

MUSEU VICTOR GIUDICE



MUSEU VICTOR GIUDICE

Laboratório Floripa em Composição Transdisciplinar

Tereza Virginia de Almeida

Carolina Veloso

Anna Viana Salviato

Luísa Menin

(Organização)

Museu Victor Giudice

UFSC

2018

Universidade Federal de Santa Catarina

Editora

Biblioteca Universitária

Revisão

Anna Viana Salviato

Carolina Veloso

Luísa Menin

Tereza Virginia de Almeida

Tiago G. Faria

Editoração

Carolina Veloso

Rafael Muniz Sens

Capa

Rafael Muniz Sens

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária da
Universidade Federal de Santa Catarina

M986 Museu Victor Giudice [recurso eletrônico] / organização, LabFlor,
Tereza Virginia de Almeida ... [et al.]. – Dados eletrônicos. –
Florianópolis : UFSC, 2018.
145 p.: il.

ISBN 978-85-45535-48-5 (e-book)

1. Literatura brasileira. 2. Giudice, Victor, 1934-1997 – Crítica e
interpretação. I. Laboratório Floripa em composição transdisciplinar:
arte, cultura e política. II. Almeida, Tereza Virginia de.

CDU: 869.0(81).09

Agradecimentos

Este livro não seria possível sem a contribuição de muitas pessoas.

Agradeço, antes de tudo, a Eneida Vieira, esposa de Victor, por ter aberto a porta de sua casa para disponibilizar o acervo do escritor, por estar sempre disponível para dar informações e responder às demandas. Enfim, pela amizade que se teceu entre nós. E, o mais importante, pelo amor que continua dedicando a Giudice, ao contribuir sempre com tudo que diz respeito a sua visibilidade!

A Renata del Giudice e Mauricio del Giudice por terem aceitado ceder o acervo para a Fundação Casa de Rui Barbosa tornando-o público. O que para nós da academia é um gesto precioso.

A todos que aceitaram viajar para participar do evento Victor Giudice na pauta, em 2016, na UFSC: Renata, Álvaro Nogueira, Paulo Andrade, Carlos Alberto de Mattos, Fabio Fernandes, Luame Cerqueira, Ana Beatriz Gomes... minha eterna gratidão por aqueles momentos memoráveis.

À equipe organizadora do evento e do livro, formada pelos pesquisadores do LabFLOR, reafirmo a certeza de que nada seria possível sem vocês.

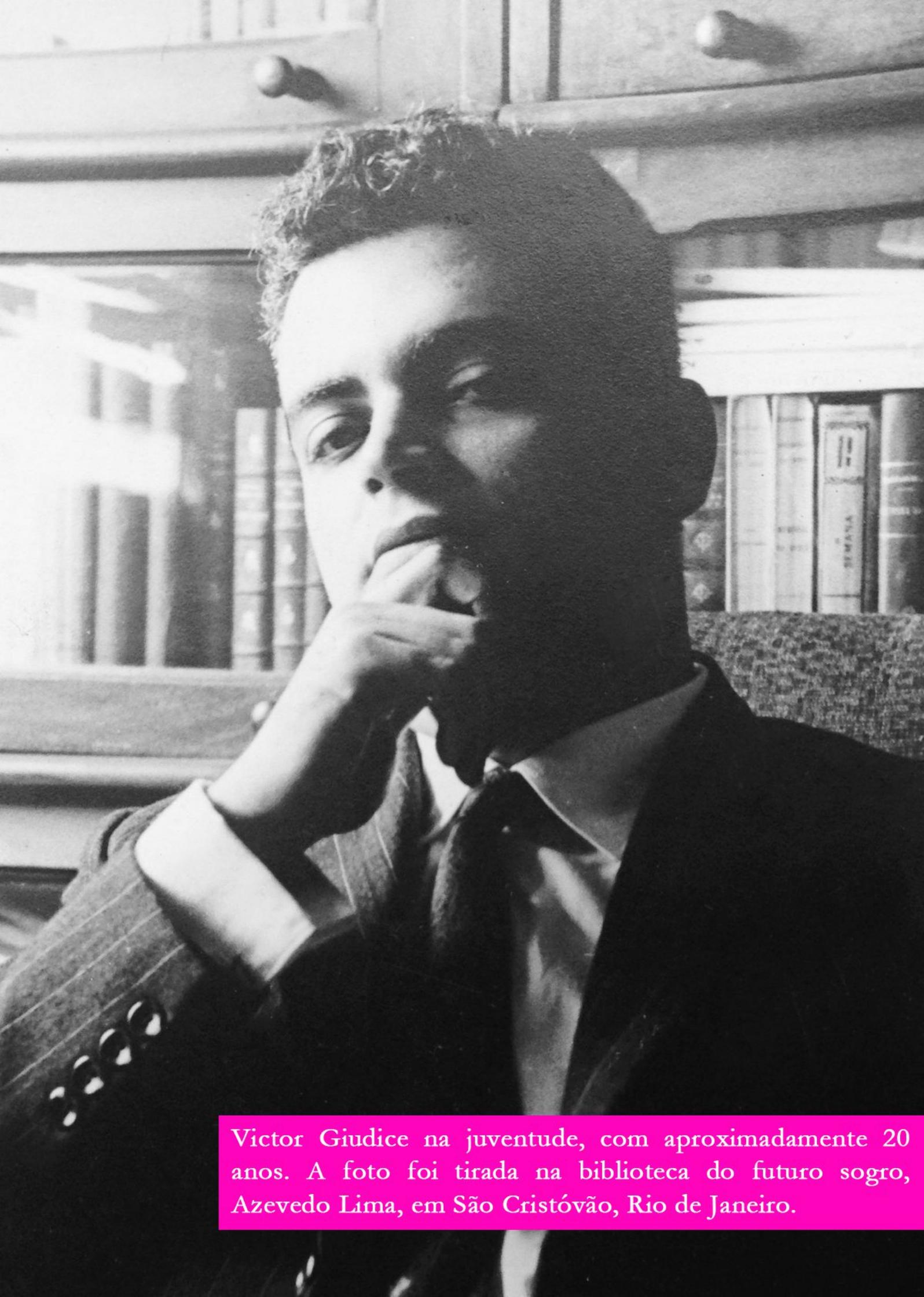
Agradeço a todos que aceitaram escrever este livro e, em especial, ao Nei Lopes, que nos permitiu acessar uma pequena narrativa divertida sobre sua amizade com Giudice.

Meu muito obrigada especial vai para as alunas e alunos do Curso de Letras da UFSC que, ao longo dos anos, aceitaram conhecer a literatura de Giudice e se tornaram cúmplices de minha tarefa de lutar contra seu apagamento da história da literatura. Tanto os que acabaram por produzir trabalhos sobre ele quanto aqueles que contribuíram com interesse genuíno, através de perguntas e observações. Saibam que são o impulso maior para que eu não desista.

E, por último, muito obrigada a Victor Giudice, por ter existido de forma tão brilhante e inesquecível.

Tereza Virginia de Almeida

1º de julho de 2018



Victor Giudice na juventude, com aproximadamente 20 anos. A foto foi tirada na biblioteca do futuro sogro, Azevedo Lima, em São Cristóvão, Rio de Janeiro.

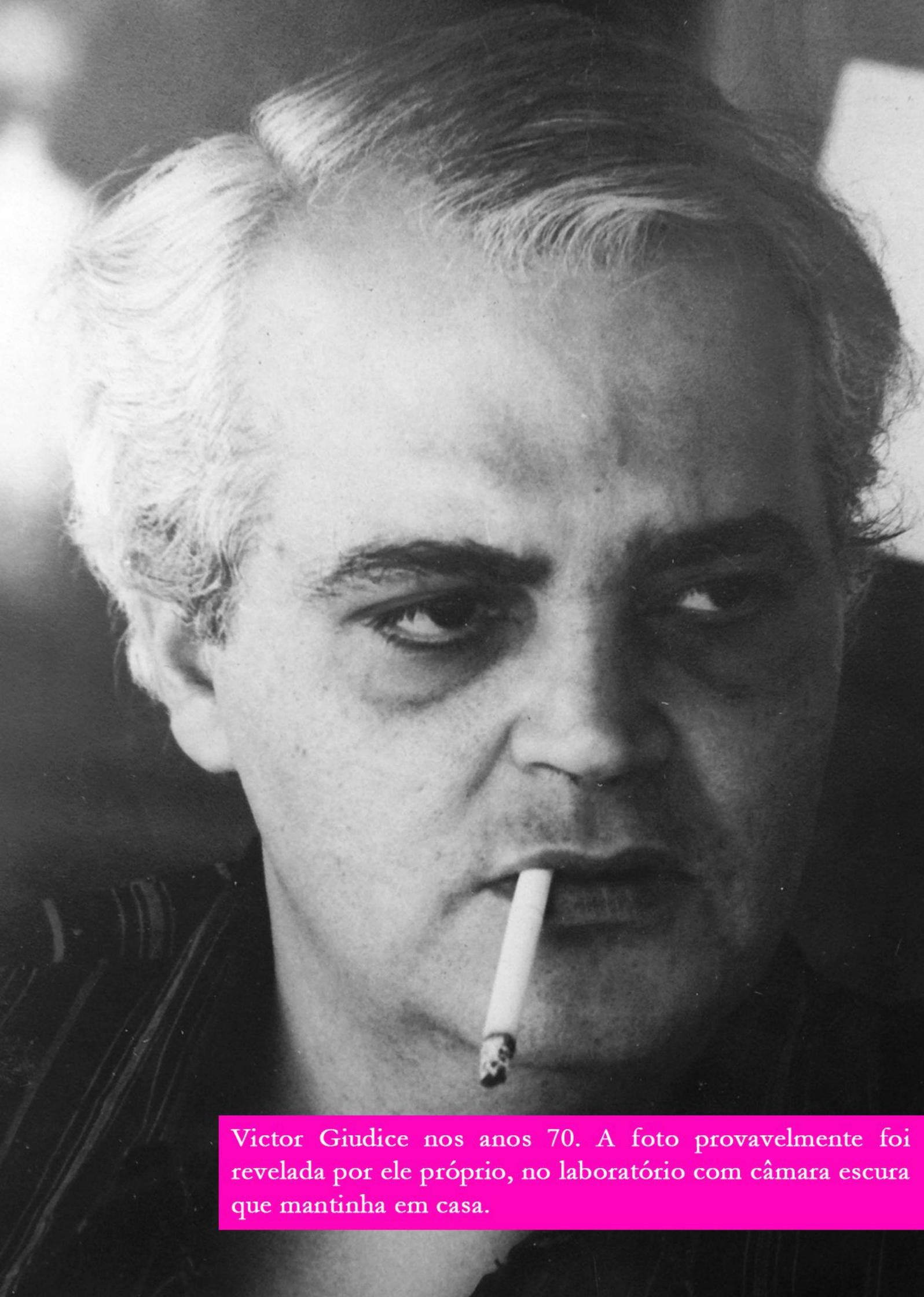
- 09 Victor Giudice: uma luz sobre a invisibilidade
Tereza Virginia de Almeida

IMPRESSÕES

- 14 Três momentos musicais de Victor Giudice
Alberto Heller
- 16 Um corpo no banheiro
Antonio Corvo
- 22 Um expert na arte de conviver
Carlos Alberto Mattos
- 26 O admirável mundo novo do gênio Giudice
Nei Lopes

ENSAIOS

- 32 As sutilezas da verossimilhança e as variações da realidade n'O Museu Darbot
Maria Lúcia Outeiro Fernandes
- 55 A figuração da personagem Auridéa e o mundo insólito de sua peregrinação em *Necrológio*
Rafael Muniz Sens
- 66 “Oz gueijos” de Victor Giudice: um conto polifônico
Tiago G. Faria
- 78 Victor Giudice e a potência ficcional da alienação
Tereza Virginia de Almeida
- 87 Narrativas do processo: criação, consagração, contradição do Número Um
Telma Scherer
- 96 Arquétipos sociais nas personagens do conto “A lei do silêncio”, de Victor Giudice
Anna Viana Salviato
- 103 Cortázar e Giudice: o absurdo como crítica social
Elton da Silva Rodrigues
- 115 Anos 70: censura e violência na obra de Victor Giudice
Carolina Veloso
- 135 A máscara feminina de Victor Giudice no conto “Bolívar”
Isabela Melim Borges



Victor Giudice nos anos 70. A foto provavelmente foi revelada por ele próprio, no laboratório com câmara escura que mantinha em casa.

