana morta e como uma Joana viva. Essa ambivalência coincide com a dificuldade de encontrar o próprio reflexo numa vidraça. A única coisa que ela consegue encontrar é uma imagem “rarefeita, apagada, transparente”¹⁵⁷.

O terceiro momento do conto, que corresponde ao momento após o lampejo de consciência quanto a sua invisibilidade, aponta para uma abertura de perspectivas, descrita como uma dúvida quanto ao que se seguirá à “plenitude vazia”:

*A capitulação tem de ser total. Ainda que não queira- e mesmo que admita que isso pode já estar acontecendo desde agora, desde antes, até sem ela notar- Joana compreende que, mais uma vez, terá de imitar, terá de fingir com toda força que é alguém. Qualquer um. Nem que seja ela mesma.*¹⁵⁸

¹⁵⁴ idem, ibidem, p. 72

¹⁵⁵ idem, ibidem, p. 80

¹⁵⁶ idem, ibidem, p. 63

¹⁵⁷ idem, ibidem, p. 78

¹⁵⁸ idem, ibidem, p. 80

Ainda que o mecanismo de simulação de identidade continue sendo baseado na imitação, Joana desfruta da incômoda liberdade de, a partir de um grau zero de identidade, poder imitar-se a si mesma. Entretanto, a liberdade de, se for de seu interesse, lançar-se à empreitada de auto-imitação, está circunscrita a uma imposição de uma *persona*. Não há como simplesmente ser, de forma intransitiva: é preciso ser alguém.

Em sua análise do conto em questão, Costa Lima privilegia a idéia de que a narrativa tematiza um desvio no cotidiano. O crítico argumenta que a imposição de ser alguém está ligada às forças que presidem o desenrolar do cotidiano:

*(...) Joana descobre qual a meta encoberta pela individualidade procurada: ser portador de uma plenitude vazia. É ao aceitarmos, por certo inconscientemente, que nos forcem que sejamos um diferenciado e assim adquiramos visibilidade que o cotidiano assume sua força de jaula.*¹⁵⁹

“Eu, o estranho”

Num divertido texto, o antropólogo Horace Miner descreve os hábitos cotidianos de uma curiosa tribo conhecida como os “nacirema”¹⁶⁰. Ao final da leitura, o leitor se dá conta de que ao ler de trás para frente o nome da tribo, ele obtém a palavra “american”. Relendo o texto dessa nova perspectiva, o leitor percebe que todos os comportamentos descritos como se fossem de uma tribo primitiva, distanciada no tempo e no espaço, na verdade se referiam a hábitos do dia a dia da sociedade americana.

Algo semelhante ocorre com o conto “Eu, o estranho”. O narrador parece um professor de história ou antropólogo que fala a seus alunos sobre um povo identificado genericamente como “os estranhos”, cuja descrição evoca a imagem clichê dos bárbaros. Pelas pinceladas etnográficas oferecidas pelo narrador, vai-se delineando um nebuloso perfil: os estranhos eram

¹⁵⁹ COSTA LIMA, 2002, p. 293

¹⁶⁰ MINER, Horace. “O ritual do corpo entre os nacirema”. Disponível em www.aguaforte.com/antropologia/nacirema.htm

um povo que adorava a terra; aos poucos a população dos estranhos cresceu; eles começaram a brigar entre si; uma peste começou a dizimá-los; eles negligenciavam os doentes; brigavam pelos despojos dos que iam morrer; achavam que os culpados pela sua desgraça eram os jovens.

O perfil que se forma não é muito diferente da fisionomia dos representantes das gerações seguintes, que por alguma razão passaram a se ver como diferentes dos estranhos. Crescimento populacional, acompanhado de comportamentos ambiciosos e violentos e descaso pelo próximo, tudo isso são características comuns a diversos agrupamentos e gerações. Estranhos e não-estranhos, portanto, talvez compartilhem mais semelhanças do que se digladiem em diferenças: ainda que artificialmente separados por diferentes graus de tecnologia e modernização, os integrantes de cada geração dividem um solo comum, que é o da natureza humana. O problema é que torna-se difícil, por parte das diferentes gerações, aceitar a semelhança quando esta parece caminhar para uma degradação :

Por mais absurdo que pareça, os estranhos nos odiavam e nos temiam porque éramos parecidos com eles. Sem que fôssemos nem de longe iguais, tampouco nos mostrávamos diferentes o bastante. Em nós, os estranhos enxergavam a si mesmos, mas se descobriam truncados, traídos em um desenho que se desviou do traçado original. Éramos o erro que tinha de ser corrigido.¹⁶¹

Susan Sontag, comentando a relação entre história e memória num livro do poeta polonês Adam Zagajewski, extrai a seguinte observação: “A regra parece ser: toda geração encara a geração seguinte como bárbaros”¹⁶². Poderíamos acrescentar : não só a geração seguinte, mas a anterior também. Ou seja: uma geração tende a ver seus antecessores e sucessores como bárbaros, fechando os olhos para sua própria barbárie.

O estabelecimento de diferenças entre gerações, vistas como um conflito entre um “traçado original” e um desenho desviado, produz três grupos: o dos estranhos, o do narrador e o dos jovens. Embora cada um desses grupos quisesse traçar limites que pudessem cercar um

¹⁶¹ FIGUEIREDO, op. cit.,1998, p. 86

¹⁶² SONTAG, 2005, p. 80

território próprio, a conclusão que o narrador parece hesitante em revelar é que as diferenças geracionais são neutralizadas pelo fato de todos pertencerem à raça dos estranhos. Assim como o leitor dos “sonacirema” descobre que a tribo observada era o próprio povo americano, o leitor-ouvinte da história dos estranhos descobre que estranhos somos todos nós. O próprio título, ao ser decodificado pelo leitor, força-o a assumir, pela chancela da primeira pessoa, a identidade de um integrante da tribo dos estranhos.

É a passagem do tempo que faz com que as gerações mais novas vejam os seus ascendentes como “estranhos”, palavra cujo significado se enreda com o espectro semântico de “estrangeiro”. O estrangeiro não é só aquele que parece ser de fora de um espaço, mas fora de um tempo também. Em seu estudo sobre o fenômeno do estranho, Freud já havia chegado à conclusão de que o estranho não provém exatamente do desconhecido, mas “de algo familiar que foi reprimido”¹⁶³.

O traço mais marcante que define o pertencimento das várias gerações a uma mesma ancestralidade é o apego à terra. Os estranhos, que integram a geração mais antiga, comiam usando réplicas de ferramentas com que revolviam a terra e havia uma teoria que dizia que eles queriam comê-la. Essa mesma ligação com a terra é observada pelo narrador num de seus ouvintes, integrante da geração mais nova, quando este colhia grãos de terra na ponta dos dedos e observava-os cuidadosamente. Por trás dessa paixão telúrica, que iguala estranhos e não-estranhos, está o apetite pelas forças da vida enquanto pulsação. Mas a terra, que é fonte de vida, é ao mesmo tempo a terra que os recebe na morte. Assim sucede que a terra-berço e túmulo- torna-se uma matéria ambígua, fonte simultânea de atração e repulsão. Daí o receio dos coveiros de terem suas sombras puxadas para dentro das covas que cavavam para os estranhos que iam morrendo.

Todo o discurso feito aos jovens ouvintes é uma peça retórica cujo alvo é esconder a identidade secreta do narrador. Querendo convencer os jovens de que a raça dos estranhos se extinguiu, o narrador na verdade quer se proteger, tornando invisível a sua própria identidade de estranho:

¹⁶³ FREUD, Sigmund. “O estranho”, In: _____. *Obras Completas*, vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1982, p.307

(...) agora entendo muito bem porque não gostam, por que não querem de maneira alguma ouvir (...) Mas tenho repetido essa história com ênfase cada vez maior, com palavras sempre mais contundentes, como um último recurso para me defender, como se essa história, de algum modo, ainda pudesse me salvar.¹⁶⁴

O que mais choca nos jovens ouvintes do narrador é a dolorosa consciência de que a morte é uma experiência da qual não se consegue escapar e que os torna intimamente próximos da raça dos estranhos. Daí a “massa crescente de rancores”¹⁶⁵ com que os jovens reagem à preleção do narrador. A consciência da finitude evoca as palavras do Eclesiastes: “Uma geração passa, outra vem; mas a terra sempre subsiste”¹⁶⁶. Ser vencido pela terra é uma realidade que força os bárbaros pós-utópicos a repensarem em que medida eles de fato diferem de seus antepassados.

“Enquanto a flecha voa”

Horda. Bando. Tribo. Massa compacta correndo para atacar, matar e pilhar. Quando se fala em bárbaros, é o coletivo que normalmente se impõe na imagem estereotipada do conceito. No imaginário envolvendo o nomadismo dos bárbaros das eras remotas destaca-se a idéia de uma massa compacta deslocando-se com propósitos definidos. Com os bárbaros pós-utópicos, entretanto, a situação é bem diferente. Ao assumir a forma da viagem, o nomadismo contemporâneo se fixa como uma espécie de *pharmakon* para os males do indivíduo. Para Nelson Brissac, “Viajar não é uma forma de chegar a algum lugar, mas de deixar para trás tudo aquilo que torna a vida insuportável”¹⁶⁷.

O que Eunice, a protagonista do conto, deixa para trás é exatamente a ilusão de que as coisas estavam fixas, de que houvesse um centro de referência “bem plantado na terra”¹⁶⁸. Ela trabalhara durante longos anos como camareira num hotel, onde tivera a oportunidade de observar uma enorme quantidade de viajantes. Sua observação atenta, filtrada por uma reflexão intuitiva, dizia-lhe que havia algo estranho por trás do ímpeto febril de viajar. A impressão que

¹⁶⁴ FIGUEIREDO, op. cit., 1998, p. 96

¹⁶⁵ idem, ibidem, p. 96

¹⁶⁶ BÍBLIA SAGRADA, Eclesiastes. Disponível em www.bibliaonline.com.br/acf/cl/3

¹⁶⁷ PEIXOTO, 1987, p.85

¹⁶⁸ FIGUEIREDO, op. cit.,1998, p. 104

os viajantes causavam em Eunice era a de que eles eram fugitivos de uma terra ruim. Enquanto observava os outros, Eunice de alguma forma sentia-se feliz por não ter que se deslocar como esses amargurados viajantes. Com o passar do tempo, porém, ela foi observando que na sua própria casa as coisas se recusavam ao imobilismo: os objetos se deterioravam e precisavam ser trocados por outros, as pessoas cresciam, casavam, viajavam, morriam. Eunice via nessas mudanças, envolvendo as coisas e pessoas de seu convívio, uma analogia com os deslocamentos feitos pelos viajantes.

*Até um tubo de pasta de dentes que terminava e tinha seu lugar ocupado por um novo no armário do banheiro precipitava em Eunice o presságio de que em breve o pai, a mãe, a irmã e a casa mesmo iriam todos embora. Eram hóspedes, eles também. Iam sendo levados, também, todos eles, no curso de alguma viagem que, durante um tempo, os fez apenas cruzar o caminho de Eunice.*¹⁶⁹

O presságio tornou-se realidade. O que Eunice via como uma desgraça dos hóspedes e viajantes, passou a abranger a sua própria experiência.. Quando o hotel em que trabalhava fechou e quando soube que sua casa seria desapropriada pela prefeitura, Eunice finalmente toma consciência de que nada no mundo é fixo: nem, família, nem trabalho, nem a própria casa. O mundo dos bárbaros pós-utópicos obriga as pessoas a se deslocarem, negando-lhes um lugar fixo. É nesse sentido que se pode entender a metáfora do arco-e-flecha, presente no título e disseminada na narrativa: se o mundo é um arco retesado, as pessoas são flechas, donde se conclui que a vida é o instante “enquanto a flecha voa”. Viver é estar constantemente sendo lançado para fora.

Nesse mundo que quer se ver livre de seus povoadores, tal qual um arco quer lançar para longe suas flechas, a cidade é percebida como uma criatura cínica, que prepara armadilhas tanto para os seus habitantes quanto para os visitantes. Tirando proveito da mercantilização do ato de viajar, a cidade vende um simulacro de um pouso seguro:

(...) a cidade caía sobre eles como o vôo traiçoeiro de uma rede lançada sobre pássaros. Para Eunice, a intenção do hotel devia ser tirar proveito da passagem forçada dos viajantes por ali, arrancar deles o que fosse possível,

¹⁶⁹ idem, ibidem, p. 104

*em troca da ilusão momentânea de estarem firmes, seguros, de terem onde se agarrar.*¹⁷⁰

As metáforas da rede lançada sobre pássaros e do arco-e-flecha fazem a cidade assumir o papel de uma astuciosa caçadora: com a rede, captura os turistas; com o arco, expulsa os dejetos internos. Quando os visitantes descobrem que são eles os caçados, um novo ciclo de frustração se inicia.

Dejetificados, os indivíduos viajam para lugares onde não há como se fixar. Sem casa e sem emprego, Eunice pega o dinheiro das duas indenizações, coloca-o no banco e faz planos de viver no interior. E pela primeira vez ela se preparava para viajar. pega um ônibus e observa a estrada se desenrolando a sua frente. Munida apenas de uma mala, que não se importaria de perder, Eunice parece ter atingido o mesmo estado de “plenitude vazia”¹⁷¹ que Joana, de “Sem os outros” atingira: as duas precisam começar do zero os seus projetos existenciais.