Victor Giudice: uma luz sobre a invisibilidade

Este livro surge de uma urgência: fazer ver que, há quase vinte anos, há uma ausência nas livrarias do país de um nome que, enquanto vivo, teve inúmeros e fiéis leitores.

Não falo aqui de alguém cuja obra se defina como vanguardista ou de um escritor “difícil”. Falo de Victor Giudice. Um mestre da narrativa. Um escritor capaz de ser lido em muitos níveis. Um conto de Giudice é diversão certa, pois sempre haverá um enigma a ser desvendado, uma surpresa a ser revelada. Mas há sempre também um outro nível a ser alcançado, no qual há um universo de denúncias sobre o contexto brasileiro ou mesmo um tratado de filosofia. Estamos diante de uma obra tecida por alguém que, como poucos, conhecia a arte de arquitetar com palavras, desde a frase mais simples até a mais rebuscada alegoria.

Giudice era um escritor que buscava o acabamento técnico. Como professora que utiliza de suas narrativas desde 1996, quando me tornei docente da UFSC, posso garantir que seus escritos são capazes de seduzir o mais resistente dos leitores. Há apenas uma semana, fui indagada por uma aluna na faixa dos vinte anos: “Professora, por que se encontram tão poucas referências a ele? Ele é...”, e não achando outra palavra, completou: “perfeito”.

Na verdade, se não fosse pela obra póstuma que reúne o livro *O Museu Darbot e outros mistérios* e o romance inacabado *O catálogo de flores*, publicado por iniciativa de sua esposa Eneida Vieira, o tempo de ausência de Giudice das livrarias seria ainda maior. Entretanto, seus livros continuam circulando em sebos e sendo compartilhados em grupos de amigos virtuais. E, antes de tudo, continuam nas listas de leituras de professores e sendo investigados pela crítica, através de dissertações e teses.

De certa forma, não deixa de ser curioso constatar que uma obra de tamanha legibilidade deva sua sobrevivência à crítica universitária, tantas vezes acusada de ser afeita ao hermetismo. Não é muito ousado afirmar que, em outro país, onde o protagonismo nas artes fosse efetivamente regulado pelo talento, Giudice seria mais que um nome consagrado. Sua obra seria objeto de filmes, minisséries etc.

Deve-se a Eneida e aos amigos Floriano de Almeida e Carlos Alberto de Mattos a existência de uma fonte importante de pesquisa e informação sobre o autor: o site www.victorgiudice.com, mantido desde 1998.

O presente volume busca estender um pouco mais o conhecimento sobre Giudice com a certeza de que muito ainda falta para ser escrito.

Giudice nasceu em 1934, em Niterói, no Rio de Janeiro, mas viveu a maior parte de sua vida no bairro de São Cristóvão, cenário de muitas de suas narrativas. O homem, extremamente culto, pianista, grande apreciador de ópera, se formou em Letras pela UERJ. Filho de artesãos, teve que trabalhar desde cedo e teceu sua literatura apesar da rotina como funcionário do Banco do Brasil, de onde tirou sua subsistência a maior parte da vida.

Mais tarde, quando aposentado, Giudice foi professor de produção textual da Faculdade Hélio Alonso. Na época, muitos de seus alunos se encantavam com a generosidade do mestre ao tentar ensinar os segredos da boa escrita e, ainda, com a afetividade daquele homem que era capaz de oferecer uma carona a um aluno e acabar por levá-lo ao subúrbio longínquo apenas pelo prazer da boa conversa. Alguém que tinha como amigos pessoas de diferentes gerações e classes sociais.

A afetividade, aliás, trouxe a este livro dois amigos de Giudice: o compositor e escritor Nei Lopes e o crítico de cinema Carlos Alberto de Mattos. Não é possível falar de Giudice sem que se contem casos que fazem alusão a um homem performático que, com seu porte elegante, enchia os ambientes por onde passava com seu humor e brilhantismo. Por isso mesmo, na sessão “Impressões”, as palavras são dos dois amigos e de dois outros leitores, mais guiados pelo encantamento do que pelo discurso crítico e analítico. O pianista Alberto Heller fala sobre suas impressões das partituras de Giudice e o escritor Antonio Corvo, que foi seu aluno, tece suas palavras de forma a reviver o próprio prazer de ler o mestre.

Na década de 90, Giudice assinava uma coluna sobre música erudita no *Jornal do Brasil*, quando veio a doença que o levou em 1997. Sua partida interrompeu uma das mais geniais trajetórias literárias e abriu espaço para que se configurasse sua invisibilidade nas prateleiras, já que, passados vinte anos de seu falecimento, ainda não se republicaram suas obras completas.

Quando vivo, Giudice demonstrava total consciência de que talento e reconhecimento podem até rimar, mas nem sempre caminham juntos. Falava muito bem e de forma bastante lúcida sobre como se formavam os círculos literários, dos apadrinhamentos e de como, no Rio, não pertencer à Zona Sul pode significar inúmeras exclusões. Observador e crítico mordaz, Giudice transformou essa percepção das leis obscuras que regem o mercado das artes em seu genial conto “O Museu Darbot”, que é estudado, no presente volume, por Maria Lucia Outeiro Fernandes, pesquisadora que teve oportunidade de participar de uma oficina com o escritor. O conto integra o livro *O Museu Darbot e outros mistérios*, de 1994, agraciado com o Prêmio Jabuti.

De forma parcial, a maior parte dos livros de Giudice está representada aqui, formando uma interessante amostra de seu universo ficcional.

Necrológio, de 1972, aparece através do estudo de Rafael Sens sobre a personagem do conto “A peregrinação da velha Auridéa” e da análise que faz Tiago Faria do conto “Oz gueijos”.

Os banheiros, de 1979, é o livro mais estudado: surge em meu estudo sobre a função da alienação, representado pelo conto “Eles”, que abordo junto a “O Hotel”. Este último deveria ter figurado em *Necrológio* mas, pela ação da censura, só pôde vir à luz em *O Museu Darbot e outros mistérios*.

Os banheiros é, ainda, o livro de onde Telma Scherer pinça o objeto de sua análise: “Narrativa do Número Um”, conto que figura, mais tarde, como parte do romance *Bolero*,

de 1984. Do mesmo livro, Anna Viana Salviato escolhe o impactante “A lei do silêncio” e Elton da Silva Rodrigues o conto “Eles”, que compara à “Casa Tomada”, de Júlio Cortázar.

Ao optar pelo tema da censura, Carolina Veloso transita tanto pelos dois primeiros livros quanto pela obra de 1994.

Salvador junta no Lamas, de 1989, é representado pelo estudo que Isabela Melim Borges faz do conto “Bolívar”.

Tal como meu título deixa entrever, este volume é apenas uma luz. Muitos estudos ainda estão por surgir.

Quem conheceu Giudice sabe que ele riria ao perceber que todo leitor seu é hoje um pouco detetive, um pouco desbravador. Detetive porque precisa muitas vezes descobrir onde encontrar seus textos e desbravador porque estará diante de uma obra sobre a qual se conhecem poucas reflexões.

Que os textos levem aos textos armando uma tenda iluminada capaz de jamais permitir que as novas gerações ignorem essa obra, cujo conteúdo se relaciona tão de perto ao que hoje vivemos. É o que as páginas seguintes procuram sugerir.

Tereza Virginia de Almeida

Maior de 2018.



Victor Giudice nos anos 80. A foto foi tirada no Banco do Brasil. O adereço foi empréstimo de um amigo que havia desfilado no Salgueiro. A foto original é colorida.

IMPRESSÕES

Três momentos musicais – Victor Giudice

Alberto Heller¹

Há mais ou menos um ano recebi o convite para gravar três composições para piano de Victor Giudice: *Antigona*, *Promethheus* e *Plateia (Caixinha de Música)*. Conheci um pouco de Victor Giudice por intermédio de Tereza Virginia, grande conhecedora e pesquisadora de sua obra, que me apresentou ao livro *Bolero* (maravilhoso!). Mais tarde li também vários de seus artigos e críticas musicais (sua paixão pelos românticos – Wagner, Brahms, Mahler), mas até então não tivera contato com sua música, de modo que fiquei muito contente com a oportunidade. Três partituras curtas destinadas ao teatro (uma delas – *Caixinha de Música* – adaptada posteriormente): três folhas apenas. Poucas notas, praticamente nenhuma indicação para o intérprete. Material que facilmente passaria despercebido – até o momento em que começamos a tocar e a analisar com maior profundidade. É quando ali percebemos mundos.

Giudice praticamente não dá indicações ao intérprete sobre como tocar essas obras: não define o andamento (a velocidade) nem as dinâmicas (volume, intensidade), tampouco insere indicações expressivas; a abertura é imensa. Isso não representa novidade nem demérito: essa “falta” de indicações já era comum no período Barroco (em grande parte da obra de Bach, por exemplo) e volta a ser uma opção para alguns compositores dos séculos XX e XXI. Por um lado, significa que o compositor confia no intérprete (ou ao menos em sua liberdade de escolhas); por outro, permite que o pianista se adeque à cena (não podemos esquecer que, originalmente, essas peças foram escritas para o teatro).

Falar do musical sem levar em conta a cena em que tal música ocorre pode nos levar a equívocos; mesmo assim, atrevo-me a ressaltar alguns pontos:

Plateia (Caixinha de Música)

Apropriação para o teatro de uma música escrita quando ele tinha apenas dez anos de idade. Utiliza somente as teclas brancas na região aguda do piano, imitando uma caixinha de música; um dó maior singelo com acompanhamentos mozartianos, apenas três acordes. Compor com tal redução de elementos é um desafio – assim como interpretar: qualquer excesso expressivo incomoda, qualquer desejo de “algo a mais” nos tira a

¹ Alberto Heller é compositor, pianista e pesquisador. Tem formação em música na Alemanha e doutorado em Literatura na UFSC.

delicadeza (e o toque “neutro” não é aqui solução). Difícil recuperar essa atmosfera quase onírica, esse som-imagem que mescla reminiscência, infância, pureza.

Prometheus (tango)

Um tango que está mais para seresta – ah, essa nossa brasilidade! Um fá menor dolente com soluções harmônicas chopinianas que dá à obra um halo de século XIX. Estilo que convida ao uso de bastante *rubato*, termo italiano que significa, literalmente, roubado: “rouba-se” do tempo ao frear e acelerar a velocidade (para logo depois voltar à velocidade inicial), o andamento oscila propositalmente, artifício que concede expressividade e passionalidade à interpretação, bem como espontaneidade e mesmo certa dose de imprevisibilidade. No último terço da música, a mão direita fica repetindo um desenho melódico de três notas enquanto a mão esquerda introduz e mantém uma nota dissonante (a nota sol da mão direita choca-se com o sol bemol da mão esquerda): um bonito efeito que deixa a música em suspenso, até sua súbita conclusão num típico final de tango. Mescla muito inteligente e eficiente entre gêneros (clássico e popular), estilos (Romântico e Moderno) e épocas (séculos XIX e XX).

Antígona

Do ponto de vista musical, a mais complexa das três, especialmente no que se refere à harmonia, onde ouvimos combinações sonoras quase politonais que nos remetem a Prokofiev, Hindemith, Strawinsky, Bartók, Kurt Weill. Especialmente este último, mais conhecido em suas várias parcerias com Brecht (*Ópera dos Três Vinténs*, *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*) algo interessante a ser examinado futuramente com maior profundidade (possíveis influências de Brecht-Weill sobre Giudice). De todo modo, essa peça nos permite ver-ouvir o profundo conhecimento e domínio musical de Giudice e observar sutilezas nos entrecruzamentos de música, literatura e teatro.

Tal entrecruzamento pode ser observado em seus vários campos de atuação: a musicalidade de sua escrita, o aspecto cênico-literário de sua música; o músico que escreve, o escritor que compõe. Ao intérprete (leitor, músico ou espectador), ficam a alegria e o prazer de continuamente perceber e vivenciar essas passagens.

Um corpo no banheiro

Antonio Corvo¹

Se houvesse um Museu Darbot, este poderia tranquilamente ser o título de um dos quadros expostos na sessão de arte surrealista, assinado pelo artista Victor Giudice, que, se não foi pintor, não será por falta da écfrase exercida pelo leitor que deixará de ser pendurado e exibido em paredes canônicas de arte. Que imagem estaria estampada na tela? A óleo ou acrílico? Colagem? Ilustração? Isso fica a cargo do observador-leitor que se dispuser, ou melhor, se aventurar a ler Giudice, como preconiza a estética da recepção. Até porque essa é uma das funções do surrealismo, da literatura fantástica e da ficção improvável, mas que, de realizada, probabilizou-se na melhor das incertezas exegéticas. Contudo, se *Um Corpo no Banheiro* não for parar numa das alvas paredes do Darbot, pela pura inexistência desse museu – coisa que não creio possível – estará, com toda a certeza, torta alguns centímetros, empoeirada e totalmente ambientada, pendurada por um barbante a enfeitar qualquer parede do Lamas. Diria até que Salvador, durante aquele tumultuado jantar, ao perceber o quadro, deu para imaginar coisas. Ou teria sido algo que comera? O Lamas continua enigmático, não menos que seu cardápio...

Antes, entretanto, é preciso abrir estes parênteses e, se me permitem, entediá-los rapidamente com um aspecto meu como leitor. Todo leitor tem seu *modus operandi*, suas relações profundamente íntimas com seu objeto de leitura. Não é à toa que já se disse e desdisse que a leitura é, tanto quanto o próprio livro, um fetiche. Pois bem, no meu caso, apesar de eu também ter meus fetiches livrescos, minha relação com livros, hoje, é (poderia dizer sem medo de errar) giudiciana, no mais profundo sentido da palavra, dado o primeiro parágrafo deste sincero apócrifo. Por razões que os médicos ainda desconhecem – não lhes darei essa chance –, não consigo mais ler nada sem que caia no mais profundo sono. Naturalmente, os autores estão isentos de qualquer culpa, mas, Giudice, talvez, não... explico com poucas palavras e – não conseguirei evitar por muito tempo – alguma teoria literária, psicológica ou de outra origem: Giudice não é apenas um escritor surrealista, Giudice é um onírico! Se, ao ler um jornal ou um *Dom Quixote*, o sono já me toma como indefeso refém, imagine-se o que um texto surrealista pode fazer com um leitor narcoléptico! Mas, vamos dizer que eu estivesse em minha plena forma física, com minha

¹ Antonio Marcos G. Pimentel é formado em Comunicação Social, pelos idos de 1991, nas Faculdades Integradas Hélio Alonso - FACHA, e em Letras pela Universidade Federal Fluminense - UFF. Além de mestre e doutor em Literatura Comparada e Literatura Medieval, atualmente, com dois livros publicados, poesia e romance, atua como escritor sob o pseudônimo de António Corvo.

saúde perfeita: ler Victor Giudice, ou qualquer outro – à exceção de autores que fazem questão de nos ninar, para ser mais polido – não me faria dormir, mas me ocasionaria o mesmo efeito do sono, o *sonho*. A diferença entre mim e um leitor desperto é que este sonharia acordado, seria levado forçosamente às imagens mentais que os textos de Giudice provocam, um caos de imagens, de irresponsabilidades literárias, um ambiente de sonho, de insensatezes (como a palavra insensatezes, correta, mas deliciosamente inadequada), em um estado quase alucinatório, mas perfeitamente ordenado; enquanto eu, depois de alguns parágrafos, já teria material psíquico suficiente para sonhar com o que Giudice constrói com habilidade invejável; sim, pois o surrealismo, como estética, tem regras e está longe de ser uma incompreensão. Talvez seja essa a palavra que mais defina, na minha opinião sincera, porém sonolenta: incompreensão. Ah, sim, entende-se o que Victor escreve, caso contrário, ele não seria reconhecido internacionalmente, nem teria ganhado prêmios, como o Jabuti, à toa. Não serão necessários ensaios como este para corroborar, mais do que a crítica literária, o que dizem seus leitores, mas trato aqui de um outro nível de compreensão, que é o entendimento da linguagem onírica, a dos anjos, talvez.

Por todo esse surrealismo, refiro-me mais precisamente a *Necrológio* (de onde terá saído o corpo no banheiro de que falei, ou com que sonhei lendo Victor). Neste livro, acredito que o autor tenha se permitido ser ou se assumido surrealista. Ler cada um dos contos é ficar sem ação. Poderia resumir esse ensaio com essa simples frase: Victor Giudice deixa seu leitor sem ação. Vem à mente, ao final dos contos, inevitável e involuntariamente a pergunta que, muitas vezes, chega a ser verbalizada: o que aconteceu aqui? Não há muito o que pensar, mas há muito o que sentir, e o que se sente desse sentimento (o cacófato ou a assonância são propositais) são apenas as ondas de choque da surpresa retumbante que se dá intimamente, e que vai ser processada durante os próximos dias. Quando o leitor se der conta, ele já será um outro leitor (apesar de todo leitor se tornar um outro leitor depois de toda leitura). No caso de Victor Giudice, essa mudança é silenciosa e perceptível, porque forte e contundente, remove alicerces, ignora a realidade e cria outras mais verossímeis, a ponto de esbarrar no real ignorado, provocando terremotos. Giudice cria terremotos entre placas tectônicas-literárias.

Uma dessas placas tectônicas é o conto “Salvatoiros”. Como este é um ensaio que pretende contemplar a experiência de leitura de um escritor, permito-me: ainda não sei o que acontece em “Salvatoiros”! Ou melhor, sei, sabe-se, está lá, mas não consegui ainda dar forma lógica à saga de “Salvatoiros”! Passa-se que Giudice, em todo o *Necrológio*, diverte-se magistralmente com o domínio que tem de neologismos, de liberdade literária, da

arquitetura textual que beira o concretismo e que é polifônica – não me refiro à polifonia semântica ou teórica, ou apenas a ela, mas à forma mesmo da disposição dos diálogos, em que se inserem pensamentos, terceiras vozes, o narrador onisciente, o personagem-observador, que está lá, acompanhando a história, de dentro da história, porque Giudice consegue não apenas descrever os fatos imediatos e as falas, mas consegue também nos fazer ver a ambientação! Explico-me (e estou desperto!): qualquer ambientação tem, em nossa mente, uma imagem. Se dois personagens conversam numa cena literária, digamos, num porto, durante uma despedida, vemos a movimentação no porto, pálida, talvez, como um quadro com barcos, marinheiros, passageiros e tudo o mais. Giudice consegue – não me pergunte como, apenas leia! – inserir esses personagens secundários, os figurantes, os ambientados de forma ativa, sem fazê-lo nomeadamente. Ele apenas consegue. “Apenas leia”, aliás, é algo que tive receio em escrever, mas, novamente, permitam-me, porque é necessário deixar a impressão, como leitor/escritor, mais honesta possível. Digo isso porque “apenas leia” é o que poderia substituir todo esse ensaio. “Apenas leia” é mais do que um conselho, uma opinião: talvez seja um pedido, ou talvez seja a única forma de me fazer entender enquanto tento fazer entender o texto giudiciano. Não dou conta. Explique Dalí! Não se explica. Se as girafas de pernas compridas e em chamas não têm – e nem devem ter – explicação, não são os jogos de palavras de Giudice que devem ter. Eles estão ali porque não devem não estar ali. Talvez alguns venham a dizer ou já tenham dito que Giudice não é surrealista, mas metaforista (ou metafórico). Não é o caso. A metáfora diz coisas por outros modos; são máscaras cujo molde é o próprio rosto. Ainda assim, são uma máscara. O surrealista diz exatamente aquilo que quer dizer, e não necessariamente de forma distorcida, como se entende o surrealismo, mas da forma real como são as coisas. Qual é a grande magia de Giudice (porque se há o bruxo do Cosme Velho, há o feiticeiro de São Cristóvão!)? É traduzir para o texto o pensamento cru, como ele é em nossa cabeça, nossa percepção, nosso caos. Não há depuração do real para o textual. Mas então não há literatura, visto que e por aí vai... Num primeiro momento de ingenuidade literária, sim, seria possível arriscar essa blasfêmia parcimoniosa, imprudente, quase um divertimento. Mas o Feiticeiro de São Cristóvão ordena literariamente o que é literariamente caótico! Repito-me: apenas leiam.

Não é difícil entender por que *Necrológio* tem esse nome: a morte está presente em todos os seus contos, desta ou daquela maneira. Inclusive a morte da realidade, o tal corpo no banheiro com o qual Salvador tenha se impressionado ao jantar no Lamas (ou depois de ter visitado o Museu Darbot).

Abro aqui outro ligeiro parêntese teórico, meio a contragosto, mas, vá lá, estamos num ensaio. Referi-me algumas vezes ao estilo “giudiciano” ou à obra “giudiciana”. Faço essa consideração porque, como já ocorre com outros autores em meio aos textos crítico-literários, Victor Giudice tem autonomia para ter seu próprio estilo, a se evitarem comparações (a um estilo “kafkaniano”, por exemplo, referindo-se ao premiado conto “O Arquivo”). A meu ver, seria uma grande injustiça. Por que atribuir a outros escritores, tão originais quanto Giudice, contemporâneos ou não, um rótulo literário com aspecto de subordinação? Que “O arquivo” lembre *A metamorfose*, muito bem, é mais do que provável que Giudice o tenha lido. Todos temos influências. Mas esse terá sido apenas o caso de o leitor ter lido *A metamorfose* antes de “O arquivo”. Caso contrário, Kafka se tornaria giudiciano.