A narrativa se encerra com a imagem de Eunice num ônibus em movimento, indo em direção a um destino desconhecido. Incorporando simultaneamente os papéis de desterrada e fugitiva, Eunice parece estar sob a mesma imposição que Joana: “a capitulação tem de ser total”¹⁷²: assim como Joana precisa encontrar um lugar identitário- mesmo sabendo que não poderá ser fixo-, Eunice precisa buscar um lugar, mesmo sabendo que “teria de fazer a mala de novo algumas vezes”¹⁷³. Para os bárbaros pós-utópicos, o nomadismo é a pedra de Sísifo.

“Os distraídos”

No conto “Especular”, de Rubem Fonseca, um casal discute uma frase famosa do escritor John Updike: “Ou você vê ou é visto”¹⁷⁴. Essa tirada, no conto, funciona como mote para a conclusão do narrador: “A alma do ser humano mudou quando surgiu o espelho”¹⁷⁵. Essa mudança anímica se caracteriza por uma barbárie narcísica que tende a invisibilizar a presença

¹⁷⁰ idem, ibidem, p. 101

¹⁷¹ idem, ibidem, p. 79

¹⁷² idem, ibidem, p. 80

¹⁷³ idem, ibidem, p.106

¹⁷⁴ FONSECA, 2002, p. 68

¹⁷⁵ idem, ibidem, p. 71

do outro ofuscando-a com a superposição da imagem de um ego voraz. Para os bárbaros pós-utópicos, a modulação ativa ou passiva do ato de ver está ligada a uma perversão da dialética do senhor e do escravo: que os escravos vejam e os senhores sejam vistos, e que não haja vice-versa. No mundo da universalização das celebridades, ver é associado a uma função subalterna. O sofisticado é ser visto.

No conto de Rubens Figueiredo, o narrador conta duas experiências de pessoas que sentiram a presença de alguém invisível olhando para elas. O primeiro relato é sobre a sua própria experiência. Ele diz que estava na sala quando sentiu que alguém o observava. O narrador circulou pela sala, olhando para os lados, mas a presença continuou invisível. A partir daí o narrador passou a procurá-la por todos os lugares e teria se tornado uma pessoa invisível. A segunda experiência é a de uma mulher parada na rua observando uma vitrine. De repente ela se virou para trás e teria pressentido a presença dele, que teria estado invisível. A narrativa termina com o narrador dizendo que, em pouco tempo, a mulher “vai dar o passo para o lado, que a deixará fora da vista de todos.”¹⁷⁶

Levando em conta o que o narrador relata, temos a história de um circuito contagioso de invisibilidade: havia uma presença invisível que foi pressentida pelo narrador. O narrador se torna uma presença invisível que foi pressentida por uma mulher. A mulher está em vias de se tornar uma presença invisível que, infere-se, há de ser pressentida por outro alguém. Ou seja, todo aquele que pressentir uma presença invisível será contagiado pela invisibilidade e contagiará outra pessoa. Possível consequência: uma massa urbana composta de individualidades invisíveis

Poderíamos pensar numa história fantástica, se confiássemos demais no narrador ou se ignorássemos um importante detalhe: nas duas experiências com a presença invisível os personagens estavam diante de espelhos. A estranha presença invisível, portanto, seria o efeito do reflexo do observador no espelho. O que ocorre é um efeito de inquietação que a imagem do sujeito produz quando ele a contempla no espelho: um típico fenômeno do duplo.

¹⁷⁶ FIGUEIREDO, op. cit., 1998, p. 113

Se a história não segue a trilha do homem invisível de H.G.Wells nem dos fantasmas de Henry James, em que direção ela caminha, ao falar de pessoas tornadas invisíveis? A resposta parece depender de uma ressignificação do conceito de invisibilidade, a partir de sua ligação com as agruras do mundo cotidiano. Voltemos ao que diz o narrador.

O narrador relata um episódio no qual, após o expediente no trabalho, todos foram embora e esqueceram-no trancado no escritório. O narrador, que se distraía, ao perceber o problema ligou para alguém que pudesse abrir a porta. Esse episódio sugere que a invisibilidade está relacionada ao descaso com que os indivíduos se tratam entre si, ignorando a presença um do outro, ou seja, invisibilizando-se mutuamente. O indivíduo está tão voltado para o seu próprio umbigo que se torna cego para o mundo externo. Daí o narrador dizer que “a atenção se torna um exercício fútil, um luxo dispendioso, uma arte para frívolos”.

(...) eu mesmo achei graça na história. Mas depois notei que as pessoas começaram a entrar e sair do aposento onde eu estava sem me cumprimentar, sem sequer olhar para mim. Distraídas, só me notavam ali se eu lhes dirigisse a palavra.

A maneira de o narrador reagir a essa invisibilização social é radicalizar o processo, tornando-se ele mesmo invisível, ou seja, negando-se a uma abertura para a alteridade:

Deixei que procurassem por mim e não me encontrassem ali onde eu devia estar. Deixei afinal que se esquecessem totalmente de mim, que meu nome se apagasse de suas vozes e então me senti mais compacto, mais fechado na capa da minha pele, me vi mais inteiro e mais concentrado em mim mesmo do que em qualquer outro momento¹⁷⁷

Ao fechar-se na capa da sua pele, o narrador subverte a frase de Updike: ao invés de situar-se num dos pólos do ver ou ser visto, ele exclui as duas modalidades: nem ver nem ser visto: sumir. Esse ideal de invisibilidade, que é descrito pelo narrador como “o talento mais precioso de todos”¹⁷⁸, remete à experiência de Matias, de “Alguém dorme nas cavernas”. O jovem caçador que larga a casa para seguir o chamado eremítico descobre que “[o]s eremitas existiam

¹⁷⁷ FIGUEIREDO, op. cit., 1998, p. 113

¹⁷⁸ idem, ibidem, p. 109

ao preço de não estarem nunca em lugar algum”¹⁷⁹. Os dois narradores buscam na invisibilidade novas formas de salvar um mínimo território identitário num contexto em que a alteridade está em colapso.

“A arte racional de curar”

Narrar aventuras ou narrar o cotidiano? Desde tempos imemoriais essa dúvida atormenta os narradores, e Homero opta por uma via conciliatória: narra, na *Odisséia*, tanto as aventuras de Ulisses mares afora quanto o seu cotidiano em Ítaca. O que prevalece nas narrativas de *As palavras secretas* é a montagem de espaços ficcionais em que o cotidiano seduz hipnoticamente o indivíduo, desencorajando seus ímpetos aventurecos. No lugar de uma descarga de adrenalina produzida pelo risco da aventura, tem-se um acúmulo energético concentrado em torno do imobilismo traiçoeiro das engrenagens do cotidiano.

Em sua análise do livro, Costa Lima argumenta que o cotidiano ficcionalizado nas narrativas é marcado por uma porosidade que possibilita o engendramento do estranho, ao mesmo tempo que bloqueia a produção de aventuras:

*Em As palavras secretas, o cotidiano indica menos as grades de algo sólido e restrito do que um território poroso, a cujo subsolo os personagens são levados a descer ou de cujos limites são passíveis de se desviar (...) Tal porosidade do cotidiano não é explorada para a constituição de aventuras. O que ela sim favorece é outra forma de contato com o estranho.*¹⁸⁰

“A arte racional de curar” é, entretanto, uma das poucas narrativas do livro em que o encadeamento das ações constitui um novo que se desenrola no sentido de uma aventura, ainda que seja sorrateiramente vigiada pelo cerco do cotidiano. O próprio conto tematiza o confronto entre o risco da aventura e a segurança mediocrizante do cotidiano. Para Heitor, o protagonista, esse confronto é menos um dilema do que um exercício de racionalidade.

¹⁷⁹ idem, ibidem, p. 34

¹⁸⁰ COSTA LIMA, 2002, pp. 291, 292

Heitor é um jovem pesquisador de arte que se junta a um grupo responsável por transformar o palacete da extinta família dos Monte Alverne num museu. Considerando-se superior aos seus colegas, ele não conseguia entender porque era rejeitado por eles. Heitor foi incumbido de localizar obras de arte que pudessem integrar o acervo do futuro museu. Durante o trabalho de localização das peças, ele se volta para um personagem que vai despertando cada vez mais o seu interesse: o barão Argos Monte Alverne, e o que era para ser um trabalho rotineiro acaba se convertendo numa aventura detetivesca. O que Heitor, porém, não conseguia entender era o intrigante desinteresse que os seus colegas pareciam demonstrar pelo trabalho. Aos poucos, Heitor se dá conta de que havia uma ligação entre o tratamento que recebia dos colegas e o sucesso de suas descobertas: conforme ia descobrindo peças e comunicando aos colegas, percebia que eles ficavam rancorosos; quando não comentava sobre nenhuma descoberta, verificava que o grupo se mostrava mais amistoso. Ou seja, se seguia a trilha da aventura, de remexer perigosamente o passado, Heitor era excluído; se seguia a trilha do cotidiano, de deixar as coisas como estavam, ele era aceito. A partir da constatação desse pêndulo de humores, Heitor passa a guardar suas descobertas para si mesmo, garantindo dessa forma que continuaria sua aventura sem que provocasse melindres no grupo.

O aprofundamento da investigação secreta de Heitor revela fatos surpreendentes sobre o barão: ele era um homem que considerava a reprodução “um escândalo, ou até mesmo um crime, embora às vezes inevitável”¹⁸¹ ; achava que a gravidez era uma forma de doença; fazia experiências com cadelas e mulheres (suas próprias amantes) no sentido de descobrir uma “cura” para a gravidez sob a forma de uma vacina homeopática; as cobaias morriam durante as experiências; em cima do túmulo de cada uma de suas amantes era colocada, como adorno, a estátua de um cachorro.

Ao refletir sobre as assombrosas implicações éticas envolvidas nos experimentos do barão, Heitor passa a suspeitar da razão do desinteresse do grupo: afinal, como se dedicar de boa vontade à criação de um museu cujo patrono havia sido um genocida em potencial ? Talvez as pessoas do grupo, do mesmo modo que Heitor e antes dele, tivessem feito as mesmas descobertas, mas, como precisavam garantir seus salários, preferissem fazer votos de silêncio.

¹⁸¹ idem, *ibidem*, p. 116

A opção por continuar na trilha da aventura secreta parece se justificar pelo curioso cruzamento entre a história do barão e a história pessoal de Heitor. O jovem pesquisador tinha com a família Monte Alverne um “parentesco bastante indireto, é verdade, diluído no fluxo de muitos outros sangues”¹⁸². Por outro lado, parece haver uma ligação entre os cachorros que Heitor, quando criança, via nas ruínas do palacete dos Monte Alverne e a sua fobia de cães. Investigar o passado, portanto, representava para Heitor a possibilidade de fazer descobertas que poderiam ser importantes para o seu senso de identidade presente. Mas o cotidiano acabou falando mais alto do que a aventura: depois que faz a descoberta de uma última estátua de cachorro, encontrada no porão do palacete em ruínas, Heitor aparentemente se cura de sua cinofobia e dá por encerrada a investigação. A partir daí, passa a seguir o mesmo padrão de comportamento de seus colegas, dessa forma se integrando ao grupo e à mais prosaica rotina:

*Pela primeira vez, as janelas fechadas do futuro museu viram Heitor, na companhia dos colegas de pesquisa, submergir passo a passo nas manchas das sombras das árvores. Sem esforço, Heitor deixava o pensamento se afundar nas preocupações cotidianas dos outros e achava que assim tudo estava bem. Na rua, agora, desviava o olhar dos olhos dos cães. Não ficava parado, de pé, de frente para eles. Mas ainda não lhe ocorrera dizer para si mesmo que estava curado.*¹⁸³

O término da narrativa deflagra uma série de ambigüidades. Por que Heitor ainda não disse para si mesmo que estava curado: pelo fato de a cura não ter de fato ocorrido, ou por uma distração em não perceber a cura que já se instalara? Essa ambigüidade, no entanto, está inserida no circuito de ironia que percorre toda a narrativa, pois a idéia de cura funciona como hospedeira da idéia de morte: a “arte racional de curar” a que o título alude é uma referência ao método homeopático utilizado pelo barão, que, em última instância conduzia à morte.

Vista com atenção, entretanto, a “arte racional de curar” contém marcas de uma barbárie sorrateira: os colegas de Heitor, acomodados e imunizados em sua “rotina que não dava frutos”¹⁸⁴, viam na frutificação dos riscos assumidos por Heitor o sintoma de uma doença. Assim como o barão considerava a gravidez uma doença, os colegas de Heitor vêm a aventura

¹⁸² idem, ibidem, p. 117

¹⁸³ idem, ibidem, p. 138

¹⁸⁴ idem, ibidem, p. 131

de escavar o passado como o sintoma de um mal. Ou seja, do ponto de vista do grupo, estar curado significava se entregar às preocupações cotidianas e parar de fazer descobertas perigosas ou pelo menos fazê-las sempre secretamente. Entretanto, a aceitação passiva do marasmo do cotidiano, que condena os indivíduos a uma existência estéril, equipara-se simbolicamente à morte. E de fato, na última cena narrada, Heitor é descrito num tom funesto que sugere uma morte simbólica. Janelas fechadas do museu, submersão nas sombras das árvores, afundamento nos pensamentos dos outros: se estar curado é uma forma de estar morto, então Heitor estava curado.

“Ilha do caranguejo”

Nos contos anteriores, a barbárie deixava-se perceber através de uma certa ambiência ou de redes metafóricas em que o elemento primitivo-estranho-forasteiro estava presente como uma sombra perturbadora acompanhando as experiências cotidianas do mundo civilizado. Em “Ilha do Caranguejo”, a barbárie recebe a materialidade do significante, sendo diretamente referida através do nome da narradora protagonista: Bárbara. A nomeação da protagonista indicia a sua própria situação : a radicalização da ruptura entre o indivíduo e a *pólis*.

Essa ruptura é marcada pela localização do espaço narrativo numa ilha. Ao isolamento espacial corresponde um isolamento existencial em que o estabelecimento de uma alteridade é dificultado ou bloqueado. A frase de abertura já aponta para a configuração da ilha como um espaço de exclusão: “Para separar a terra da terra, isolar os bichos dos bichos, existe a ilha”¹⁸⁵. Intermediados pela experiência da ilha, o que parecia igual revela-se diferente: a terra e os bichos que ficaram no continente não são os mesmos que permaneceram na ilha.

A história que Bárbara conta é a história da sua própria falta de identidade, que é o elemento que, paradoxalmente, lhe confere alguma identidade. Morando com um homem que ela não sabia ao certo quem era, ambos afastados das instituições atribuidoras de padrões identitários (escola, família, trabalho, religião etc.), Bárbara não tem como formar um circuito mnemônico

¹⁸⁵ idem, *ibidem*, p. 139

que a conecte com um passado. Sem o lastro da memória, ela recorre à imaginação para suprir a falta de uma história pessoal. A história que Eugênio lhe contou sobre o forte, envolvendo o feito heróico de uma menina, é utilizada por Bárbara como uma memória suplementar :

*Eu não podia deixar de me ver no lugar daquela menina e imaginar que era ela. Cheguei mesmo a achar natural ter duzentos anos de idade, uma vez que eu não sabia de onde tinha vindo- e ainda prefiro pensar que não sei. Como antes, minha memória esbarra num muro, escorrega num poço e se detém. Hoje, mais do que então, sei muito bem que Bárbara não sou eu.*¹⁸⁶

A estratégia de apropriar-se de um passado alheio serve para amenizar, ainda que de forma frágil, a falta de uma identidade. Já a relação com os turistas, que poderia ser uma outra estratégia para a mesma finalidade, não oferece a Bárbara a possibilidade de criar uma auto-imagem nem ao menos provisória. Para Bárbara, os turistas só lhe eram úteis como facilitadores de seu processo de aprendizagem da leitura. Descritos como frívolos, estúpidos e inautênticos, os turistas não são vistos por Bárbara como modelos nos quais ela pudesse buscar subsídios para o seu ensaio de identidade: “Por mim, é claro, melhor seria que nunca tivessem vindo. Mesmo assim, isso me faz pensar e aumentar minha incompreensão a respeito dessa gente.”¹⁸⁷

O único forasteiro que escapava dessa imagem negativa era Eugênio. Pesquisador de aves migratórias, com uma sensibilidade aguda para a importância de interferir o mínimo possível na realidade local, Eugênio consegue despertar o interesse de Bárbara. Com Eugênio, Bárbara conseguia juntar fragmentos que pudessem constituir uma história que lhe faltava. Além da história do forte que contou para Bárbara, a própria maneira de chamá-la pelo nome produzia na narradora efeitos curiosos no seu projeto de busca de uma imagem:

*Eugênio também me chamava “Bárbara”. E na sua voz um pouco arranhada, na respiração áspera das suas vogais, transparecia a sua língua original. Mas só de leve. O bastante para eu ficar curiosa e tentar seguir a linha daquela pronúncia abafada por trás do novo idioma. Suspeitava que Eugênio pudesse dizer duas coisas ao mesmo tempo.*¹⁸⁸

¹⁸⁶ idem, ibidem, p. 154

¹⁸⁷ idem, ibidem, p. 156

¹⁸⁸ idem, ibidem, p. 151

As duas coisas ditas ao mesmo tempo durante a pronúncia do nome da narradora podem se referir à homonímia que ele engendra: o substantivo “Bárbara” remete ao adjetivo “bárbara”. A relação com Eugênio possibilita, portanto, o vislumbre de um fio que poderia conduzir a pistas importantes. Essas pistas acabam levando à descoberta fundamental: Bárbara descobre que era filha de Athos e que o seu nome era o mesmo da sua mãe, que morrera durante o parto. De posse de uma história de que tanto precisava, Bárbara, ao contrário do que imaginava Eugênio, não se mostrou tão transtornada. Ao invés de se voltar contra o pai, que ocultara-lhe fatos tão importantes, Bárbara raciocina que tanto a sua história pessoal quanto a do pai estavam ligadas à morte da mãe.

Não lembro as palavras que usei, mas deixei claro que Athos e eu somos iguais, não importa o que ele tenha feito. Bem ou mal, expliquei que Athos e eu nascemos da mesma terra. Foi o que entendi, ou imaginei entender, junto àquele túmulo. O significado do nome Bárbara e das poucas coisas que me dizem respeito: um estrondo e dois ecos.¹⁸⁹

A descoberta dos fatos envolvendo o seu nascimento só serviu para Bárbara confirmar a suspeita que tinha de que seu nome não correspondia à sua identidade. Ao descobrir que seu nome na verdade era uma forma de Athos trazer de volta a imagem da esposa que morrera, Bárbara se contenta em não estar ligada a nome algum. Dessa forma, ela repete o mesmo padrão de sua época de criança, quando o nome era apenas uma forma de ser referenciada pelos outros:

Aos olhos daquela gente, um nome possuía o poder de me justificar. Ao mesmo tempo, apaziguava suas dúvidas. De minha parte, nunca quis saber o nome de pessoa alguma. Não me importo que me chamem de Bárbara porque, de algum modo, mesmo antes de Eugênio vir para cá, sempre soube que esse não era o meu nome. Assim, eles nada possuem que seja meu.¹⁹⁰

Ao se perceber como um inominado, Bárbara se torna aquilo que seu nome significa. Sua barbárie assume a forma de uma interrupção do tráfego comunicativo com as outras pessoas: assim como ela não quer saber o nome de ninguém, ou seja, não quer nenhuma forma de alteridade, ela também não quer dar nada de si aos outros, preferindo o auto-enclausuramento.

¹⁸⁹ idem, ibidem, pp. 167, 168

¹⁹⁰ idem, ibidem, p. 142

Bárbara, se quisesse, poderia seguir a sugestão de Eugênio de ser como uma ave migratória, mas ela sabe que essas aves, ao serem estudadas por pesquisadores como ele, recebem um anel numerado na perna. Esse anel não teria o mesmo valor de uma aliança de casamento? A recusa em acompanhar Eugênio fortalece o seu desejo de continuar na ilha e desfrutar da sensação de imobilidade do tempo que ela oferece. Os possíveis planos de Eugênio de retirá-la da ilha equivaleriam a retirá-la da barbárie e enxertá-la no seio da civilização, onde ela deveria ser regida por uma outra experiência do tempo, que não era a sua, mas de Eugênio:

*Talvez mesmo na ilha, Eugênio continuasse apenas a seguir o tempo do continente, da terra de onde ele veio. O tempo das salas de aula, dos corredores e gabinetes onde, segundo ele me dizia, às vezes não se pode saber ao certo se faz sol ou se chove do lado de fora.*¹⁹¹

Negando os laços que poderiam atá-la à comunidade dos homens, Bárbara prefere ter como fontes de identificação a ilha e os caranguejos que lhe dão nome. Da mesma forma que a ilha está separada do continente, Bárbara está exilada do mundo; assim como a ilha se dá a conhecer através de suas ruínas, Bárbara só tem fragmentos de suas poucas lembranças; e do mesmo modo que o caranguejo “troca a sua casca inteira diversas vezes na vida”¹⁹², Bárbara sabe que sua identidade é um processo de construção e destruição ininterrupto, que ultrapassa os limites de um nome próprio.

Entre o exílio e a loucura circulam os bárbaros pós-utópicos. Bárbara e a narradora do conto “Um certo tom de preto” articulam reações diferenciadas em relação à fragilidade do nome enquanto elemento atribuidor de identidade. A primeira diz o seguinte: “Hoje, mais do que então, sei muito bem que Bárbara não sou eu”¹⁹³. Essa declaração evoca as palavras da outra narradora: “- Não sou Isabel. Ela é Isabel”¹⁹⁴. Enquanto Bárbara nega o seu nome pelo fato de ele ser o mesmo da mãe, a outra narradora nega o nome baseada no argumento de que houve

¹⁹¹ idem, ibidem, p. 146

¹⁹² idem, ibidem, pp. 168, 169

¹⁹³ idem, ibidem, p. 154

¹⁹⁴ idem, ibidem, p. 97

uma confusão de identidades. Enquanto uma assume o inominado como um traço de sua identidade de exilada, a outra o faz pela via da loucura ou de sua dissimulação.

Capítulo 6

Contos de Pedro

Das nove narrativas que integram *Contos de Pedro*, apenas em uma delas o protagonista não se chama Pedro. Acontece que todos esses Pedros são diferentes um do outro: há pobres e ricos, jovens e velhos, intelectualizados e analfabetos, urbanizados e ruralizados. Diferentes, mas com alguma coisa em comum. O compartilhamento de um mesmo nome- cuja unicidade é enfatizada pelo título- tem o efeito de ofuscar as marcas de diferenciação e fazer ver, para além das diferenças, aquilo que homogeneiza os personagens: a miséria existencial em que todos estão imersos.

A serialização dos Pedros de Rubens Figueiredo evoca a proliferação dos Severinos de João Cabral. Em “Morte e vida severina”, o compartilhamento do nome aponta para uma homogeneização dos indivíduos pela miséria das condições sociais em que vivem, miséria que os condena a um perpétuo desterro:

*Somos muitos Severinos
iguais em tudo e na sina:
a de abrandar estas pedras
suando-se muito em cima,
a de tentar despertar
terra sempre mais extinta,
a de querer arrancar
algum roçado da cinza*¹⁹⁵

A miséria da falta de um chão é também o quinhão reservado aos Pedros. Embora na maioria das narrativas trate-se da miséria de origem econômica, esta encontra-se intimamente ligada a um alheamento do mundo, que iguala pobres e ricos, todos marcados por uma falta de pertencimento espacial que abala suas identidades cambaleantes. Cristóvão Tezza destaca a alienação como um derivado dessa falta de referência espacial:

¹⁹⁵ MELLO NETO, “Morte e vida Severina”. In: _____, *Morte e Vida Severina e outros poemas para vozes*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000

Rubens Figueiredo, em seu "Contos de Pedro", nos conta nove histórias que delimitam, ao ritmo de um estilo pessoal que se constrói justamente na impessoalidade e na ausência deliberada de retórica, um transbordante (e asfixiante) espaço, marcado sempre por chão e por paredes -e por "pedros" angustiantemente estrangeiros.¹⁹⁶

Harmonizar-se com o espaço em que se encontram é o grande desafio para os Pedros, que estão sempre nos extremos: ou são vítimas de um nomadismo neurotizante ou se entregam à “vida besta”¹⁹⁷ dos lugarejos estagnados no tempo. Seja na megalópole, seja na cidadezinha qualquer, ser um Pedro é sempre ser um deslocado.

“O dente de ouro”

Bárbaro pode ser tanto aquele que invade terras quanto aquele que expulsa da terra. A ficcionalização das relações barbarizantes que se estabelecem entre os indivíduos e o meio muitas vezes tomam a forma do desterro. E é exatamente o papel de desterrado que está reservado para o primeiro Pedro da série. Imigrante que sai de um lugarejo pobre e arrasado pela seca, Pedro vai para a cidade grande em busca de oportunidades. Já de início o narrador se preocupa em descrever o choque moral que se instaura na relação entre Pedro e os urbanóides:

...todos estavam tão acostumados a desconfiar de todos e a cobiçar o que era dos outros- todos viviam tão habituados a exercer com rigor sua fração cotidiana de poder e a desejar expandi-la um pouco mais a cada oportunidade-, a todos parecia tão natural o desejo de sentir-se superiores a alguém, que tudo isso não só era considerado uma virtude como também já fazia parte do seu pensamento e do próprio organismo.¹⁹⁸

As pessoas que fazem parte do dia a dia de Pedro são marcadas pela internalização de valores corrompidos e acham que ele é uma espécie de monstro, uma vez que ele, por ser uma pessoa “sem nenhuma gota de crueldade no sangue”¹⁹⁹ parece tão diferente delas.

¹⁹⁶ TEZZA, Cristóvão. “Horizonte de chão e paredes”. In Folha de São Paulo, *Caderno Mais!* 14 de maio de 2006

¹⁹⁷ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*. São Paulo: Record, 1988, p. 51

¹⁹⁸ FIGUEIREDO, op. cit., 2006, p. 9

¹⁹⁹ idem, *ibidem*

A passagem de Pedro pela cidade grande é descrita como uma *via dolorosa*. Ao conseguir um emprego de porteiro e faxineiro, Pedro é humilhado, explorado e ludibriado . O trabalho faz com que ele adquira uma consciência dúbia de sua “posição bem determinada naquele mundo”²⁰⁰, que consiste em se equiparar a uma porta, ou seja, funcionar como “a mola para o incessante ir e vir das pessoas”²⁰¹. Sem condições de protestar, uma vez que bem ou mal tinha trabalho e local para ficar, Pedro busca nos programas de rádio e TV uma forma de evasão. Através de histórias fantásticas, principalmente as que envolvem relatos de abdução por extraterrestres, Pedro experimenta formas de driblar um cotidiano aviltante.

A *via dolorosa* do desterrado chega ao auge com a demissão de Pedro. Quando os moradores do prédio percebem que ele estava muito desligado de suas tarefas, resolvem que o melhor a fazer seria demiti-lo. Essa demissão se configura como uma sentença de banimento, uma vez que impossibilita a permanência de Pedro na terra da cidade grande. É então que a espiral do desterro inicia uma nova volta, em que as vozes do passado se misturam com as de futuro incerto. Pedro recebe “notícias da sua terra”²⁰², que falam de uma era de mudanças e fartura. Mas a realidade que ele vive, enquanto cumpre o aviso prévio, é de alguém que estava “à beira de ir viver na calçada”²⁰³. Querendo se livrar logo de um problema que poderia se agravar, os moradores se cotizam e compram uma passagem de ônibus para que Pedro voltasse para o lugar de onde veio.