Em todo caso, se mencionei um banheiro no título deste ensaio, é preciso falar também dele. Não lembro agora quem me disse isso, se era próprio ou se era uma citação, mas fica a sugestão de pesquisa ou no mínimo a honestidade da não autoria: não escreva em detalhes uma arma pendurada em cima da lareira se não pretende atirar com ela. Isto posto (em cima da lareira), vou a *Os banheiros*. Este livro aproxima-se muito mais do realismo simples e literariamente engenhoso de *Salvador janta no Lamas* do que da vanguarda surrealista de *Necrológio*. *Os banheiros* me parece um meio termo estético que coloca Giudice no mesmo patamar, com folga e destaque, em que estão Borges, Garcia Márquez, Poe, Villiers de L’Isle-Adam, Murilo Rubião, Campos de Carvalho e Horácio Quiroga, entre outros escritores de ficção fantástica. Todorov certamente teria hoje dedicado um capítulo inteiro a Victor em uma nova edição de *Introdução à literatura fantástica*. Ao ler *Os banheiros*, temos a impressão de que Victor é capaz de escrever qualquer coisa com o domínio que tem da prosa de ficção (ficção, será mesmo?), desde o miniconto “O banquete” até a saga histórico-familiar de Miguel Covaburra, que remete a outro autor, Gabriel García Márquez, e ao seu *Cem anos de solidão*, sem dever absolutamente nada à obra colombiana, nem ser, como já alertei anteriormente, um conto “gabriel-garcia-marquiano”. É inevitável, entretanto, outra comparação, interna: Covaburra e Salvatouros. Ambos são épicos (ou podemos vê-los assim, graças a Homero e Virgílio), mas, em “Salvatouros”, Giudice carrega, nas tintas da fantasia insana do surrealismo, os jogos de palavras que são muito mais do que jogos, mas verdadeiros alicerces arquitetônico-literários, sobre os quais se constrói o entendimento esgarçado de uma realidade possível (ou alternativa). Já em Covaburra, o mesmo épico se concentra no aspecto histórico-cronológico, preocupado em parecer fiel, exato, confiável, real. Essa realidade, contudo, tem traços escuros, clima

sombrio: às vezes sombra que não deixa ver nada, às vezes penumbra em que é possível distinguir cores (ainda assim, uma penumbra). Talvez porque, na minha impressão como leitor, *Os Banheiros* seja uma grande homenagem inapropriada à família, a grande idiossincrasia social da impropriedade. Família, aliás, me pareceu o tema-chave em *Os banheiros*, o que, inevitavelmente, leva à nossa Clarice Lispector, musa das citações nas redes sociais (talvez para seu desgosto póstumo). Mas isto, novamente, dá-se unicamente pelo fato de eu ter lido Clarice antes de Giudice (Giudice não é clariciano nem vice-versa). *Os banheiros* pode assustar, é uma literatura forte, com temas pesados, mas que permeiam todas as famílias, que contemplam todas as experiências pelas quais já passamos ou por que passaram nossos parentes. A infância e a juventude dos personagens, sempre muito traumáticas, mesmo quando abraçadas pela arquitetura fantástica, são a tônica da maioria dos contos. O que há de melhor e pior nas famílias está n'*Os banheiros*.

Confesso que, como leitor (e prometi que seria mais leitor do que teórico, mas acho que não cumpri a promessa, de modo que tentarei retomá-la), testemunhei ou ouvi muitas das histórias de *Os banheiros* na minha própria família. E como são míticas algumas das histórias que se contam sobre nossas famílias, nossos antepassados...! Segundo algumas correntes da teoria da literatura, é literatura o texto que nos traz a catarse e a identificação. Bem, se há algo que o leitor de *Os banheiros* sentirá ao ler o livro, essa coisa é a catarse, ainda que, por vezes, atenuada por alívios cômicos.

E há que se traçar um paralelo importante nessa obra: Além de ser o título de um dos contos, o banheiro está mais de uma vez explicitado no conjunto de suas histórias, até mesmo como personagem – mas isto é muita teoria, e aqui não é o caso. O banheiro não é o local mais agradável da casa, mas o ambiente em que, em nossas vidas, somos menos, digamos, glamourosos. As intimidades, as excrecências, as histórias impudicas e o próprio espelho que, no banheiro, reflete o que há de mais cru em nós, desfilam pelos contos fantásticos de Victor e compõem essa unidade temática que nos impressiona pela identificação e pelo realismo – realismo fantástico, mas não surreal. A esta altura, me parecem claras as nuances temáticas e estilísticas entre alguns livros de Victor; ainda assim, insisto: apenas leiam! Porque, assim como acontece ao fim dos contos de *Necrológio*, em *Os banheiros*, terminada a leitura, ficamos imóveis por um tempo, olhamos pela janela, ou fumamos um cigarro com olhar vago e pensamos em nós mesmos e em como estamos nos banheiros de Giudice, exatamente como seus personagens. *Os banheiros* é pesado, é dramático, é tabu, é real. Como qualquer banheiro.

Por fim, o que gostaria de dizer aos que aqui chegaram é que ler Victor Giudice é fundamental para qualquer escritor. Tenha ele começado agora, com poemas da adolescência ou aventuras de fantasia medieval, esteja ele lidando com os fantasmas de seus subsolos, ou com a experiência de vida que se traduzirá em romances verossímeis, críveis. Ou, ainda, para aquele cuja alma é inquieta, sonhadora, insatisfeita com as regras do mundo, e que precisa desvirtuar, recriar e reescrever de outros modos, de outras formas. Vou beirar a pieguice, eu sei, e talvez até roçar a tietagem, mas é preciso ler Victor Giudice pela sua qualidade literária, em se tratando da fruição e do prazer da leitura, pela sua contribuição à literatura brasileira, pelo aprendizado que temos com a forma pela qual transita entre realidades e as (re)compõe. E não é por mim, pelo que eu digo, mas pelo que já disseram outros de envergadura e importância. Ler Victor Giudice é essencial para a formação do escritor brasileiro.

Mas não acreditem em mim, apenas leiam!

Um expert na arte de conviver

Carlos Alberto Mattos¹

Quando o compositor americano Philip Glass, no auge de sua fama, no início dos anos 1990, apresentou um concerto no já então famoso *foyer* do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), no Rio de Janeiro, coube a Victor Giudice fazer um teste prévio do piano antes do ensaio. Victor foi além do combinado e deixou os assistentes boquiabertos com o seu *Tango para Prometeu*, composto um ano antes, como parte da trilha sonora do espetáculo *Prometeu*, pelo grupo Mergulho no Trágico. Glass o aplaudiu – coisa que poucos músicos podem ostentar no seu currículo.

O grande autor de óperas e sinfonias não sabia que Victor era bem mais que um testador de pianos. Mais conhecido como escritor, Giudice era dessa rara estirpe de artistas verdadeiramente múltiplos. Em seus 63 anos de vida, ele esbanjou talento como romancista e contista, poeta, dramaturgo, crítico e ensaísta literário, crítico de música clássica, compositor, performer, desenhista, fotógrafo e professor. Foi alguém que viveu intensamente todas essas facetas e tinha boas razões para ser um bocadinho vaidoso, a ponto de quase roubar a cena de Philip Glass.

Pode-se dizer que o envolvimento apaixonado com a música, desde muito cedo, ditava suas preferências artísticas, seu comportamento e a sua própria visão de mundo. As formas perfeitas, para ele, teriam obrigatoriamente o ritmo, a progressão e a emoção de uma sinfonia, uma sonata. No CCBB, Victor ministrou cursos de introdução à ópera, sobre o papel da música sinfônica na civilização ocidental e sobre a obra de Richard Wagner. Durante vários anos, foi um respeitado crítico de música clássica do *Jornal do Brasil*. Sua própria produção musical era pouco divulgada até ser trazida à tona pelo interesse e empenho da professora e cantora Tereza Virginia. E eis que o sofisticado *connoisseur* erudito era também um exímio compositor de sambas, tendo sido convidado, inclusive, para integrar a ala de compositores da escola de samba Unidos de Vila Isabel.

De fato, em Giudice, conviviam o intelectual de gosto refinado e o homem simples e popular. Ele era múltiplo também na forma de estar no mundo. Transitava com naturalidade entre as Zonas Norte e Sul do Rio, cultivando amizades com artistas e literatos, mas também com guardadores de carro, lanterneiros e porteiros de prédios.

¹ Carlos Alberto Mattos é crítico e pesquisador de cinema. Iniciou carreira em 1978 por estímulo de Victor Giudice. Atualmente, tem oito livros sobre cinema publicados e mantém o blog carmattos.com.

Giudice escreveu para o teatro: *Ária de serviço*, um monólogo sobre uma dona de casa infeliz que prepara o espírito para receber o marido ao final de um dia de trabalho. A peça foi montada no CCBB em 1991, com a atriz Bete Mendes e direção de Marco Antonio Braz. No mesmo ano, seu conto “Bolívar” foi encenado por Domingos Oliveira. Entre várias colaborações com dramaturgos amigos, ele adaptou o *Don Juan* de Molière para uma montagem de alunos da Uni-Rio.

O *Édipo Rei*, de Sófocles, lido aos 12 anos, revelou-lhe o fascínio das histórias de mistério, uma das vertentes principais (ou, pelo menos, subjacentes) de sua obra literária. No início da carreira, publicou contos na revista *Mistério Magazine de Ellery Queen*. Mais tarde, foi organizador da coleção *Enigma*, de livros policiais, da Editora José Olympio. Com o romance *O Sétimo Punhal*, ele teria atingido, segundo a crítica, a maturidade no uso dos ingredientes da história policial, gênero relativamente raro no Brasil, e no qual Victor se firmou como um dos melhores cultores.

É igualmente notável a influência do cinema em sua obra literária. As relações entre cinema e ópera lhe chamavam a atenção não somente pelo fator musical, mas também pelo processo narrativo que compartilhavam. Por sinal, foram as trilhas sonoras de filmes e seriados com música clássica, comuns na década de 1940, que lhe infundiram o amor pela música. Com as tais “fitas em série”, ele compreendeu o valor do suspense e da imprevisibilidade. *Os Perigos de Nyoka*, *O Fantasma*, *Flash Gordon*, *Capitão Marvel* e *Império Submarino* figuram entre os primeiros objetos de cinefilia de Victor. Filmes dos franceses Henri-Georges Clouzot e André Cayatte também se alinham entre suas influências inaugurais.

A cinefilia infantil se perpetuaria na vida adulta, com um afeto especial pelo cinema clássico europeu: Visconti, Fellini, os primeiros filmes de Monicelli, os de Totò, Carné, Clouzot, as comédias inglesas dos anos 1940 e 50 e a nobreza de Laurence Olivier à frente de adaptações shakespearianas como *Ricardo III*. Já o cinema americano era capaz de lhe despertar sentimentos conflitantes: ao mesmo tempo em que admirava a eficiência e verossimilhança de suas narrativas, Giudice abominava seus chavões e a superficialidade na abordagem dos temas. Os filmes de Orson Welles e grandes musicais como *O Mágico de Oz*, *Cantando na Chuva* e *Um Americano em Paris* pairavam acima de qualquer restrição. Quanto ao cinema brasileiro, irritava-se com frequência diante dos sinais de amadorismo que predominavam até o final da década de 1970. É uma pena que não tenha presenciado o salto qualitativo das décadas de 1990 e 2000.

Victor nunca filmou, mas gostava de rascunhar eletrizantes prólogos de filmes imaginários. Esteve mais próximo de se tornar um ator. Por volta dos 13 anos, as visitas frequentes aos estúdios da Cinédia lhe renderam uma "ponta" no filme *Pinguinho de Gente*, de Gilda de Abreu. Bem mais tarde, tornou-se aluno da famosa atriz Dulcina, com quem aprendeu os mistérios da interpretação. Na verdade, Victor sempre foi um ator nato, além de imitador impagável. Suas performances-relâmpago ou a compenetrada declamação dos poemas do português Antonio Nobre eram um deleite para quem tinha a sorte de estar por perto.