Pedro volta para sua terra e, mais do que as mudanças ocorridas no vilarejo, o que chama a sua atenção é a semelhança entre as atitudes das pessoas dali e as da cidade grande, de onde ele acabara de sair. Essa semelhança é enfatizada pela repetição que o narrador faz das mesmas frases que haviam sido usadas para descrever a opinião dos metropolitanos sobre Pedro, no início do relato:

Alguns achavam que ele era bom, mas quase ninguém se arriscava a dizer. Outros achavam que ele não passava de um imbecil, e esses não perdiam

²⁰⁰ idem, ibidem, p. 16

²⁰¹ idem, ibidem, p.21

²⁰² idem, ibidem, p. 22

²⁰³ idem, ibidem, p. 23

*uma ocasião de falar do assunto. Outros, ainda, balançavam a cabeça e pensavam: como alguém pode ser tão incapaz?*²⁰⁴

Essa repetição, em que a única diferença é a troca da palavra “ingênuo” por “incapaz” produz a impressão de o narrador estar contando a mesma história, apesar da mudança de cenário. Ou seja, tanto na cidade grande quanto no seu lugarejo natal, Pedro não encontra um lugar em que possa ser aceito. O desterro é tão opressor que ele não encontra um pouso nem mesmo na casa dos pais: “Não havia ali espaço para Pedro sentar, muito menos dormir”²⁰⁵.

A nova volta da espiral do desterrado começa a se desprender das preocupações terrenas e se aproxima do transcendental. A ida para a igreja, ao invés de representar a busca de uma religião com o sagrado, se impõe como uma necessidade imediata de um lugar físico para ficar. Pedro é relegado a um estado de mendicância ao mesmo tempo que parece retomar a antiga função de porteiro. Só que dessa vez o que ele abre e fecha é a porta de uma igreja semi-abandonada e os que passam pela portaria são outro tipo de moradores: as cabras famintas que circulavam ali por perto.

Essa igreja abandonada, cujas paredes e objetos são devorados pelas cabras, torna-se ícone de um desterro em nível transcendental. Com um padre tornado obsoleto, uma vez que só fazia uma visita mensal, a igreja torna-se, para Pedro, portadora de um discurso vazio. E o mais importante: a promessa do Reino dos Céus, que poderia funcionar como uma esperança para os desprovidos do mínimo quinhão do Reino da Terra, tornou-se também supérflua. Degredado tanto da terra quanto do céu, Pedro continua buscando um lugar, dessa vez fora do planeta, ao voltar sua imaginação para o “plasma da última galáxia”²⁰⁶.

Antes de voltar para o lugarejo natal, Pedro, em sua angústia de desempregado, já se perguntava “Onde estariam os extraterrestres?”²⁰⁷. A busca por uma terra agora não é mais apenas a busca de um território onde se fixar: o desterro passa a abranger o próprio planeta

²⁰⁴ idem, ibidem, p. 28

²⁰⁵ idem, ibidem, p. 27

²⁰⁶ idem, ibidem, p. 30

²⁰⁷ idem, ibidem, p. 23

Terra. Quem sabe num outro planeta Pedro conseguisse um lugar? O desejo de ser abduzido por extra-terrestres é o último estilhaço de utopia que lhe resta.

“De forno a forno”

“--Quer vir comigo visitar esses círculos infernais?”²⁰⁸ Esse é o convite que um delegado faz a João do Rio para juntos fazerem um passeio pelos bosques da miséria e degradação da cidade grande. Assim como João do Rio, o segundo Pedro da série é uma testemunha da imagem infernal que a cidade assume diante de seus habitantes. Na base da formação dessa imagem está a idéia de um tempo cíclico que condena as pessoas à transformação do sofrimento em rotina. Se cada dia que passa é a atualização do sofrimento do dia anterior, a percepção do aprisionamento a esse tipo de temporalidade aumenta ainda mais o peso do fardo do cotidiano.

O fardo de Pedro, em sua transição de criança a jovem, só faz aumentar. Seus pais têm uma pequena lanchonete cujo carro-chefe do cardápio são as deliciosas empadas que a mãe faz. Pedro, além de estudar, circula afobadamente pelas ruas do bairro fazendo entregas de empadas. É esse contato cotidiano com a realidade das ruas que abre os olhos de Pedro para as imagens de indigência que vão se tornando clichês para uma população cada vez mais anestesiada.

No caso de Pedro, a imagem de mendigos sentados na calçada pedindo esmola, de tão repetida, tornou-se um clichê obsedante. É a formação de um padrão que chama a atenção de Pedro: o mendigo fica sentado na calçada, coloca uma moeda num recipiente como chamariz, estende a perna, bloqueia a passagem; com o passar do tempo, a ferida piora; o mendigo vai embora, deixa uma mancha na parede; depois de alguns dias volta com a perna cortada; depois desaparece, fica novamente a mancha na parede. Um novo mendigo assume o lugar do antigo e o padrão volta a se repetir. A proliferação da mesma imagem investe o cotidiano de uma previsibilidade perturbadora:

²⁰⁸ BARRETO (João do Rio). *A alma encantadora das ruas*. Disponível em www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/

Como não podia deixar de ser, e com a exatidão de um cálculo, Pedro pôs os acontecimentos em ordem: a exemplo do outro, aquele mendigo também ia acabar morrendo. Não ia demorar. Pedro previu com nitidez a mancha escura que restaria na calçada desimpedida.²⁰⁹

A “exatidão de um cálculo” que rege o mecanismo de repetição de cenas de sofrimento expostas nas ruas é transposta por Pedro para o âmbito da família. Assim como, na rua, um mendigo sucede ao outro, em casa e na loja, o que cria um padrão são as contas para pagar e as brigas dos pais. O esquema de repetição funciona às custas da exaustão dos indivíduos:

Transformar essa rotina de choques em uma vida e convencer-se de que era a vida deles- tão deles quanto as mãos e as pernas a que estavam presodemandava do pai e da mãe de Pedro um esforço semelhante ao de carregar um ao outro sobre a cabeça o dia inteiro.²¹⁰ (p.44)

A “rotina de choques”, que caracteriza tanto as cenas de rua quanto a vida de Pedro e sua família, parece a materialização de uma temporalidade infernal como traço da vida moderna, na formulação de Walter Benjamin. O filósofo faz uma associação entre a noção da eternidade do inferno e a idéia nietzscheana do eterno retorno, ao mesmo tempo que localiza os fogos infernais no aqui-agora da história: “Que tudo 'continue assim', isto é a catástrofe. Ela não é o sempre iminente, mas o sempre dado. O pensamento de Strindberg: o inferno não é nada a nos acontecer, mas sim esta vida aqui.”²¹¹

A percepção da catástrofe se expande também para o âmbito da escola. Conforme os alunos vão mudando de série, as turmas vão mudando de salas, num rodízio que sugere “um projeto de constância”²¹². Esse rodízio, a princípio, poderia parecer uma forma de instigar os alunos a conquistarem as salas de níveis mais avançados; entretanto, Pedro e seus colegas aos poucos se dão conta de que “eles mesmos eram as peças trocadas em cada ciclo. Eles mesmos eram o

²⁰⁹ FIGUEIREDO, op. cit., 2006, p. 53

²¹⁰ idem, ibidem, p. 44

²¹¹ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*; trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 174

²¹² FIGUEIREDO, op. cit., 2006, p. 44

trajeto e não quem o percorria”.²¹³ A palavra “ciclo” é reveladora: novamente, trata-se do eterno retorno da tormenta.

O auge da tormenta é atingido quando Pedro, já crescido, arranja uma namorada. Graças aos sucessivos encontros fortuitos na rua, eles acabaram se conhecendo. E é exatamente durante aquilo que talvez fosse a sua primeira relação sexual, que Pedro tem um *insight* que se confunde com um delírio:

*Pedro se perguntou se, depois, quando tudo acabasse e os dois tivessem ido embora dali, não haveria de restar uma mancha escura no chão, no local exato onde estavam ele e a menina. Com a força que os dois faziam, um no outro e os dois sobre o chão, Pedro teve medo de que essa mancha fosse persistir tão arraigada no piso que seria muito difícil, um dia, limpá-la completamente*²¹⁴.

A relação sexual, ao invés de se firmar como um momento de prazer através do encontro com o Outro, constitui-se como um lampejo através do qual Pedro se dá conta de que tudo, inclusive o prazer, tende a se tornar vítima do esquema repetitivo- o “projeto de constância”. É nesse sentido que Pedro vê no seu relacionamento com a garota uma analogia com o que ocorre com os mendigos que ele observa na calçada: assim como a saída de um mendigo deixa uma mancha na parede, Pedro suspeita de que o relacionamento com a namorada, ao terminar, produzirá também uma mancha de ausência, que logo será preenchida, do mesmo modo que um mendigo preenche o lugar deixado vago pelo outro, e do mesmo modo que, na loja de empadas, um forno maior tomou o lugar do outro. Mendigos, fornos e namoradas: tudo sofre uma reposição constante. Nesse esquema de previsibilidades calculadas, as coisas e as pessoas se substituem umas as outras, como peças, sem que o funcionamento geral da máquina sofra alterações.

Além da temporalidade cíclica, que reproduz em série as mazelas do cotidiano, outro traço da imagística do inferno explorada na narrativa é o calor. O narrador diz que “a perna do mendigo inchava na calçada quente, a ferida fervia ao sol”²¹⁵; a concorrente de um outro

²¹³ idem, ibidem, p. 44

²¹⁴ idem, ibidem, p. 53

²¹⁵ idem, ibidem, p.49

mendigo tinha um calção com “manchas de fogo”²¹⁶; a revolta da mãe de Pedro em relação ao trabalho e ao marido é descrita como “um acesso de febre”²¹⁷, e “febre” também é a palavra usada para descrever o desejo que unia Pedro e a namorada²¹⁸. O grande desencadeador dos calores infernais, entretanto, é o forno usado para assar as empadas. Esse forno inicial, ligado a “duzentos e oitenta graus centígrados”²¹⁹ é substituído por um “forno maior, mais quente, para empadas mais rápidas”²²⁰. Para completar, o narrador faz uma referência ao príncipe dessas ardências infernais: ao descrever a habilidade da mãe de Pedro para fazer as empadas, ele diz que ela possuía um “dom meio diabólico”²²¹.

A metaforização do cotidiano urbano como *locus* infernal, que transforma as relações entre os indivíduos num enlace de condenados, completa-se com a superposição da imagem da barbárie. Ao descrever a tentativa de Pedro de, apesar de tudo, tentar seguir uma trilha ética, o narrador diz que o garoto parecia ter como recompensa “a sensação de um estado de guerra permanente contra tudo e contra qualquer um.”²²² Ora, essa “guerra permanente” parece uma alusão ao conceito que Thomas Hobbes usa para descrever a situação de uma hipotética condição natural da humanidade a que a sociedade regrediria caso não houvesse a presença do Estado. Segundo Hobbes, o homem, em sua condição natural, não seria regido por nenhum tipo de lei e poderia se assenhorear de qualquer tipo de coisa que conseguisse manter pela força²²³. A condição natural da humanidade, poderia equivaler, portanto, a um estado de barbárie, que se assemelharia a um inferno.

O discurso hobbesiano do narrador torna-se mais contundente através da descrição de um outro episódio vivenciado por Pedro. Um dia o zelador da escola esqueceu de fechar a janela e vários micos invadiram as salas, destruindo livros, cadernos e tudo que encontraram pela

²¹⁶ idem, ibidem, p.52

²¹⁷ idem, ibidem, p.40

²¹⁸ idem, ibidem, p.51

²¹⁹ idem, ibidem, p.33

²²⁰ idem, ibidem, p.50

²²¹ idem, ibidem, p.33

²²² idem, ibidem, p. 35

frente. Longe de ser apenas um fato insólito, esse episódio envolvendo os animais é percebido por Pedro como tendo uma relação muito próxima com o mundo dos humanos:

Aconteceu que, aos olhos de Pedro, aquela destruição rebentou como algo que já estava latente desde sempre na ordem alfabética e na classificação numérica dos arquivos e das estantes. O pior é que, mesmo restrita ao espaço de uma sala, a devastação se apresentava a ele, agora, como a razão de ser de toda organização, e mesmo de toda obediência²²⁴

A destruição promovida pelos micos faz piscar uma luz vermelha na consciência de Pedro, que vê na semelhança entre os homens e seus primos primatas um sinal de perigo. A intuição de Pedro parece lhe dizer que basta um prosaico descuido (tal qual uma janela aberta) para que, na cidade infernal, o cidadão deixe aflorar sua condição natural, tornando manifesta uma barbárie latente.

“Uma questão de lógica”

Sendo todos prisioneiros da *pólis* infernal, os urbanóides descobrem que não ter um lugar é o inferno maior. A briga por um espaço onde se fixar, no território disputado da cidade, produz consciências inquietas, inseguras quanto ao frágil enraizamento das pessoas aos lugares que provisoriamente ocupam. Nesse sentido, se o primeiro Pedro da série é um desterrado, o terceiro é um “desterrador”. Aquele que expulsa o outro da terra, entretanto, não é menos atormentado que aquele que foi expulso.