Traços de cinema podem ser detectados com facilidade na sua produção literária, sobretudo nos textos ágeis e carregados de sugestões visuais. Os contos de *Salvador janta no Lamas* apresentam um estilo particularmente imagético, nos limites mesmo do argumento de cinema. "O Homem Geográfico" poderia figurar numa antologia do corte (no sentido cinematográfico do termo); "Bolívar" nada mais é do que um pequeno filme policial em que, significativamente, o cinema é repetidamente citado.

Outras áreas em que Victor Giudice brilhou, embora quase sempre nos bastidores, foram o desenho e a fotografia. Com os amigos de infância, ele costumava decorar os ladrilhos de sua casa. Ainda menino, saía para fotografar o querido bairro de São Cristóvão e a Quinta da Boa Vista. Seus amigos mais próximos eram modelos frequentes de seus *portraits*, quando não de suas caricaturas, que bem mereciam ter sido recolhidas para publicação. Victor teve fotos publicadas na revista *O Cruzeiro* (1969) e no semanário *Crítica* (1974). Durante vários anos, um dos cômodos de sua casa funcionou como laboratório de revelação fotográfica. Foi artefinalista numa pequena agência de publicidade, pintou anúncios em cortinas de teatro e, já nos anos 1960, cursou Estatística e trabalhou como desenhista de gráficos para órgãos públicos. Vale lembrar que ele próprio é o autor das capas de seus livros *Necrológio* (cujo primeiro conto começa já na capa), *Salvador janta no Lamas* e *O Museu Darbot e outros mistérios*.

A faceta místico-esotérica foi outro traço marcante da personalidade de Victor. Ele aprendeu leitura de mãos na juventude e dizia-se um apaixonado pelo ocultismo. Nos anos 1980, estudaria profundamente o tarô e colecionaria dezenas de baralhos, de várias modalidades e procedências. Chegou a "botar" cartas informalmente e criou o protótipo de uma certa Mandala Divinatória, jogo de números e peças geométricas que conformariam toda a vida do consulente.

Existem fortes razões para se suspeitar que o esoterismo um tanto jocoso era, no fundo, mais uma ferramenta de elaboração ficcional de que Victor lançava mão nas

incansáveis peripécias de sua imaginação. Destino semelhante tinham as ocorrências de sua vida de funcionário no Banco do Brasil. No ambiente relativamente austero dos escritórios bancários, Victor fazia o terror da hierarquia e as delícias dos colegas com sua irresistível tendência a satirizar o cotidiano, jogar pelos ares as formalidades e se lixar para os imperativos de um mito da época: uma boa carreira no BB.

Os formulários burocráticos lhe serviam para fazer intervenções poéticas, e a rotina do trabalho lhe inspirava situações de comédia. O segundo conto que publicou, "In Perpetuum", é protagonizado por um funcionário de banco que passa 30 anos procurando uma diferença de 10 centavos. É semelhante à matéria-prima de "O Arquivo", um dos contos brasileiros mais conhecidos internacionalmente, editado em oito países. Neste, um burocrata se vê tão reduzido em sua dignidade que acaba se transformando num arquivo de metal.

Mais do que em qualquer outra arte, Giudice foi um expert na arte de conviver. Sua presença em todos os ambientes instaurava rapidamente uma aura de cultura e entretenimento, humor e erudição. As entradas e saídas de cena teatrais, as pequenas performances com que ele temperava seus relatos verbais, o senso imbatível de ritmo e surpresa no tratamento dos assuntos mais cotidianos, tudo contribuía para um estado permanente de fabulação e espetáculo. Sem que isso o fizesse um alienado da realidade, Victor desconsiderava a linha divisória que a maioria de nós estabelece entre vida diária e criação.

Para isso, usava como ferramentas o canto, a declamação e a invenção constante. Tinha o hábito de ficcionalizar a realidade para dela revelar o seu lado mais absurdo ou poético. O culto da mentira criativa e a transformação do prosaico em maravilhoso e inesperado eram suas práticas constantes. Assim, ele melhorava a vida ao seu redor e esparzia as sementes do bom gosto, da inteligência e da sensibilidade. Em Victor, não era a vida que imitava a arte ou vice-versa, mas uma se confundia com a outra, como nas mãos de um prestidigitador habilidoso.

O admirável mundo novo do gênio Giudice

*Nei Lopes*¹

É claro que não conheci Einstein, Galileu, Da Vinci, Descartes; nem Newton, Lavoisier, Edison, Beethoven...tampouco sei de Stephen Hawking, ou de certo Alan Turing, cientista da computação, de quem eu nunca tinha ouvido falar e que acabo de ver incluído numa lista de gênios da humanidade. Mas conheci Victor Marino del Giudice. Com muito prazer.

Foi na Faculdade Nacional de Direito, no velho prédio do centro do Rio, onde funcionou o Senado do Império. Era talvez 1965, a estudantada vivia a ressaca braba do golpe militar; e ele, egresso, segundo a lenda, de uns três cursos largados pelo meio – talvez Filosofia, Arquitetura e Engenharia – vinha para o nosso convívio. Era um momento em que o legendário CACO (Centro Acadêmico Cândido de Oliveira) já não tinha voz, o Centro Popular de Cultura tinha suas luzes apagadas e o prédio da UNE havia ardido em chamas. Mas nós resistíamos. E o brilhantismo do novo colega contagiava a todos, sobretudo pelos casos que contava.

Era da Zona Norte como eu, mas de São Cristóvão, o bairro Imperial. E, na infância, fora vizinho do violonista Baden Powell, cujo pai, conhecido como Seu Tique, dono de uma fábrica doméstica de sandálias femininas, era um personagem querido, como músico e pessoa. Mas personagem sancristovense, mesmo, dos casos giudicianos, era o doido que falava uma língua estranha, misto talvez de aramaico, sânscrito e malgaxe. Era a língua do “Kabias-Xias”, que Victor dominava, e reproduzia para nós, com vocalizações dessa expressão sem sentido, em entonações diversas, afirmativas, expressivas, interrogativas, alegres, tristes, irritadas, iracundas. Como neste diálogo:

-- *Kabias-xias-kabias...*

-- *Kabias.*

-- *Kabias-xias?*

-- *Xias.*

-- *Kabias??*

-- *Xias-kabias???*

-- *Kabias, PORRA!*

¹ Nei Lopes é um compositor, cantor, escritor e estudioso das culturas africanas, no continente de origem e na Diáspora africana.

“Kabias-Xias tinha toda razão em se irritar”, Victor admitia. Afinal, o time do São Cristóvão Futebol e Regatas já não era mais nem a sombra daquele que fora campeão carioca em 1926. E, ele próprio, além de trabalhar num Banco do Brasil criado por Dom João VI, ainda tinha que complementar o salário com um trabalho de meio expediente numa editora que publicava livros predominantemente comerciais.

Foi nessa editora que eu, um tempinho depois, fui trabalhar como redator, depois de amarga experiência numa estatal para a qual, premido pelas circunstâncias, prestara concurso. Pelo menos, numa casa publicadora de livros, eu estaria criando alguma coisa. Além disso, para minha agradável surpresa, o coordenador editorial se chamava Victor Giudice.

Mas durou pouco o que era doce: em uma segunda-feira, cheguei lá e a sala da redação estava vazia. Só tinha a grande mesa, ao redor da qual sentávamos eu e mais três colegas; eles também, como o Victor, funcionários do Banco do Brasil, cuja sede ficava a poucos metros de distância.

Foi lá, no velho sobrado da Rua 1º de março, esquina do Beco dos Barbeiros (o do célebre Restaurante Escondidinho), que Victor, artista múltiplo, na mais perfeita acepção da palavra, em uma simples manhã, observando os ângulos do meu perfil afro-brasileiro, clicou uma foto magnífica, até hoje guardada no baú das minhas mais gratas memórias. E o fez apenas com um refletor improvisado ali na hora. Mas com sua sensibilidade de pintor, fotógrafo, poeta e, sobretudo, músico, conseguiu o prodígio, retribuído por mim com uma caricatura, das que na época eu conseguia rabiscar.

Mas o grande artista era também capaz de grandes travessuras. Como a daquela manhã em que cheguei à Editora e o encontrei enfaixando a perna esquerda e pingando mercúrio-cromo na gaze. Quando perguntei o que tinha acontecido, ele me explicou, com aquela expressão cínica que o caracterizava, que era uma artimanha para conseguir dispensa do trabalho no Banco, onde dava expediente à tarde. Assim, por volta de meio-dia, ele desceu as escadas do sobrado mancando. Só que, umas seis horas mais tarde, já anoitecendo, eu o vi em plena Avenida Rio Branco, lá do outro lado, andando e ainda mancando. Pois é...entrara tanto no “personagem”, que, mestre do disfarce, sentia-se machucado mesmo.

Outra de suas molecagens me teve como protagonista. Foi na semana do carnaval de 67, quando ele me perguntou o que eu iria fazer no sábado à noite, e eu respondi que não tinha nenhum programa especial. Então, ele me revelou que iria realizar um *bal-masqué*,

um baile à fantasia em sua casa, e teria muito prazer em me ver lá, devidamente fantasiado. Eu topei; a partir de um velho capacete do regimento dos Dragões da Independência, bastante amassado e sem o penacho, mas ainda marcial e sugestivo, criei minha indumentária, completada com um cinturão de bombeiro hidráulico, um paletó de pijama, coturnos e uma ceroula marrom.

A casa, em São Cristóvão, era uma casa sombria, vetusta, senhorial, sem nada de carnavalesco. Mas eu tinha tomado duas lapadas de conhaque antes de chamar o táxi e cheguei lá. Já saltando, estranhei o clima. A música era Vivaldi, Gabrielli, um desses aí. E o ambiente, à meia luz, era composto por uns três casais velhucos, tomando licor e ouvindo aquela música maviosa, celestial. Como ninguém se espantara com a minha presença insólita, cumprimentei todos educadamente, aceitei a Antártica gelada oferecida pelo anfitrião com umas lascas de presunto defumado...e passei uma das melhores noites de carnaval da minha vida, porque carnaval é isso mesmo.

Mas a grande história do carnaval giudiciano vai relatada agora. Em 1966, uma antiga e admirada escola de samba de porte médio, sacrificada pela catástrofe das enchentes de um terrível janeiro, em que perdera todo o material do desfile, além de vidas humanas em sua comunidade, participou do desfile da Avenida Presidente Vargas apenas simbolicamente, “em homenagem ao Governo e ao povo da cidade”. Naturalmente, não foi rebaixada de grupo; e, no ano seguinte, conseguiu o oitavo lugar com o enredo “O reino encantado de Vicente Guimarães”, cabendo o primeiro lugar à escola de samba de Mangueira, com “O mundo encantado de Monteiro Lobato”.

Nessa época, o *marketing* e o *merchandising* ainda não tinham chegado ao carnaval das escolas de samba. Mas a empresa da qual Victor Giudice era o coordenador editorial tinha como carro-chefe da sua linha de produtos a coleção de livros infantis *Histórias do Vovó Felício* (6 volumes belamente ilustrados, formato 21 x 27, 05 cm), do escritor Vicente Guimarães, tio do célebre Guimarães Rosa, ambos nascidos na cidade mineira de Cordisburgo.

Antes do carnaval (talvez o mesmo do “*bal-masqué*”), quando correu na Editora a notícia de que a escola iria ser “ajudada” pela casa onde trabalhávamos, Victor imediatamente compôs um samba-enredo, cuja letra se encerrava com estes versos: “*Veio de Minas Gerais / terra de outros vultos nacionais / Pra mostrar às crianças cariocas / a beleza das histórias que ele evoca / Vicente Guimarães / glorioso brasileiro / De Cordisburgo à Guanabara / da Guanabara ao Brasil / Do Brasil pro mundo inteiro*”. Só que ele havia feito uma outra versão,

cantada só na redação, para mostrar os verdadeiros propósitos da Editora. Assim: “São dez prestações / De Onze mil cruzeiros / Envie o cupom / Ou pelo telefone dois-um-zero-sete-três-três”.