Pedro trabalhava como cozinheiro num restaurante. Devido a um acidente de trabalho, em que aleijou o dedo, aposenta-se por invalidez. Com o dinheiro que recebeu da indenização, compra uma pequena casa, que de repente se enche de gente. A diminuição do espaço, correndo paralelamente a um desequilíbrio na segurança financeira, já se coloca como um tormento que desafia Pedro enquanto sujeito. Na lógica coletiva que ele segue, só se é alguma coisa à

²²⁴ FIGUEIREDO, op. cit., 2006, p. 37

medida que se ocupa um espaço, por mínimos que sejam tal coisa ou tal espaço. A lógica de Pedro consiste em capitalizar o espaço cobiçado. É isso que faz com que ele passe a cobrar um pequeno aluguel do enteado Cícero e sua esposa Cláudia em troca da área que ocupavam para morar, no canto do quintal.

Nesse ínfimo espaço, Cícero e Cláudia, esforçando-se para driblar as dificuldades e cuidar de seus dois filhos, resolvem construir um galinheiro, de onde poderiam tirar uma fonte de renda extra. Acontece que a imaginação dos possíveis rendimentos do enteado aumenta a cobiça de Pedro:

Um certo ciúme daquela multiplicação e do dinheiro que o meu enteado devia estar ganhando se transformava em mais justiça, em mais uma razão para eu cobrar. Nem que fosse uma ninharia. Afinal tudo por aqui é sempre uma ninharia²²⁵.

Insatisfeito por ver um mínimo progresso alheio, surgido “de onde só havia ar”²²⁶, Pedro não vê com bons olhos os proprietários daquele galinheiro., que poderiam representar uma ameaça ao seu domínio espacial. Paralelo a isso, as confusões cotidianas, envolvendo um número grande de pessoas que dividem um espaço pequeno, despertam o desejo de Cícero e Cláudia de comprar aquela parte do terreno em que ficavam o seu quarto e o galinheiro. Ao ouvir a proposta, Pedro coloca em ação sua lógica cruel:

Respondi que aceitava o pagamento, com a condição de ficar com o canto onde estava o galinheiro. Agora sim, quero ver: eu confinava os quatro a um caixote ainda menor. No fim das contas, aquilo não ia espantar ninguém. (...) O espaço que emanava de nós, que exalava até do nosso pulmão, da nossa boca, desde crianças, tinha o formato de caixa.²²⁷

A crueldade da lógica consiste em forçar a parte menos destituída de poder à aceitação do encolhimento do espaço como algo natural. Tomar o galinheiro do enteado significava diminuir-lhe o espaço e ao mesmo tempo lucrar com essa diminuição. Forma-se, então, um esquema que, ao invés de opor explorador e explorado, opera por um circuito de exploração com vários níveis, que vai desde os superpoderosos até as criaturas inumanas. As aves do

²²⁵ idem, ibidem, p. 61

²²⁶ idem, ibidem, p. 60

²²⁷ idem, ibidem, p. 76

galinheiro estão no mais ínfimo nível e são exploradas por Cícero e Cláudia, que as condenam a um espaço reduzidíssimo. Cícero e Cláudia, por sua vez, são explorados por Pedro, que os trata de forma muito pior do que eles tratavam as galinhas. Pedro, por sua vez, era explorado por seu patrão na churrascaria, e assim sucessivamente.

Nessa cadeia alimentar, em que os papéis de predador e presa se alternam, as agressões feitas pelo nível de cima são recebidas pelos que estão no nível intermediário e repassadas para os que estão no nível de baixo. É nesse sentido que se pode entender o objetivo de Pedro de “reparar um prejuízo antigo”²²⁸: tomar o galinheiro, impondo sofrimento ao outro, teria o sabor da vingança de estar agindo da mesma forma que agiram com ele.

*Passei a acreditar que toda a iniciativa da compra tinha partido de mim, e não dels. Nessa nova história que inventei para uso próprio, o dinheiro e o galinheiro se tornaram simplesmente as parcelas de uma soma, que eu refazia e cobrava deles para reparar um prejuízo antigo.*²²⁹

O galinheiro transforma-se num símbolo do aprisionamento a uma realidade aviltante. Assim como as galinhas comercializadas, as pessoas dejetificadas pela cidade, também são obrigadas a se confinarem em espaços minúsculos, onde se reproduzem e levam uma vida de privações. Os “losangos enferrujados da tela de arame”²³⁰, ao permitir a interação entre observador e observado, delimitam um espaço ambíguo onde não se sabe exatamente quem está preso e quem está livre. Quando as pessoas olham as galinhas pela tela de arame, as galinhas são as prisioneiras. Mas quando são as aves que olham, os prisioneiros são as pessoas. De que lado, portanto, está o galinheiro?

De fato, as galinhas, apesar de seu confinamento, ainda parecem ser mais bem tratadas do que as pessoas: Cícero zelava para que elas não pegassem piolhos e pulgas e, sintomaticamente, elas eram sempre vendidas vivas, pois Cláudia não tinha coragem de matá-las. Se, para as galinhas, a morte era um destino protelado, para as pessoas, ela se torna um projeto antecipado: “Ser preso, levar uns tiros, ficar aleijado e morrer era cada vez mais fácil, mais natural, já era

²²⁸ idem, ibidem, p. 77

²²⁹ idem, ibidem, p. 77

²³⁰ idem, ibidem, p. 54

até bonito, na imaginação daqueles moleques.”²³¹. A própria Cláudia, por sua vez, penava para conseguir tratamento médico para o filho e odontológico para ela; pegava ônibus lotados que passavam por ruas esburacadas; não conseguia arranjar emprego muitas vezes por não poder se deslocar ao local para fazer as entrevistas.

Apropriar-se do galinheiro, portanto, vira “uma questão de lógica” e de honra para Pedro. Todavia, o rigor de uma racionalidade alheia à ética tende a levar a uma dissociação que se confunde com a loucura. Quando percebe que Cícero e Cláudia não abririam mão do galinheiro, Pedro, aproveita uma oportunidade para, num acesso de desvario, estrangular todas as aves, além de provocar, com o entupimento do esgoto, o alagamento do quarto onde moravam o enteado e sua esposa. O ato de Pedro provoca a retirada das pessoas que, desterradas, se abrigam na casa da mãe de Cláudia. Pedro, sozinho, rumina sobre a instabilidade de sua família:

Uma parede da casa tem uma rachadura horizontal (...) Aquilo nem chega a ser uma casa, eu sei: não tem sapatas, não tem colunas, foi construída num solo fofo de charco. Pode afundar de repente, pode até cair em cima deles.
232

Pedro sabe que a iminência de a casa afundar é um sinal de que a família não poderá ficar ali durante muito tempo. Para o prazer sádico do desterrador, não basta apenas desterrar, mas tornar o desterro uma experiência sempre renovada.

“O nome que falta”

Em sua quarta metamorfose, Pedro é um jovem retirante perseguido pela morte. Deixando visível mais um de seus vários círculos infernais, a cidade que o vampiriza é agora um campo de batalha lavado pela chuva de balas que cai ininterruptamente.

²³¹ Fidem, ibidem, pp. 58, 59

²³² idem, ibidem, p. 78

Pedro foi jogar o lixo numa caçamba perto da sua casa. De repente um ponto de luz colorida na sua pele indicou que ele estava na mira de uma arma de fogo, situada num lugar indefinido. Como os tiros acertaram o saco de lixo, ele consegue escapar. Sem saber o motivo daquela perseguição, Pedro só pode contar com o espanto. O dilaceramento do saco de lixo torna-se um ícone da banalização insidiosa do humano, insuficientemente humano: “De repente, na visão de Pedro, e quase em seu tato, o saco de lixo revelou uma afinidade com ele. Mais que isso, dividiam, os dois, a mesma condição, a mesma natureza”²³³.

Equiparada ao lixo, a vida de Pedro torna-se um brinquedo de tiro-ao-alvo, manipulado por forças invisíveis. Como um reles fantoche nas mãos de deuses rivalizantes, Pedro se vê inserido numa barbárie de origem ambígua. Não há como distinguir mocinhos de bandidos: a ameaça que o espreita tanto pode vir do poder paralelo quanto do poder oficial:

*Achou que a luz vinha do outro lado da via expressa, por onde não passava quase carro nenhum, naquela hora da madrugada, ainda antes de o controle do território mudar de mãos. Não sabia se eram policiais ou traficantes, do local ou de fora, que manejavam a pontaria.*²³⁴

Nesse campo de batalha, em que o protetor se confunde com o agressor, Pedro torna-se consciente de que a brutalidade que o circunda será sempre uma ameaça real: “Pedro se deu conta não só de que estava vivo, como também de que nele, agora, havia um morto”²³⁵. A diferença entre estar vivo e estar morto vai se apagando e o sujeito transforma sua vida numa espera pelo momento fatídico.

Ironicamente, o início dessa morte-em-vida se dá no período entre o Natal e o Ano Novo, em que o imaginário coletivo está impregnado com o que ainda resta das idéias de renascimento e esperança. Pedro, porém, faz o percurso inverso, buscando o conforto para o morto que ele já traz dentro de si. Motivado pela pergunta “O que quer um morto?”²³⁶, ele vai aos poucos transformando sua casa numa espécie de altar para reverenciar os vários mortos que cruzaram o seu caminho desde que chegara à cidade grande, há pouco tempo. Um deles, alvejado por

²³³ idem, ibidem, p. 82

²³⁴ idem, ibidem, p. 82

²³⁵ idem, ibidem, p. 87

²³⁶ idem, ibidem

quatro tiros, foi o pedreiro que começou a construir a casa que Pedro comprou. O outro foi uma menina, chacinada junto com a família. Para homenagear esses mortos, Pedro recolhe objetos no lixo e leva para casa.

Um desses objetos é um caco de bola de natal, que Pedro coloca sobre uma pequena almofada improvisada com trapos de estopa. Esse enfeite torna-se carregado de significado. Ao mesmo tempo que evoca a imagem de Jesus na manjedoura, remete também ao mundo dos mortos, para onde Pedro sente que vai se aproximando. Se, no imaginário popular, o Natal é o momento de lembrar o nascimento do salvador, no imaginário de Pedro é um momento de pensar na morte. Pensar a própria morte.

Pedro coloca o caco de bola de natal ao lado de um cinzeiro quebrado e de umas mangueiras com pisca-pisca, tudo achado no lixo. Entretanto, essa decoração natalina, feita de uma reciclagem do lixo alheio, tem o poder de insuflar um novo ânimo em Pedro, que descobre um novo motivo para voltar para casa.

Do lixo Pedro retira não só o seu Natal mas os despojos da sua própria identidade de retirante. A caçamba de lixo torna-se uma metonímia da banda podre da “cidade partida” de que fala Zuenir Ventura²³⁷.

Conforme vai juntando em casa os objetos arruinados que encontra no lixo, e que se tornam símbolos dos assassinados da cidade, Pedro vai se dando conta de que entre eles faltava alguma coisa: o objeto que simbolizasse a sua própria morte. “O nome que falta” a que o título alude é o nome de Pedro, o que faltava na galeria dos mortos. É no lixo que Pedro encontra o objeto que vai ligá-lo à sua morte: uma bala de fuzil, que ele também leva para casa e coloca ao lado dos outros objetos. Ao ouvir o som de um tiroteio, Pedro percebe que talvez tenha chegado a sua hora: “Ofuscado, se deu cota de quem era aquela bala e do que ela lhe dizia”,²³⁸

²³⁷ VENTURA, Zuenir. *A cidade partida*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994

²³⁸ FIGUEIREDO, op. cit., 2006, p. 103

É a bala que diz alguma coisa para Pedro, trazendo a mensagem de sua morte. Em *Cidade de Deus*, Paulo Lins também registra o poder discursivo da bala, quando o poder público está ausente para uma interlocução com os despossuídos: “Falha fala. Fala bala”²³⁹. É a bala que fala quando falha o canal de comunicação entre o Estado surdo e seus cidadãos afásicos. Além da bala, só o cachorro parece dirigir a palavra a Pedro, pedindo, com o focinho, para que ele corresse.

Há uma falência na comunicação, que repercute no acirramento da violência. Como na grande maioria dos contos, neste também não há diálogos. O narrador não tem diálogos para reproduzir simplesmente porque não há interação verbal entre os envolvidos na história que ele conta. O que há é apenas a voz monológica de uma criatura isolada e presa nas engrenagens da máquina do mundo.

Um diretor que resolvesse transpor o conto para o cinema teria que flertar com três opções: matar Pedro, deixá-lo vivo (mais uma vez) ou, machadianamente, deixar a vida de Pedro na mão do espectador. Essa última opção talvez se beneficiasse da carga de tensão envolvendo a indecidibilidade entre vida e morte, que torna ainda mais patético o fato de estar vivo: afinal, que diferença faz entre morrer de fato e levar uma existência de morto-vivo?

“A última palavra”

Em contraste com o conto anterior, em que a barbárie era deflagrada em toda sua visibilidade de balas perdidas, chacinas, corpos jogados no lixo e ônibus incendiados, a barbárie destilada em “A última palavra” extrai do mascaramento todo o seu poder corrosivo. Esse tipo de barbárie traiçoeira, que se nutre da perfídia, é descrita por Jean Mattéi como

a barbárie insinuante, a “barbárie da reflexão” de Vico, que Veblen chamará, no seio de um mundo civilizado que interiorizou as marcas primitivas da cultura rapace, “astúcia” e “fraude”, uma barbárie

²³⁹ LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1997, p. 23

*dissimulada e da qual o individualismo e o relativismo são a pior ou a melhor ilustração.*²⁴⁰

“Astúcia” e “fraude” são exatamente as palavras que caracterizam a biografia desse novo Pedro, que agora toma a forma híbrida de funcionário público e escritor. Depois de escrever um livro de contos que, no máximo, exigia do leitor o compromisso de “ler, sem ler de fato”²⁴¹, Pedro almeja dar uma guinada na sua cruzada literária. Ele quer ser reconhecido pelo conteúdo do livro e não pela presença do autor. Acontece que no meio do caminho tinha uma pedra: Helena, amiga de Pedro.