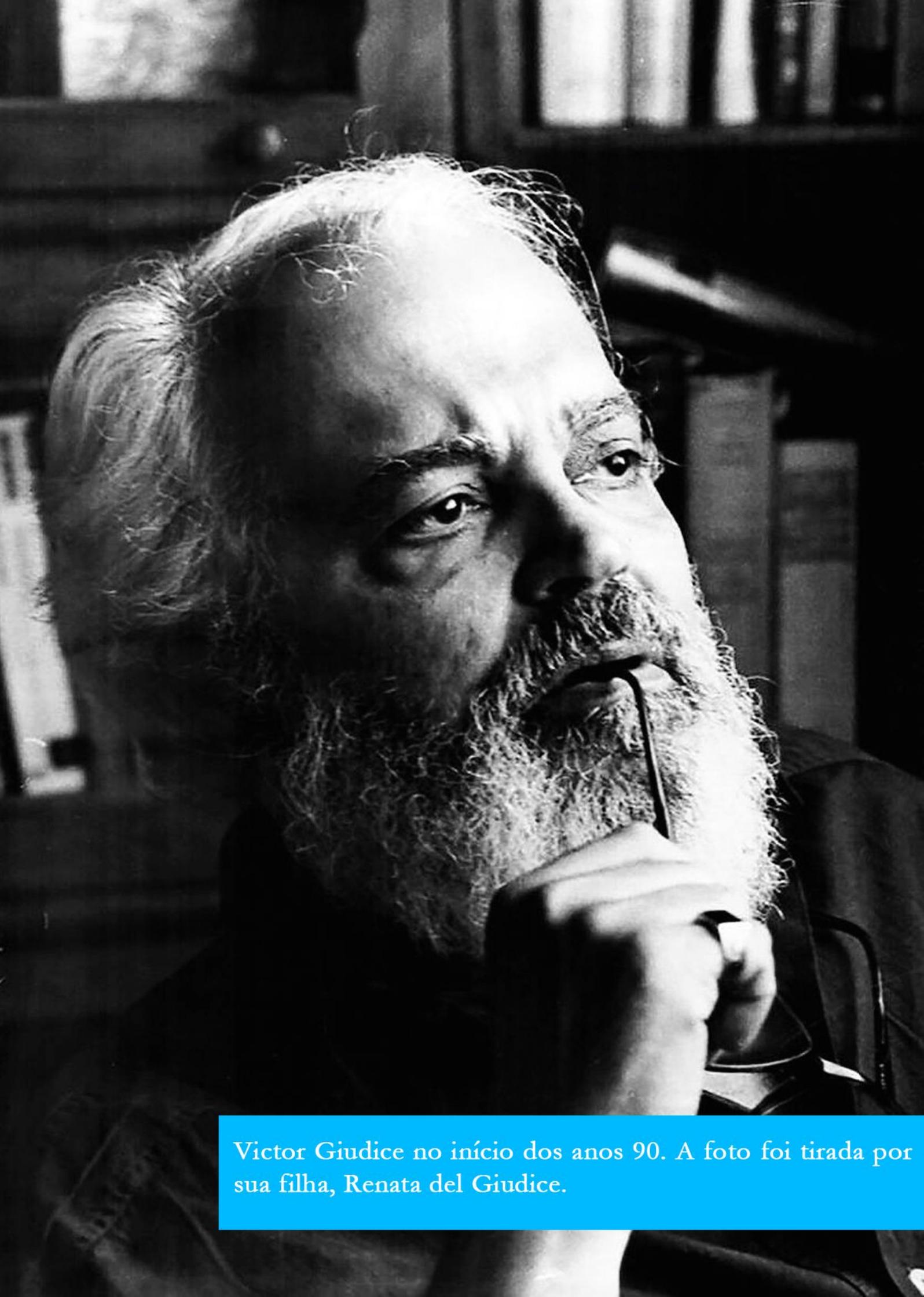
A escola, claro, desfilou com um outro samba, de dois grandes e conhecidos compositores. E ainda conseguiu um honroso oitavo lugar, talvez pelo fato de ter abordado o “reino” de Guimarães enquanto a Mangueira abordava o “mundo” de Monteiro Lobato.

O caso é que o nosso Victor gostava mesmo de samba. Mas o olhar com que via as escolas era diferente do meu, como inclusive registrei em meu primeiro livro publicado, *O Samba, na realidade...*, em 1981. Mas o meu coração nunca deixou de bater forte pelo Salgueiro, embora, em certo momento, zangado na Tijuca, eu tivesse aceitado o convite para dirigir o Departamento Cultural da escola de Vila Isabel, querido bairro onde eu morava, e onde, em um domingo, Victor foi me visitar, levando de presente um pôster com o conto “O Arquivo”. Aí, veio a grande notícia: o músico refinado, profundo conhecedor do repertório clássico, excelente pianista e crítico musical tinha ingressado na Ala de Compositores da Unidos. Eu, que já tinha passado por problemas no Salgueiro e sabia como era o ambiente competitivo em todos os núcleos de compositores, pensei: “O Victor tá frito. Só mesmo um doido pra se meter numa furada dessas”.

Era “maluco” mesmo o genial Giudice. Tanto era, que foi o responsável por uma das edições brasileiras do célebre *Admirável mundo novo*, de Aldoux Huxley, livro cuja capa da 11ª edição, datada de 1969, acabo de ver na internet, igualzinha à do nosso tempo.

Por incrível que pareça, a obscura Editora – que deve ter se desfeito a caminho de outras galáxias – foi a mesma da coleção do *Vovô Felício*. E pela edição desse grande clássico, o nosso coordenador editorial, visionário como um Huxley, quebrou lanças, desde, se não me engano, a compra dos direitos até a supervisão gráfica da produção.

Coisa de gênio!



Victor Giudice no início dos anos 90. A foto foi tirada por sua filha, Renata del Giudice.

ENSAIOS

As sutilezas da verossimilhança e as variações da realidade n'O Museu Darbot

Maria Lúcia Outeiro Fernandes¹

Em outubro de 1994, participei de uma *Oficina de Ficção*, ministrada por Victor Giudice, na Universidade Federal de Viçosa. O primeiro ponto enfatizado pelo escritor foi a exigência de uma verossimilhança em qualquer texto narrativo. Por mais *nonsense* que seja uma história, dizia ele, é necessário que pareça verdadeira. De acordo com o mestre, a elaboração da verossimilhança começa na primeira linha. O início do texto deve oferecer uma camada mais superficial, de modo que a partir dela o leitor possa ir tirando suas conclusões. Captar o interesse do leitor é um dos principais desafios. As primeiras frases funcionam como um cartão de apresentação e têm um efeito decisivo na elaboração da verossimilhança.

O segundo ponto considerado por Giudice, que concorre para motivar o interesse do leitor e conferir verossimilhança ao relato, refere-se ao que ele denominou como energia da narrativa. O maior desafio do escritor é não deixar que o relato se torne estático em nenhum momento. São muito mais fortes a curiosidade e o interesse do espectador diante de um quadro que mostra um acontecimento, do que diante de uma natureza morta. A pintura que mostra uma cena tem energia narrativa porque permite ao espectador viajar e criar uma história a partir dos elementos apresentados. Assim também, um relato com energia, em todos os níveis, pode mobilizar muito mais o leitor do que um enredo estático.

Na música, exemplifica ainda o afinista, a energia narrativa é constante. A música apresenta uma sucessão de conjunções aditivas e adversativas, de acontecimentos abstratos e sonoros que se alternam a todo momento, captando a sensibilidade do ouvinte. Não se pode deixar que a narrativa fique parada. Frases como “Venturoso era solteiro” não suscitam nenhum interesse, não despertam a curiosidade nem a imaginação. Verbos de ligação são perigosos porque paralisam o relato. É necessário elaborar a narrativa com verbos de ação, criando uma história para cada pequeno detalhe, provocando um movimento constante, dando vida às descrições.

¹ Maria Lúcia Outeiro Fernandes é professora doutora na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP/Araraquara). Concluiu seu doutorado em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 1994. Atua nas linhas de pesquisa: História Literária e Crítica, Teorias e Crítica da Narrativa e Teorias e Crítica da Poesia, concentrando-se em questões ligadas ao Modernismo e ao Pós-Modernismo.

Há vários procedimentos que podem conferir energia à narrativa. Entre eles, destaca-se o cuidado especial que se deve dedicar à elaboração do início. Como as cores de um quadro, as primeiras linhas criam um roteiro para a leitura e a interpretação do texto todo, conquistando a cumplicidade do leitor. Recorrer aos verbos de ação nas primeiras linhas é uma estratégia valiosa. Nunca se deve iniciar uma narrativa por um verbo no pretérito imperfeito, a menos que se queira dar a ela um aspecto de alegoria ou de lenda exemplar.

As descrições podem ser problemáticas. São perigosas porque também podem paralisar o movimento, estancando a energia. É necessário recorrer a vários procedimentos para evitar que elas destruam a dinamicidade, pondo em risco a verossimilhança. Além de evitar os verbos estáticos, como já foi enfatizado, pode-se recorrer a um outro recurso que consiste em criar uma historinha para cada elemento a ser descrito. Em vez de dizer frases como “Venturoso era solteiro” ou “o quarto era imundo”, pode-se criar uma ou várias historinhas que mostrem os predicativos do personagem ou do espaço.

Há momentos em que uma enumeração pode ser outra excelente solução. Em vez de dizer “havia muitos doces na festa de Natal” ou “a mesa estava repleta de doces”, o escritor pode apresentar uma enumeração informando os nomes e as características de todos os doces, o que permite ao leitor visualizar a mesa em todos os detalhes.

Para se conseguir o efeito de verossimilhança, é necessário cortar tudo que possa lembrar uma ficção. É preciso mostrar de modo convincente que os fatos narrados são verdadeiros. Mas a narrativa precisa também de certa sutileza. Ela pega o leitor pelos aspectos indiretos. Na vida, as coisas nunca acontecem de maneira direta. Os acontecimentos vão se revelando aos poucos. O dia todo o indivíduo fica atento aos indícios que lhe são mostrados. Repetir a vida a partir de uma criação exige uma técnica que possibilite transpor a vivência para outro tipo de experiência, que é a da escrita. É necessário estar atento aos procedimentos que vão garantir esta transposição, trabalhando variações e explorando as múltiplas possibilidades.

Escrever é encontrar formas de criar uma realidade. O cotidiano serve de mola, mas é necessário ultrapassá-lo. Tampouco se pode apenas expressar um estado interior. A emoção não é o estado do escritor enquanto criador. É necessário transpor o estado interior pela inteligência, estabelecendo certa distância entre o que se sente e o que se escreve. Palavras carregadas de emoção, como os diminutivos, precisam ser cortadas.

A melhor forma de garantir o efeito de verossimilhança, enfatiza Giudice, é iniciar um relato dando destaque para um dos três elementos que estruturam a narrativa,

colocando em evidência ou um personagem, ou as referências espaciais, que constroem a ambientação, ou as coordenadas temporais.

Todos esses procedimentos ajudam a criar uma dinamicidade que garante a energia da narrativa em todos os parágrafos. É importante lembrar que o leitor não se interessa por aquilo que o personagem sente ou pensa. O leitor só se interessa por aquilo que o personagem faz. Portanto, deve-se focar o máximo possível na ação.