O talento de Helena, insuflado por sua inteligência fulgurante e sua personalidade arrebatadora, acaba despertando em Pedro uma inveja mórbida que faz com que ele quisesse espoliá-la de seu sucesso:

*à semelhança dos calafrios que avisam de longe a chegada de uma febre, Pedro agora pressentia haver, no fundo de tudo o que acontecia em torno do livro de Helena, um núcleo apetitoso e também arredo. Algo que ele queria agarrar com as duas mãos, apertar e não soltar mais.*²⁴²

O “agarrar com as duas mãos”, dirigido a uma posse alheia, remete à violência praticada por aqueles que estão imunes a qualquer tipo de impedimento ético ou moral. Esse desimpedimento que libera o vale-tudo é descrito por Thomas Hobbes como a “condição natural da humanidade”²⁴³. Pedro é o protótipo do homem hobbesiano: ele é movido pela competição, pela desconfiança e pela glória²⁴⁴. Ele não apenas quer extrair o máximo de lucro financeiro de seus empreendimentos, como também quer ser reconhecido intelectualmente como um brilhante escritor. Para conseguir esses objetivos, porém, ele não hesita em usar de todas as armas que estão disponíveis quando o que impera é a lei da sobrevivência.

Para Hobbes, esse vale-tudo seria uma condição hipotética, que aconteceria caso houvesse um rompimento do pacto que institui o Estado. O que a experiência de Pedro mostra é que não é

²⁴⁰ MATTÉI, op. cit., p. 65

²⁴¹ FIGUEIREDO, op. cit., 2006, p. 109

²⁴² idem, ibidem, p. 127

²⁴³ HOBBS, op. cit., p. 95

²⁴⁴ idem, ibidem, p. 97

necessário que o contrato social esteja claramente rompido para que o desenfreamento ético comece a atuar. A desconfiança das pessoas de que o rompimento já está em curso ou é iminente faz com que elas se ponham num estado alucinado de tentar garantir a sua segurança.

Não é de surpreender que, a exemplo do que ocorre no conto “De forno a forno”, mais uma vez a formulação hobbesiana da “guerra de todos contra todos” seja incorporada pela voz narrativa. Quando o narrador comenta o concurso público de que Pedro participou, ele destaca a violência subterrânea envolvida em competições desse tipo:

uma dessas ondas de concursos públicos lavava as bancas de revistas, todas as manhãs, com jornais e publicações especializados no assunto. Maiúsculas de pânico, letras de guerra de todos contra todos brandiam, no nariz dos pedestres, os salários frenéticos e as vantagens intoxicantes que só os altos cargos da burocracia fiscal, legislativa e judiciária ofereciam, ao preço de provas em que dez ou quinze mil pessoas queriam para si uma das onze ou doze vagas abertas.²⁴⁵

Ao perceber que uma carreira de escritor ou de professor universitário não lhe proporcionaria toda a comodidade financeira que ele almejava, Pedro decide fazer um concurso público para um cargo de alto escalão. Ao ser aprovado e começar a trabalhar, logo verifica que a corrupção ali dentro era uma realidade a que ele não queria se opor. A “multiplicação dos salários”²⁴⁶ torna Pedro um homem rico. Para completar a sua imagem de homem bem sucedido, só faltava a glória. É aí que ele se volta novamente para a literatura e para o obstáculo representado por Helena.

É o desejo de provocar a derrocada de Helena que transforma Pedro num bárbaro implacável, ainda que sob o disfarce da amizade. Vendo que o sucesso da amiga nos círculos intelectuais era cada vez maior, Pedro não consegue conceber uma glória pessoal sem o aniquilamento da rival a quem persegue como uma sombra. Helena escreve um livro de contos, Pedro também o faz. Ela lança um romance, ele está em vias de fazê-lo.

²⁴⁵ FIGUEIREDO, op. cit., 2006, p. 122

²⁴⁶ idem, ibidem, p. 129

Movida pela presunção e acreditando nas promessas de Pedro, Helena cai numa armadilha: além de entregar todos os seus escritos na mão dele, ainda se dedica ao trabalho minucioso de ler o romance de Pedro e sugerir alterações. Ou seja, Pedro se apossa de todas as idéias de Helena e está pronto para usá-las a seu bel-prazer. Pedro, que já havia provido sua casa com “a última palavra da indústria e da publicidade”²⁴⁷, também é quem dá “a última palavra” na disputa pela glória intelectual, condenando Helena a um silêncio autômato:

“Sem emitir nenhum som e meio sem dar por isso, às vezes [Helena] movia a boca no ritmo e na forma das sílabas dos anúncios e das palavras que acompanhavam as vinhetas sonoras das diversas estações. As vinhetas e os anúncios se repetiam a intervalos tão regulares que ela podia medi-los pelos passos.”²⁴⁸

Esse narrativa aprofunda questões que já haviam sido tratadas em “Os biógrafos de Albernaz”. Os dois textos tratam de disputas entre escritores, em que um deles é totalmente inescrupuloso e faz de tudo para massacrar o outro. Pedro e Nestor são escritores para os quais a ética é algo que não faz o mínimo sentido, num ambiente movido pela busca da riqueza e do prestígio. Helena e Torres são as vítimas desses predadores cruéis. Ao exibir o maquinário que envolve a produção da escrita, seja biográfica ou ficcional, as duas narrativas revelam os laços que ligam a atividade do escritor a fenômenos extra-estéticos, sendo o principal deles o mercado.

A mercantilização do livro é um dos fenômenos apontados por Therezinha Barbieri como uma das marcas da ficção brasileira dos anos 80 e 90 e que se estende aos dias atuais:

Como a oferta dos demais produtos, o livro é agora considerado também uma mercadoria produzida pela sociedade e mediada pelo mercado. Na trincheira aberta por Marx, o escritor resiste à fetichização de seu trabalho sem poder anular a força do mercado.”²⁴⁹

As duas narrativas utilizam metaficcionalmente o fenômeno da mercantilização das letras como matéria literária e sugerem que a escrita não é um território imune ao cerco da barbárie dissimulada.

²⁴⁷ idem, ibidem, p. 128

²⁴⁸ idem, ibidem, p. 149

²⁴⁹ BARBIERI, Therezinha. *Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003, p.44

“Ouro, olho, ovo”

Em sua nova metamorfose, Pedro é agora um guia de turismo que já foi garimpeiro. Essa transição ocupacional do personagem é um elemento que permite a elaboração de um pólo de significado produtivo na narrativa: o embate entre a utopia e a nostalgia.

Em seu passado de garimpeiro, Pedro era movido pelo ideal utópico de encontrar o ouro que poderia mudar a sua vida, transformando-o, da noite para o dia, num novo homem. O enfrentamento dos perigos dos barrancos desabantes, competições ferrenhas com outros garimpeiros, o trabalho árduo, tudo isso se justificava em nome de um ideal. Com a exaustão do garimpo e seu fechamento, o que ocorre é a instalação de uma desilusão. O futuro redimido a que Pedro almejava torna-se um presente marcado pelo desencanto: as bebedeiras da mulher; as brigas, o divórcio; a separação arbitrária dos filhos.

Vendo sua própria profissão tornar-se obsoleta a partir do movimento de mecanização da atividade mineradora, Pedro é forçado a se adaptar aos novos tempos. Seu engajamento como guia turístico marca a transição para o império da nostalgia. Se a figura do garimpeiro estava voltada para o futuro- para o ouro que haveria de chegar- , o guia turístico é aquele através do qual se dá a narração de um passado. Se antes Pedro ia em busca do que faltava, agora sua função é de mostrar aos turistas “um pouco do que havia sobrado”²⁵⁰. Entretanto, Pedro não vê redenção nem no futuro nem no passado: o que ele quer é se desvencilhar tanto da utopia quanto da nostalgia:

*Pedro se considerava, dos pés à cabeça, e sem remorsos, um ignorante e um simplório do interior. Seu tempo era o de estar vivo e continuar assim. (...) Pedro, ali, estava no seu lugar e não havia de ser outra coisa. Como, e para que, tentar entender o que significava nostalgia?*²⁵¹

O apego ao presente desencantado faz com que Pedro desenvolva uma espécie de sabedoria prática que o faz desconfiar dos constantes deslocamentos que observa nos turistas e em sua

²⁵⁰ FIGUEIREDO, op. cit., 2006, p. 152

²⁵¹ idem, ibidem, p. 153

própria família. Embora seja visto como “um simplório do interior”, Pedro é capaz de ler nas entrelinhas o desespero das pessoas que se deslocam de um lado para o outro na vã esperança de encontrar um lugar onde elas possam se sentir completas. Os deslocamentos, motivados pela fuga de uma situação opressora ou pelo desejo de encontrar um Eldorado pessoal, acabam trazendo a consciência de que nenhum lugar é redentor. Pedro vê em sua própria filha a angústia dos que não têm um lugar fixo:

Os dois, Carla e o marido, agora tinham desistido da cidade, dois anos e meio depois de terem desistido do vilarejo. Esse tipo de viagem, de ida e volta, em que uma desistência terminava engolida pela desistência seguinte, só podia deixar neles uma impressão: estavam num caminho sem saída²⁵²

Assim como a personagem Eunice, de “Enquanto a flecha voa”, Pedro também se dá conta de que “no mundo não havia aonde ir”²⁵³. É essa consciência que o incita a se fixar no cotidiano, denegando os apelos utópicos e nostálgicos. A transformação do cotidiano num porto seguro, entretanto, mostra-se uma estratégia dúbia, uma vez que flechas utópicas e nostálgicas cruzam-se em mútua agressão na consciência ambivalente de Pedro.

Embora Pedro resista em se entregar à nostalgia, preferindo viver o presente, ele na verdade está tão inserido no movimento nostálgico quanto os turistas que ele acompanha em caminhadas na montanha. A nostalgia de Pedro, ao sobrepujar a voz narrativa, torna-se o elemento que solda as diversas cenas fragmentárias que compõem a narrativa. O resultado é uma colagem de temporalidades diversas que subverte a separação entre utopia e nostalgia.

É essa antinomia que dá sustentação ao desconforto de Pedro em relação à gravidez da filha. O neto que estava a caminho, que também deveria se chamar Pedro, representa simultaneamente uma esperança de redenção e o medo de uma repetição de ciclos. Pedro, ao mesmo tempo que se regozija por antecipação com o nascimento do neto, teme que ele possa vir a formar junto com o avô e com os outros Pedros do livro uma galeria de excluídos “iguais em tudo na vida”

²⁵² idem, ibidem, p. 162, 163

²⁵³ idem, ibidem, p. 102

“Onde as montanhas dançam”

Na barbárie pós-utópica o senso de identidade é tão conflituoso que produz uma estranha equação: ser é imitar. No conto “A ele chamarei Morzek”, Emiliano precisa se emancipar do mestre de pintura; em “A última palavra”, Pedro quer eliminar uma escritora rival. Nesses dois contos, a rivalidade no âmbito das artes pictórica e literária é marcada pela presença da imitação: desejar aquilo que o rival deseja. A rivalidade se dá porque as partes rivalizantes voltam seus olhos desejosos para um mesmo objeto. Emiliano e Pedro elegem Morzek e Helena como “modelos”, com os quais estabelecem uma relação ambígua de atração e repulsão. Se Morzek almejava a superação na pintura e Helena, o reconhecimento de seu talento literário, são exatamente esses os desejos que serão visados por seus imitadores.

O traçado de “Onde as montanhas dançam” também é regido por essa articulação entre rivalidade e imitação, dessa vez na arena musical. Pedro é um músico de sucesso que se vê estranhamente incomodado com a maneira improvisada de tocar da narradora. Na adolescência, os dois haviam começado a estudar música juntos e tinham sido alunos de um mesmo professor. Já adultos, instaura-se entre eles uma rivalidade surda em que as intenções de cada um tentam se mascarar.

Essa articulação entre imitação e rivalidade remete ao conceito de “desejo mimético”, de René Girard. Para o filósofo francês, a estrutura desejante do sujeito não é autônoma, mas dependente. O sujeito não cria os seus próprios desejos: ele precisa imitar o desejo alheio. Essa estratégia conduz a uma simetria que liga o imitador ao imitado, favorecendo o aparecimento do duplo:

(...) Os duplos surgem com o desaparecimento do objeto, e, no calor da rivalidade, os rivais se tornam cada vez mais indiferenciados, idênticos (...) Uma vez ativada, essa máquina mimética funciona armazenando energia conflituosa. E a tendência é essa energia propagar-se em todas as direções²⁵⁴.

²⁵⁴ GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998

Para a narradora, a música tinha um parentesco com a chuva: “um improviso dedilhado que o céu e as nuvens executam de vez em quando”²⁵⁵. Em contraste com o método de Pedro, baseado em exaustivos estudos e treinos, o método da narradora conta com a emoção colhida no momento de seu nascedouro. Pela ação da “máquina mimética”, Pedro torna-se uma espécie de duplo da narradora, imitando seus gestos, gostos e atitudes. Acreditando que a narradora talvez estivesse próxima de uma forma genial de tocar, que ele não poderia alcançar, Pedro arma um esquema que poderia salvá-lo: deixa tudo preparado em seu apartamento para que a narradora tome o seu lugar numa gravação musical. A narradora, por sua vez, mesmo sabendo que não deveria fazer isso, executa a gravação, depois de ter experimentado “a sensação de que havia entrado num corpo vago, desabitado”²⁵⁶.

Ao clonar a identidade musical da narradora, Pedro dá início a um trajeto de dessubstancialização, de perda progressiva de si mesmo. Uma pergunta, que a narradora não responde, paira sobre o relato: qual a intenção de Pedro ao sair de cena e insistir para que a narradora tomasse o seu lugar? Haveria aí sinais de um mau-caratismo ou simplesmente o desejo de abdicar da música?

O embrenhamento de Pedro numa província desconhecida é o gesto final de um processo de desaparecimento voluntário, que a narradora associa a um rompimento total com a música. Nesse sentido, o título do conto aponta para uma retomada da diferenciação entre os dois personagens. As montanhas do título são dançantes, enquanto nas fotos da revista, (que talvez tenha inspirado a viagem de Pedro), as montanhas estão imobilizadas em seu congelamento:

*Enquanto os músicos começavam a tocar e eu ouvia, meus olhos esbarraram numa daquelas revistas de explorações, também no chão- meio aberta ao lado do meu pé. Distingui a imagem de um vale imenso, coberto de neve, guardado ao fundo por montanhas. Notei como elas ficavam paradas, como as montanhas pareciam estar surdas para sempre- lá música nenhuma devia existir.*²⁵⁷

²⁵⁵ FIGUEIREDO, op. cit., 2006, p. 178

²⁵⁶ idem, ibidem, p. 185

²⁵⁷ idem, ibidem, pp. 185, 186

Separada daquele de quem tomou momentaneamente o lugar, a narradora parece contrastar o exílio de Pedro no exterior com o seu próprio exílio no país: no exílio de Pedro, as montanhas são estáticas, pois a música, que poderia ser o seu estímulo, morreu. No exílio da narradora, as montanhas dançam, de onde se infere que a música está viva. “Onde as montanhas dançam” sugere o lugar da narradora, em contraste com um lugar de montanhas paradas, que indica o lugar que Pedro passou a ocupar: um lugar de despersonalização, que equivale a uma morte simbólica.

A trajetória de dessubstancialização de Pedro aponta para a relação entre identidade e localidade. É a própria narradora que verbaliza o conflito entre os apelos locais e globais, no âmbito da música:

*Mas se havia algum tipo de glória no nosso ofício, ela se exprimia em ir tocar no exterior. Eram bem fracos os sinais de que essa glória existisse de fato. Acontece que ninguém se dava ao trabalho de pôr à prova aquela crença.*²⁵⁸

Se por um lado o sucesso do artista que vai para o exterior atinge uma grande parte do planeta, por outro, acaba afastando-o do público local, de seu país de origem, o que faz com que ele vá se tornando “uma espécie de lenda, já apagada pela distância”²⁵⁹. Ou seja: o músico que quer atingir todo mundo acaba não atingindo ninguém. O artista que se contenta com a sua realidade local pode ser (e talvez seja) mais interessante do que o artista globalizado. Talvez por isso a narradora não se mostre interessada em sair do seu ambiente. Ela intui que o choque entre ficar ou sair pode ser uma ameaça à sua singularidade. No embate entre o local e o global, ela opta pelo local. Para sua salvação ou perdição.

“Alegrias da carne”

A imagem máxima da barbárie, em sua feição tradicional, talvez seja o ritual da canibalização: a devoração estava ligada a uma crença nos poderes benéficos da incorporação do que de bom

²⁵⁸ idem, ibidem, p. 180

²⁵⁹ idem, ibidem, p. 179

houvesse no outro. A barbárie pós-utópica, porém, está inserida num movimento de desritualização e, conseqüentemente, o canibalismo é muitas vezes submetido a um tratamento estético pastichizante. Único conto em que Pedro sai de cena, “Alegrias da carne” funciona como um interlúdio tragicômico que aproxima os carnívoros dos canibais.

Num dia de churrasco, uma família está reunida num pátio, onde comem, bebem cerveja, conversam, riem e ouvem música alta. Só uma menina não compartilha do espírito galhofeiro do grupo: apesar de ter nojo de mexer em carne crua, foi ela a escolhida para a função:

O problema, para a menina, não era tanto a fumaceira na cara, mas pegar um a um os pedaços de carne e enfiar nos espetos. À sua volta, as bacias cheias de carne picada: o porco gelatina, o boi polpa. Tomar entre os dedos os nacos esponjosos, gotejantes, dar o tranco para a ponta do espeto romper a malha da carne e fazer o pedaço correr pelo ferro áspero.²⁶⁰

Aos olhos da menina, a atmosfera dionísia do churrasco parece transformar a carne numa matéria ambígua, cuja devoração aproxima a natureza humana de seus ímpetos animais. Ao ser forçada a cuidar do churrasco, a menina parece intuir uma estranha semelhança entre a carne animal e a carne humana. Se o ser humano é carnívoro, quem garante que ele não seja tentado a comer carne de sua própria espécie? No poema “À mesa”, Augusto dos Anjos já refletia poeticamente sobre a relação entre os hábitos carnívoros do homem e tendências canibalizantes:

*Para comer meus próprios semelhantes
Eis-me sentado à mesa!
Como porções de carne morta... Ai! Como
Os que, como eu, têm carne, com este assomo
Que a espécie humana em comer carne tem!...²⁶¹*

Em contraste com o tom lúgubre do poema, o conto desenvolve o tema a partir de uma faixa de jocosidade que coloca em lados opostos a menina e o resto da família. É nesse sentido que

²⁶⁰ idem, ibidem, p. 188

²⁶¹ ANJOS, Augusto dos. Disponível em www.biblio.com.br/templates/augustodosanjos/amesa.htm

o nojo da menina e o seu desconforto diante do grupo transformam-se em matéria de gozação de todos, que aproveitam a situação para brincarem de canibais: “Um gozador, vindo por trás, fingiu que mordida os dedos da garota e depois lambeu os beiços.”²⁶² .

O acidente envolvendo o tio alcoolizado da menina marca a passagem do canibalismo jocoso para o canibalismo maldoso. Alcoolizado, o tio atuava como uma ponte entre o martírio da menina e a zombaria dos demais. E é exatamente através dele que ela vai conseguir sua pequena vingança. Quando ele se desequilibra e se queima na churrasqueira, um pedaço da pele do dedo fica grudado na grelha. Só a menina viu essa pele se transformar em carvão, mas virou as carnes na grelha assim mesmo. A carne do tio, metonimizada pelo pedaço de pele, junta-se às outras carnes. Quando ela oferece o churrasco para as pessoas e anuncia que está sobrando carne, é como se ela dissesse: “Vocês não são carnívoros? Então fartem-se, mesmo que seja de carne humana”. Note-se que, para os comensais, o canibalismo é apenas matéria de gozação, enquanto, para a menina, é uma forma de vingança: é ela que, na privacidade da sua consciência, sabe o que se passou com a pele do tio e é ela que coloca os demais, sem que eles o saibam, na posição de canibais.

“Céu negro”

A geografia afetiva de Passo da Guanxuma, cidade imaginária criada por Caio Fernando Abreu, é marcada pela separação rigorosa entre afetividade e erotismo: “no Passo amor e sexo correm tão separados que até as estradas refletem isso”²⁶³. Sintomaticamente, a cidade está localizada próximo a um deserto que não pára de crescer. A ameaça de desertificação é tanto da cidade quanto das relações entre seus habitantes e visitantes. É sob o signo dessa desertificação afetiva que se dá a última aparição de Pedro.

Pedro volta à cena, dessa vez na pele de um pedreiro que transforma sua vida afetiva numa súmula de regras a serem seguidas com rigor. Ele é um homem na faixa dos sessenta anos que

²⁶² FIGUEIREDO, op. cit., 2006, p. 189

²⁶³ ABREU, Caio Fernando. *Ovelhas Negras*. Porto Alegre: Sulina, 1995, p. 70, 71

costuma levar mulheres para sua casa, em troca de presentes. Um dia ele encontra uma mulher que parece diferente das outras, cuja companhia, porém, ele descarta, em nome de suas regras.

A miséria afetiva de Pedro está inserida num movimento que tende ao bloqueio da alteridade e ao culto de um isolamento estratégico. No mercado afetivo, Pedro sabe que a relação custo-benefício de uma abertura para o outro é desvantajosa para ele, uma vez que o que está em jogo é a segurança da sua própria individualidade. No sobe e desce das cotações afetivas, um investimento no outro é a senha para a depreciação da própria individualidade. Isolar-se do outro é menos dispendioso. Daí a importância das regras para Pedro. As regras funcionam como um manual do investidor afetivo, sem o qual todas as movimentações estão sujeitas a risco.

Conforme o combinado, Pedro e a “dama” que ele conheceu tiveram dois encontros. No primeiro, ele foi à casa dela e no, segundo, vice-versa. Esse deslocamento espacial serve, aos olhos de Pedro, para confirmar a necessidade de ser fiel às suas regras, principalmente a que prescreve que Pedro não deveria ir à casa das mulheres “conquistadas”, mas levá-las para a sua. A insistência da mulher para que Pedro fosse à sua casa faz com que Pedro quebre a sua regra de ouro. Ao sair de seu território, o que Pedro experimentou foi uma angustiante desorientação, que culminou no arrepio de sentir a vida por um fio, quando o parceiro da mulher bateu à porta.

Se o primeiro encontro foi marcado pela sensação de “um súbito vazio debaixo dos pés”²⁶⁴, no segundo, Pedro pisava “o chão que ele mesmo havia cimentado e ladrilhado”²⁶⁵. Em contraste com a palafita flutuante da mulher, a casa de Pedro oferece-lhe a solidez necessária para que ele se fixe na sua opção pela rigidez emocional. Sem saber exatamente qual a intenção da mulher ao aparecer em sua casa, Pedro decide que não queria mais vê-la. Mesmo tendo experimentado a suspeita de que talvez ela fosse diferente das outras e que talvez não tivesse ido a sua casa apenas para pegar os presentes prometidos, Pedro aborta qualquer possibilidade de um envolvimento afetivo.

²⁶⁴ FIGUEIREDO, op. cit., p. 198

²⁶⁵ idem, ibidem, p. 209

Essa fobia de desenvolver relacionamentos remete à idéia do “encontro de estranhos”, explorada por Zygmunt Bauman ao comentar as relações entre espaço e tempo na modernidade líquida:

*O encontro de estranhos é um evento sem passado. Frequentemente é também um evento sem futuro (o esperado é que não tenha futuro), uma história para “não ser continuada”, uma oportunidade única a ser consumada enquanto dure e no ato, sem adiamento e sem deixar questões inacabadas para outra ocasião.*²⁶⁶

Descartando a possibilidade de se unir afetivamente a alguém, Pedro transforma suas regras em suas verdadeiras parceiras conjugais, afinal eram elas que o “cercavam numa redoma, o amparavam numa rede”²⁶⁷. Para Pedro, o encontro com a “dama” não deveria passar de um encontro com uma estranha. O gesto de pôr na sacola o liquidificador e o rádio-relógio, que ele deveria entregar a ela, é a chance que Pedro tem de se livrar da estranha e reatar com as suas regras:

*Raciocinou que, no meio daquela confusão toda, no meio do emaranhado de tantas vontades sem rumo, a moça e ele se haviam aproximado ali, em sua casa, não tanto para cumprir um acordo ou uma promessa, mas sim para vingar uma regra traída.*²⁶⁸

Tornado um “evento sem futuro”, o encontro com a “dama” há de ser registrado na crônica de Pedro como um insignificante tremor na linha reta de sua rotina regularizante. A opção pela regularidade, ainda que esta implique um cotidiano estéril, deverá trazer um tipo de segurança que não descartará a dúvida: “isto já deve ser a morte”²⁶⁹. Querer exorcizar os perigos de amar e viver submetendo-os a regras iluministas é uma atitude de sabotagem que tem um raio de ação limitado. Pedro, envenenado demais pela *urbis* e propagador de sua barbárie afetiva, torna-se obtuso para entender o vigor da formulação sertaneja de Riobaldo: “Coração da gente-o escuro, escuros”²⁷⁰.

²⁶⁶ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 111

²⁶⁷ FIGUEIREDO, op. cit., 2006, p. 193

²⁶⁸ idem, ibidem, p. 209

²⁶⁹ idem, ibidem, p. 206

²⁷⁰ ROSA, op.cit.,p. 52

Considerações finais

A metáfora da barbárie, usada como estratégia de leitura, permite uma abordagem que privilegia a visão em conjunto dos contos de Rubens Figueiredo. A relação entre os contos tomados individualmente e o conjunto formado pelos três livros dedicados pelo autor ao gênero pode ser entendida através de uma analogia com os famosos versos de Gregório de Matos:

*O todo sem a parte não é todo,
A parte sem o todo não é parte,
Mas se a parte o faz todo, sendo parte,
Não se diga, que é parte, sendo todo.*²⁷¹

Ainda que cada conto possa ser lido como uma unidade autônoma, o que prevalece é a idéia de uma interdependência que faz as narrativas se complementarem e se iluminarem mutuamente. Que imagem, então, apareceria no painel formado pela junção das diversas peças narrativas? Não seria exatamente uma imagem única, mas uma colagem de imagens que teriam em comum o traço da experiência barbarizante num mundo pós-utópico.

A metáfora da barbárie engloba uma série de situações que são captadas pelo filtro ficcional e que podem ser resumidas pela tensão da convivência urbana e seus efeitos na consciência dos indivíduos. As narrativas, vistas em conjunto, dramatizam o que Jean Mattéi chama de “duplicidade da barbárie”²⁷²: ao lado de uma barbárie dos sentidos (*feritas*), há uma barbárie da reflexão (*vanitas*), de efeitos menos visíveis mas igualmente devastadores.