A partir das ponderações acima, feitas por Victor Giudice, acerca da arte de narrar, que permanecem na minha memória e no meu caderno de notas, passo a desenvolver uma reflexão acerca do realismo na literatura, a fim de entender o papel da verossimilhança no conto *O Museu Darbot*. As propostas de Giudice comentadas acima oferecem um modelo de narrativa dentro do paradigma realista, cuja marca relevante é a verossimilhança. Existe, porém, na obra deste escritor, tal como se pretende mostrar a seguir, um completo deslocamento dos pressupostos que sustentam este modo de narrar, o que faz do conto muito mais do que mera representação do real com vistas a captar o interesse e o prazer do leitor. Na verdade, Giudice subverte o modo realista de narrar para atualizar a crítica ao sistema social.

Tal como havia proposto o escritor em sua oficina, o conto começa focalizando aspectos relativos ao personagem central, mobilizando um virtuosismo arrebatador, pela dinamicidade da narrativa, centrada em fatos e ações do protagonista, se é que se pode atribuir esta classificação ao personagem criado pelo narrador, este sim, o verdadeiro responsável pelos acontecimentos desencadeados, como irá concluir o leitor a partir dos indícios espalhados ao longo das peripécias até o nó e seu desfecho inesperado. O narrador apresenta o personagem da seguinte maneira:

Jean-Baptiste Darbot nasceu em dezembro de 1872, no sul da França, num vilarejo de dois mil habitantes, entre Arles e Avignon. Filho natural de camponeses, foi criado pelo pároco do local, Padre François Dominic Darbeaux. Na certidão de nascimento, datada de 5 de julho de 1873, o sobrenome aparecia modificado para Darbot. Mas é certo que o religioso quis dar seu nome ao filho de criação. Dos sete aos quatorze anos, Jean-Baptiste estudou em Arles, numa congregação católica que abrigava meninos órfãos. A partir dali, nunca mais frequentaria outra instituição de ensino. Segundo ele, era vontade do pai adotivo enviá-lo a um seminário para que se iniciasse na vida eclesiástica. Mas o Padre Dominic morreu durante o incêndio que destruiu sua paróquia. Numa pesquisa realizada em 1957, foi encontrado nos arquivos de uma igreja de Arles o registro de um certo Jean-Baptiste Darbeux, numa caligrafia quase ilegível. Tudo indica ser o mesmo Jean-Baptiste Darbot, diante do qual o mundo artístico se curvaria².

² Victor GIUDICE, 1994, p. 117.

O *incipit* vigoroso, carregado de energia, tem o mérito de colocar desde as primeiras frases do relato o grande paradoxo que constitui a força e o encanto deste conto, todo construído por meio de indícios que, tal como na vida, vão obrigando o leitor a reconsiderar, a cada instante, as informações recebidas anteriormente. Um turbilhão de acontecimentos mobiliza sua atenção do início ao fim. Quando termina, o leitor tem a sensação de ter lido o texto todo num só ímpeto, segurando a respiração, conduzido pela necessidade premente de encontrar a verdade frágil e fugidia dos acontecimentos e das informações. Aos poucos ele vai entendendo o paradoxo insólito, eixo central da narrativa de Giudice, que também constitui a mola principal do mundo contemporâneo, comandado pela mídia e pela indústria cultural. O paradoxo consiste no fato de que, quanto mais informações, quanto mais detalhes precisos, quanto mais simulacros forem mobilizados num relato, quanto maior energia for investida na elaboração de imagens e na composição da trama, maior será a chance de se apresentar uma mentira suscetível de parecer verdadeira.

Retomando minhas notas de aula, é possível invocar as próprias palavras de Victor Giudice, que se referiam à energia narrativa da música, sua grande paixão, para descrever este conto como “uma sucessão de conjunções aditivas e adversativas, de acontecimentos abstratos e sonoros que se alternam a todo momento, captando a sensibilidade” do leitor, o que concorre para a elaboração da sutileza e da verossimilhança, bem como da análise irônica que o escritor vai empreender das infinitas variações possíveis da realidade (e, conseqüentemente, da verdade). Aos elementos “abstratos e sonoros”, eu acrescentaria as imagens e os componentes plásticos, que dão a principal sustentação ao relato, à medida que as descrições das telas de Darbot, perpassadas por uma infinidade de pequenas histórias acerca da vida do pintor e do modo como o narrador foi descobrindo e ao mesmo tempo criando suas telas constituem o eixo da narrativa. É possível também verificar que o narrador induz o leitor a perceber que os mesmos elementos que concorrem para a composição do conto constituem os componentes principais do contexto social, no qual todos estão imersos. Contexto que se revela como um sistema de simulacros.

A verossimilhança e o paradigma mimético

O paradigma mimético, que constitui um dos mais antigos fundamentos da arte no Ocidente, cunhado desde a antiguidade, repousa sobre a confiança no poder da razão em observar, compreender e apreender o universo, os seres e o contexto social, construindo uma duplicação do mundo visível, capaz de transmitir uma imagem totalizante da realidade

psíquica e social do homem. Um dos produtos mais bem-sucedidos desse ideal mimético é o grande romance do século XIX, do qual Émile Zola e Gustave Flaubert são os principais representantes, embora a valorização do senso de real tivesse começado bem antes deles, com vários escritores do período romântico, como atesta o próprio Zola:

O mais belo elogio que se podia fazer a um romancista, outrora, era dizer: “Ele tem imaginação”. Hoje, esse elogio seria visto quase como uma crítica. É que todas as condições do romance mudaram. A imaginação já não é a qualidade mestra do romancista [...]. Ninguém ousou associar a imaginação a Balzac e a Stendhal. Falou-se de suas faculdades poderosas de observação e análise; eles são grandes porque retrataram sua época, e não porque inventaram contos. Foram eles que produziram essa evolução, foi a partir de suas obras que a imaginação deixou de contar no romance. Vejam nossos grandes romancistas contemporâneos, Gustave Flaubert, Edmond e Jules de Goncourt, Alphonse Daudet: seu talento não vem do que eles imaginam, mas do fato de reproduzirem a natureza com intensidade³.

Espelhando-se nos cientistas, especialmente nos biólogos, os escritores desse período debruçavam-se sobre a sociedade para observar e entender melhor seus mecanismos, sua estrutura e as suas consequências na formação, na situação e no comportamento dos indivíduos. Disso resultavam mensagens com forte apelo pedagógico, determinadas pelo desejo de esclarecer e conduzir o leitor na compreensão crítica do sistema social. A todo custo o escritor realista precisava evitar qualquer ruído que perturbasse a comunicação. Coerência e objetividade eram as qualidades mais valorizadas do discurso, que deveria primar pela verossimilhança: “já não se trata de estabelecer uma verdade (o que é impossível), mas de se acercarem dela, de darem a impressão da verdade; e esta impressão será tanto mais forte quanto mais hábil for a narrativa”⁴. A caracterização dos personagens, apoiada na profundidade psicológica, na descrição detalhada de aspectos físicos, de roupas e hábitos, as informações precisas sobre sua história e seu contexto social, que incluíam a ambientação da casa, do trabalho e dos relacionamentos garantiam a ilusão de real. Corroborando esta ilusão, o enredo bem urdido apoiava-se no encadeamento de acontecimentos solidificados por meio de referências temporais e espaciais bem definidas, articuladas entre si de maneira coerente, o que resultava sempre numa narrativa envolvente e verossímil.

A ilusão de real, de imitação perfeita de um contexto exterior, ou de uma verdade psicológica, tal como propõe o ideário realista apoia-se num determinado número de pressupostos que, por sua vez, fundamentam algumas convenções estilísticas bem

³ Émile ZOLA, 1995, p. 23-24.

⁴ Tzvetan TODOROV, 1979, p. 95.

marcantes. O primeiro pressuposto, que torna viável a existência dos demais, é a crença num sujeito racional, capaz de observar, conhecer, interpretar e compreender os fatos reais com objetividade e distanciamento crítico. O segundo pressuposto é que a língua constitui um instrumento exterior que pode ser utilizado com a máxima isenção, sem qualquer contaminação entre os elementos envolvidos numa comunicação. O terceiro pressuposto, que decorre dos anteriores, consiste na crença de que, embora o mundo seja rico, diverso, múltiplo e descontínuo, é possível transmitir uma informação legível, coerente e totalizante a seu respeito.

Obcecado pelo desejo de decifrar e iluminar, o autor esforça-se para anular a ambiguidade, a descontinuidade e a contradição, reduzindo ao máximo a distorção entre o ser e o parecer de objetos e de personagens na construção da significância da obra. Todo este esforço, porém, não pode deixar rastros. A principal característica do estilo realista consiste no fato de que a mensagem, bem como os procedimentos utilizados para produzi-la – a enunciação, o modo de narrar e as convenções do discurso empregadas – devem desaparecer.

Para Michel Riffaterre⁵, a diferença entre significação e significância caracteriza a natureza específica do discurso literário. No uso cotidiano da linguagem, os significantes parecem estar colados ao seu conteúdo, como se cada palavra formasse uma unidade semântica distinta. Na literatura, porém, a "unidade de significação é o próprio texto". O mais importante não é o significado isolado das palavras. O que determina a rede de significâncias, que caracteriza a obra literária, é a multiplicidade de efeitos de umas palavras sobre as outras ao longo do texto. Esta rede de novos sentidos é o que Riffaterre chama de "significância".

O principal desafio de um escritor realista consiste na elaboração de uma rede de elementos que possam gerar uma significância, que assegure um efeito de real, sem deixar rastros do seu trabalho. Variados eram os recursos utilizados para assegurar a coerência geral do enunciado. Entre eles estavam o *flash-back*, a recordação, o resumo, a análise da infância dos personagens, da família, da hereditariedade, da tradição. Paralelamente, num sentido inverso, havia inúmeros recursos para anteciper o clímax, preparando a compreensão dos acontecimentos. Entre eles estavam os pressentimentos, os sonhos, as pistas espalhadas, as profecias e as maldições. Para potencializar os efeitos destes recursos na elaboração da significância, o escritor procurava se valer de personagens estrategicamente espalhados no enredo. Médicos ou amigos de família, amigos de infância,

⁵ Michel RIFFATERRE, 1984, p. 102.

mendigos e loucos que profetizavam e amaldiçoavam, auxiliavam o leitor na compreensão da intriga, preparando-o para o desenlace.

No intento de conferir maior veracidade ao relato, era comum os narradores atribuírem suas informações a uma fonte confiável, recorrendo a um personagem delegado, "portador de todos os signos da respeitabilidade científica"⁶. A verossimilhança se fortalecia quando uma descrição clínica era feita pela boca de um médico, uma informação estética por meio de um artista ou uma informação religiosa era transmitida por um sacerdote. Além disso, os personagens realistas, como representações do homem em sociedade, raramente eram apresentados sozinhos. A presença de outros personagens, sua contextualização no ambiente social, dava maior veracidade à caracterização dos protagonistas. Outro procedimento que aumentava a coerência, garantindo a legibilidade e aprofundando a compreensão era a criação de histórias paralelas, engatadas na estrutura maior do texto.

Enfim, o texto realista era construído por meio de uma multiplicidade de recursos que reforçavam as informações, facilitando as inferências do leitor. Desnudar personalidades e revelar a complexidade das relações sociais era seu objetivo máximo. Todos os recursos mobilizados para a criação dos personagens, desde as características de suas falas, do seu comportamento, do seu figurino, profissão, classe social, entre outros, tinham por objetivo criar o efeito de real. Mas estas escolhas também contribuíam para enfatizar o aspecto pedagógico do texto realista, cujo principal objetivo era esclarecer e conscientizar o leitor, formando uma visão crítica.