A maioria das narrativas opera na versão *vanitas* da barbárie. A ênfase é no relacionamento entre personagens estranhos uns aos outros, ainda que em alguns casos eles compartilhem de uma rala intimidade familiar ou de trabalho. Nesses forçados contatos, em que o acesso às reais intenções do Outro é sempre vedado, o que engendra os conflitos são as máscaras que as pessoas são obrigadas a usar no seu cotidiano ou, segundo as palavras de um narrador, “a

²⁷¹ GUERRA, op. cit., p. 96

²⁷² MATTÉI, op.cit, p. 65

rivalidade feroz mal se contendo na coreografia das boas maneiras”²⁷³ O tipo de violência privilegiado nas narrativas é aquele que é arquitetado com minudências no interior da consciência dos personagens mas submetido a mecanismos de sublimação que por vezes falham.

Nos casos em que a barbárie se manifesta como *feritas*, a violência é detonada em jatos de brutalidade e destruição. Ao sair de um estado latente para ganhar visibilidade, a barbárie expõe as fraturas do tecido social. O que as narrativas sugerem é que a barbárie não é nem do indivíduo nem da cidade, mas da relação que se estabelece entre eles. É sob o signo dessas relações bárbaras que podem ser lidos alguns episódios dramatizados nos contos. Em “A escola da noite”, por exemplo, a protagonista é uma professora que esfaqueia um ex-aluno; em “O nome que falta”, Pedro vive no meio das inúmeras vítimas de tiroteios e balas perdidas; outro Pedro, em “Uma questão de lógica, estrangula sadicamente as aves do galinheiro do enteado.

Um dos efeitos colaterais das relações bárbaras, textualizados nas narrativas, é a desestabilização do senso de identidade dos indivíduos. Presos em sua incomunicabilidade, os personagens se vêem lançados em situações de interação que não promovem uma relação dialógica. Excluídos do campo visual e discursivo do Outro, os personagens recorrem a jogos de duplicação, ora clonando-se a si mesmos, ora aos outros, como faz a narradora de um dos contos, que descobre que “bastava um engano para fazer o rosto e o nome virarem duas coisas independentes”²⁷⁴. O resultado é uma espécie de identidade de aluguel, da qual os sujeitos ou querem se livrar ou à qual devotam indiferença.

Embora o trabalho de escrita da barbárie seja intermediado pela observação do cotidiano brutalizante e amesquinhado da vida urbana, ele não se limita a uma reprodução fotográfica desse cotidiano. A escritura de Rubens Figueiredo submete o real observado a um tratamento estético que cria um efeito duplo: por um lado, traz para o universo do texto um tipo de realidade que é imediatamente constatável pelo receptor; por outro, apresenta esse material a

²⁷³ FIGUEIREDO, op. cit., 1994, p. 18

²⁷⁴ ibidem, p. 95

partir de enfoques inusitados. Ao invés de uma mera representação do real, o que as narrativas fazem é uma apresentação desse real visto sob uma nova luz.

Em contraste com os três primeiros romances do autor, em que são abundantes as referências à cidade do Rio de Janeiro, seus bairros e suas ruas, nos contos há um apagamento dessas referências bem como uma indefinição temporal. Tem-se a impressão de que os eventos narrados poderiam acontecer em qualquer lugar, num tempo entre o passado próximo e o presente. O foco é voltado para a dimensão dramática das experiências vivenciadas, vistas como um tipo de realidade que transcende delimitações espaço-temporais específicas.

Da reencenação mítica do real deriva a atmosfera de estranhamento que perpassa grande parte das narrativas. Sem que resvalam para o fantástico, essas narrativas operam numa zona de embaralhamento entre aquilo que é percebido como familiar e o que é tido como desconhecido. O efeito final, porém, não é de hesitação entre o mundo natural e o sobrenatural²⁷⁵: trata-se do mundo natural, mas visto sob a ótica do estranhamento: o mundo urbano, dito civilizado, desprovido, não de todos mas de vários, dos véus que encobrem sua barbárie.

É dessa dupla via de endereçamento, agenciada pelos narradores, que a linguagem aflora como um instrumento para conhecer o mundo, indo em busca de um referente fora do texto, e ao mesmo tempo como um instrumento auto-reflexivo, voltando-se para as suas próprias antinomias. Flávio Carneiro, em sua leitura de *Barco a Seco*, destaca nesse romance de Rubens Figueiredo o caráter de uma narrativa “travestida de pintura e poesia”.²⁷⁶ O mesmo pode ser dito para os contos. Avesa a experimentalismos redutores, a linguagem explorada nos contos revela uma intimidade com o trabalho poético no sentido de limpar a escrita de excessos e obstáculos estéreis. Atente-se para o que diz Simão, o escritor-lobo, resumindo sua “primitiva” arte poética: “As palavras nascem desse jeito, esfarelando pequenos torrões de terra no caminho”²⁷⁷

²⁷⁵ TODOROV, op. cit., p. 32

²⁷⁶ CARNEIRO, op. cit., 2005, p. 76

²⁷⁷ FIGUEIREDO, op. cit., 1994, p.30

É através do elemento poético que o bárbaro e o lírico se encontram. O nu e cru da barbárie cotidiana é filtrado por uma consciência lírica que destaca os efeitos da percepção do real nas subjetividades por ele tocadas. Alfredo Bosi e Antônio Candido, ao mapearem algumas linhas de força da narrativa brasileira contemporânea, destacam, respectivamente, a presença de uma narrativa de viés “brutalista”²⁷⁸ e um “realismo feroz”²⁷⁹, que captam ficcionalmente o clima de violência urbana típico da atualidade. A escrita de Rubens Figueiredo, porém, não se deixa apreender por essas classificações, na medida em que transcende a dicotomia realismo/anti-realismo, aproximando-se do “lirismo que subjaz no cotidiano”²⁸⁰. Não é o real em si que dá suporte ao seu projeto narrativo, mas a transfiguração do real pela linguagem. Daí a importância da metáfora no seu projeto ficcional.²⁸¹

A criação do efeito de verdade via transfiguração do real pode ser pensada a partir do discurso de um personagem de *Essa maldita farinha*, segundo romance de Rubens Figueiredo. Conhecido pelo apelido de Diabo, o personagem é um falsificador, cujo trabalho em muito se assemelha à criação ficcional:

*(...) o mundo é sempre muito diferente do que as pessoas imaginam. Ou quem sabe, talvez o mundo não seja nada além daquilo que elas imaginam, e fora delas, sem elas e seus sonhos, vai ver que o mundo não é nada, nem mesmo existe, desaparece. Só uma aparência. Aí então, é esse o meu trabalho: eu intensifico a verdade das coisas, alimento a vontade que elas sentem de ser reais.*²⁸²

²⁷⁸ BOSI, 1994, p.435

²⁷⁹ CANDIDO, 2006, p. 255

²⁸⁰ OLIVEIRA, Nelson de. “Contistas do fim do mundo”. In: *Geração 90: manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 11

²⁸¹ “O flerte com o humor - traço de trabalhos anteriores como *O mistério da samambaia bailarina* (1986) e *Essa maldita farinha* (1987) - deu lugar a um lirismo cuja seiva escorre da secura, da precisão. Matriz emocional de seus textos, a metáfora irrompe na aridez da narrativa com a força de uma miragem no deserto.” MOUTINHO, Marcelo. *Caderno Idéias*, Jornal do Brasil, 19/05/2006

²⁸² FIGUEIREDO, op.cit, 1987, p.145

Referências bibliográficas

- ABREU, Caio Fernando. *Ovelhas negras*. Porto Alegre: Sulina, 1995
- ADORNO, Theodor. “A educação para a barbárie”. In: _____. *Educação e emancipação*. São Paulo: Paz e Terra, 1995
- _____; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985
- ALENCAR, José de. *Ubirajara*. São Paulo: Ática, 2001
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*. São Paulo: Record, 1988
- ANDRADE, Oswald de. “Manifesto da poesia pau-brasil”. Disponível em www.ufrgs.br/proin/versao_2/teles/index07.html
- _____. “Manifesto Antropofágico”. Disponível em www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/index08.html
- _____. *Chão. Marco Zero - 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / INL - MEC, 1974
- ANJOS, Augusto dos. *Eu e outros poemas*. Disponível em www.biblio.com.br/templates/augustodosanjos
- ASSIS, Joaquim M. Machado de. *A semana*. Disponível em www.virtualbooks.terra.com.br/freebook/port/a_semana.htm
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- BARBIERI, Therezinha. *Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003
- BARRETO, Lima. *Diário Íntimo*. Disponível em www.ebooksbrasil.org/elibris/intimo.html
- BARRETO, Paulo (João do Rio). *A alma encantadora das ruas*. Disponível em www.virtualbooks.terra.com.br/freebook/port/a_alma_encantadora_das_ruas.htm
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar., 2001
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*; trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994
- BERNARDO, Gustavo. *A ficção cética*. São Paulo: Annablume, 2004
- BÍBLIA SAGRADA. Disponível em www.bibliaonline.com.br/acf/cl/3

- BLANC, Aldir. *Um cara bacana na 19^a*. Rio de Janeiro: Record, 1996
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 41^a. ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 1994
- CAMPOS, Haroldo de. “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. In: *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997
- _____. *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 1998
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. 5^a ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006
- CARNEIRO, Flávio. *No país do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005
- COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000
- _____. *Intervenções*. São Paulo: EDUSP, 2002
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Ática, 1998
- DANTAS, Vinícius. “O capital e o canibal: a arte do telefonema de Oswald de Andrade”. Disponível em www.letras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero12/xix.html#_edn23
- DARWIN, Charles. *The descent of man*. Disponível em www.online_literature.com/darwin/descent_man
- DURÃO, José de Santa Rita. *Caramuru*. Disponível em www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/caramuru/html
- FONSECA, Rubem. *Pequenas Criaturas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002
- FIGUEIREDO, Rubens. *O mistério da samambaia bailarina*. Rio de Janeiro: Record, 1986
- _____. *Essa maldita farinha*. Rio de Janeiro: Record, 1987
- _____. *A festa do milênio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990
- _____. *O livro dos lobos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994
- _____. *As palavras secretas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998
- _____. *Barco a seco*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001
- _____. *Contos de Pedro*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006
- FREUD, Sigmund. “O mal estar na civilização”. In: _____. *Obras Completas*, vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1982
- _____. “O estranho”. In: _____. *Obras Completas*, vol. XVII. Rio de Janeiro:

Imago, 1982

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994

GUERRA, Gregório de Mattos. *Obra Poética*. Ed. James Amado. Rio de Janeiro: Record, 1990

GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura*. São Paulo: Ática, 1998

HOBBS, Thomas. *Leviatã*. São Paulo: Martin Claret, 2004

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997

MARCUSE, Herbert. *Eros and civilization*. Disponível em

www.marxists.org/reference/archive/marcuse/works/eros_civilization

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *O Manifesto Comunista*. Disponível em

www.ebooksbrasil.org/eLibris/manifestocomunista.html

MATTÉI, Jean-François. *A barbárie interior: ensaio sobre o i-mundo moderno*. São Paulo: Ed. Unesp, 2002

MATTOSO, Glauco. *Sonetos*. Disponível em www.glaucomattoso.sites.uol.com.br/causas.htm

MELO NETO, João Cabral de. *Morte e Vida Severina e outros poemas para vozes*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000

MERQUIOR, José Guilherme. “Aranha e abelha”. Disponível em

www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inford=746&sid=330

MINER, Horace. “O ritual do corpo entre os Nacirema”. Disponível em

www.aguaforte.com/antropologia/nacirema.htm

MONTAIGNE, Michel. “Os canibais”. In: _____. *Ensaaios*. Col. Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1972

MORGAN, Lewis H. *Ancient Society*. Disponível em www.marxists.org/reference

MOUTINHO, Marcelo. “Pedros que não mais esperam: sobrevivem” In: *Caderno Idéias*,
Jornal do Brasil, 19/05/2006

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Cia das Letras, 1992

_____. *On the genealogy of morals*. Disponível em

www.geocities.com/thenietzschechannel/onthe.htm

_____. *O Anticristo*. Disponível em www.ebooksbrasil.org/eLibris/anticristo.html

NOVAES, Adauto (org.) *Civilização e barbárie*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004

- OLIVEIRA, Nelson de. “Contistas do fim do mundo”. In: *Geração 90: manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo, 2001
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea*. São Paulo: Brasiliense, 1987
- RIBEIRO, Renato Janine. “Civilização sem guerra”. In: NOVAES, Aduino (org.) *Civilização e barbárie*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 19ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001
- ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do Iluminismo*. São Paulo: Cia das Letras, 1987
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002
- _____. *Histórias mal contadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005
- SONTAG, Susan. *Questão de ênfase: ensaios*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005
- TEZZA, Cristóvão. “Horizonte de chão e paredes”. In Folha de São Paulo, *Caderno Mais!* 14 de maio de 2006
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004
- VENTURA, Zuenir. *A cidade partida*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994
- VIEIRA, Antonio. “Sermão do Espírito Santo”. Disponível em www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/BT2803032.html
- WOLFF, Francis. “Quem é bárbaro?”. In: NOVAES, Aduino (org.). *Civilização e barbárie*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004
- ZILLY, Berthold. “A barbárie: antítese ou elemento da civilização? Do *Facundo* de Sarmiento a *Os Sertões* de Euclides da Cunha”. Disponível em www.artnet.com.br/~gramsci/arquiv157.htm