A arte experimental e a ruptura com as leis da verossimilhança

Na história literária houve diversos momentos de ruptura com o paradigma mimético, dos quais os mais relevantes foram o período simbolista e decadentista, seguido pelo período das vanguardas históricas, no início do século XX. Neste tempo de grandes transformações, a ênfase na subjetividade, a busca de uma linguagem próxima do inconsciente e da fantasia, levaram a uma valorização da criatividade, da fantasia, de referências ao sonho, ao irreal ou aos aspectos obscuros e enigmáticos do mundo e do ser. As novas concepções estéticas desqualificaram o paradigma mimético. Em vez de olhar para uma realidade superficial, visível a olho nu, o artista passou a buscar os aspectos ocultos e desconcertantes tanto do real interno, quanto do contexto social. Surgiram diversas propostas de experimentalismo na linguagem e na estruturação dos textos, que

⁶ Philippe HAMON, 1984, p. 152.

pudessem dar conta dos aspectos complexos da realidade. A narrativa de um James Joyce, uma Virginia Woolf, um Franz Kafka ou um Hermann Broch, entre muitos outros, acabou levando a uma espécie de deformação das representações miméticas. Ao contrário do discurso realista, preso às imagens sensíveis do real, a literatura modernista mergulhou o leitor no universo perturbador de imagens relacionadas aos aspectos mais incompreensíveis tanto da vida íntima quanto da social.

Os procedimentos experimentais, na primeira metade do século XX, fundamentam-se principalmente nas propostas das vanguardas. Entre eles, destacam-se a fragmentação, a descontinuidade, a enumeração caótica, a multiplicidade de planos narrativos, costurados pela pluralidade de elementos temporais e espaciais, o embaralhamento das paisagens interna e externa nas configurações de personagens e nas ambientações. Tais procedimentos são potencializados por técnicas como o monólogo interior, o fluxo de consciência, as variações constantes do foco narrativo e as combinações cambiantes de discurso direto, indireto e indireto livre, entre outros expedientes narrativos. Embora contaminadas pela ideia de velocidade e de simultaneísmo, que afetaram a percepção do ser humano diante de uma realidade cada vez mais construída pela tecnologia, os procedimentos adotados na narrativa modernista apontavam para a o fato de que uma apreensão racional e totalizante da realidade, tal como preconizada pelo romance realista, tornara-se não somente irrealizável mas até inverossímil.

O advento da psicanálise e das ciências sociais, as teorias sobre linguagem e comunicação, o crescimento dos meios de comunicação de massa, o desenvolvimento de teorias revolucionárias em diversas áreas do conhecimento, como a que trouxe o conceito da relatividade do tempo, na física, entre outras, redundaram numa concepção de realidade cada vez mais complexa, impossível de ser apreendida em sua totalidade:

O romancista moderno sabe da impossibilidade de configurar o mundo em sua totalidade, e quando diz “Não tenho palavras para a minha verdade”, Max Frisch não só alude à perda da capacidade expressiva, como também ao reconhecimento de estar fadada ao malogro qualquer tentativa de expressar o indizível, podendo aparecer, portanto, apenas partes do todo, sob forma de fragmentos, esboços ou bosquejos. Assim, o romance moderno põe em dúvida todas as teorias do saber e os próprios processos de conscientização que pareciam agregados de forma incontestável ao mundo humano, bem como revoga o desenrolar supostamente lógico dos acontecimentos e a aceções correntes de tempo e lugar. Não pretende chegar a nenhuma observação exata, da mesma forma como não deseja oferecer pontos de referência definitivos ou seguros; procura, isto sim, uma diretriz, a fim de exortar os leitores,

i.e., seus consumidores, à co-participação, induzindo-o ao exercício do raciocínio, de sua capacidade de combinação e da consciência crítica⁷.

Rejeitando o paradigma mimético, o romance modernista constrói um universo à parte, incorporando livremente elementos típicos de outras linguagens – da poesia, da filosofia, da psicanálise, do cinema e de outras artes. Explorando o inconsciente, enfatizado os aspectos problemáticos, muitas vezes até absurdos, dos fatos narrados, o romance modernista afirma-se ao mesmo tempo como arte experimental e como forma de conhecimento específico, eminentemente crítico, acerca do ser e do estar no mundo. Uma forma de conhecimento que rejeita a supremacia da razão e se afasta propositalmente da objetividade do discurso científico:

O romance, desde os inícios do século, vem abandonando nitidamente os caminhos da narrativa aprazível de tempos passados, procurando abranger a nova realidade, inicialmente em algumas obras experimentais, e mais recentemente em maior escala. Essa nova experiência da realidade liga-se intimamente a um renovado sentimento linguístico, que – libertado das limitações do pensamento lógico científico e da análise factual – se projeta no mundo como possibilidade ou tentativa de uma nova e genuína expressividade. O autor cria personagens e objetos de acordo com sua concepção individual da realidade; procede como o pintor ou o escultor, produzindo a sua própria verdade⁸.

Trata-se, portanto, de um conhecimento que se constrói pela reflexão subjetiva, pela exploração do inconsciente e pela sensibilidade, que não pretende oferecer explicações lógicas acerca das causas e dos efeitos das experiências humanas. Incapaz de entender e explicar o que conta, os narradores mostram-se frequentemente tão perplexos quanto seus leitores.

Apesar da ruptura trazida pelo experimentalismo das vanguardas, que acabou por estabelecer um estilo modernista de narrativa, fundamentada na desestruturação do modelo tradicional, outras vertentes realistas continuaram aparecendo no decorrer do século XX, ao lado de obras mais arrojadas do ponto de vista formal. A mais relevante delas foi a narrativa socialista que surgiu na Europa em meados dos anos 1930, como resultado das lutas revolucionárias da União Soviética, que haviam culminado com a vitória de 1917. Como pregavam os militantes socialistas, a arte deveria colocar-se a serviço da construção de uma sociedade melhor. Afinados com este ideal revolucionário, a maioria dos escritores passou a trabalhar para transformar o homem do povo no herói simbólico desse mundo em construção e para conscientizar o leitor acerca da necessidade de se engajar na luta revolucionária para a transformação da sociedade.

⁷ Erwin ROSENTHAL, 1975, p. 2.

⁸ ROSENTHAL, 1975, p. 37.

A narrativa neorrealista apoiava-se nos mesmos pressupostos que sustentaram a grande literatura do século XIX. Mas a fundamentação teórico-crítica foi deslocada das teorias científicas e filosóficas que configuraram as principais áreas do conhecimento no período do realismo e do naturalismo, principalmente as ideias migradas da biologia, com ênfase no evolucionismo darwinista, para o instrumental teórico surgido com as primeiras configurações do que seriam as ciências sociais, especialmente o marxismo.

No lugar de uma crítica geral à sociedade burguesa, enfatizando os costumes degenerados e a hipocrisia, os neorrealistas concentravam suas críticas na luta de classes e na exploração das camadas pobres da população por aqueles que detinham os meios de produção. O instrumental teórico que fundamentava a análise e a crítica social era o materialismo histórico, mas os procedimentos literários eram todos inspirados no romance realista do século XIX.

No Brasil, a tendência neorrealista foi responsável pelo aparecimento do chamado “romance de 30”, rótulo atribuído a um conjunto de obras, como as de Jorge Amado, José Lins do Rego e Rachel de Queirós, que narram de modo crítico as transformações econômicas e sociais ocorridas naquele período, na sociedade brasileira. Com raras exceções, os procedimentos selecionados pelos escritores deste período são inspirados no romance realista tradicional. Isso não impediu, porém, o aparecimento de obras que, apesar do substrato eminentemente neorrealista na abordagem crítica da sociedade, fossem tributárias também do experimentalismo formal modernista, como é o caso do livro de Graciliano Ramos, *Vidas Secas*.

Outra tendência que teve significativa visibilidade no Brasil foi o romance documental, surgido na época da ditadura militar, que também adotou o paradigma realista, explorando temas ligados ao contexto violento daquele período. Adotando as convenções jornalísticas no lugar das teorias científicas e ideológicas, essa literatura abriu mão de sua natureza artística assumindo como seu principal objetivo divulgar assuntos abafados pela censura.

É de se ressaltar, porém, que o experimentalismo formal adotado pelos modernistas havia sido tão vigoroso, que chegamos ao final do século XX apoiados na convicção da superioridade das narrativas construídas com base na ruptura, na fragmentação e na descontinuidade. Na visão quase unânime da crítica literária, esta narrativa experimental estava mais afinada com a complexidade da realidade psíquica e social descortinada pelas novas ciências e permeada por experiências novas da humanidade num mundo que se

caracterizava pela velocidade e pelo simultaneísmo, decorrentes principalmente do desenvolvimento dos novos meios de transporte e de comunicação.

Verossimilhança e hiper-realismo

Quando se pensava que a desestruturação da narrativa em todos os seus níveis de composição tivesse fixado um paradigma modernista, que representava uma inquestionável evolução na forma de narrar, eis que retorna, na segunda metade do século XX, o prestígio do modelo realista. À primeira vista, parecia que se tratava de mero retorno de uma sensibilidade e de um estilo, que correspondia à volta de uma forma de percepção do mundo.

Entretanto, embora não se possa negar a existência de uma realidade fora do universo das palavras e das mensagens construídas a partir de uma linguagem, tornou-se cada vez mais problemático propor um tipo de discurso fundamentado nos pressupostos que sustentavam a literatura realista. Perdeu-se a confiança tanto no conceito de um indivíduo autônomo, que possa analisar a realidade de um ponto de vista externo, quanto na existência de uma realidade igualmente isenta de contaminação pelos códigos de representação e pelos sistemas de significação que constroem o mundo interior e o mundo exterior ao homem:

Nunca é, na verdade, o “real” que se atinge num texto, mas sim uma racionalização, uma textualização do real, uma reconstrução a *posteriori* codificada no texto e pelo texto, que não tem ponto de ancoragem, e que é levada na circularidade sem fechamento dos “interpretantes”, dos “clichês”, das cópias ou dos estereótipos da cultura⁹.

Nossa compreensão do contexto em que vivemos é toda mediada por conceitos, isto é, por construções de linguagem, que dão sentido ao nosso universo. No caso da literatura, a relação entre as palavras e as coisas tornou-se ainda mais complexa. Além de obedecer às convenções da língua em que escreve, o escritor também obedece a convenções específicas da arte literária. Enfim, no final do século XX, tornou-se inaceitável a figura de um leitor ingênuo, que confunde a realidade com sua representação.

Ao enfatizar a necessidade de produzir uma ilusão de real, por meio de procedimentos especiais na utilização da linguagem, que concorriam para construir um efeito de real por meio da persuasão, a literatura realista possibilitou não somente a criação de uma representação muito próxima do que se via como real, mas contribuiu para

⁹ HAMON, 1984, p. 139-140.

fortalecer uma consciência do papel e da natureza da linguagem, bem como de sua forma de atuar na construção de significados:

a persuasão depende da verossimilhança. Mas, por isso mesmo, a narrativa, o discurso, deixa de ser, na consciência dos que falam, um reflexo submetido às coisas, para adquirir um valor independente. Portanto, as palavras não são simplesmente os nomes transparentes das coisas, elas formam uma entidade autônoma, regida por leis próprias¹⁰.

Com o avanço dos estudos acerca da comunicação, da informação e da linguagem de modo geral, surgiram várias teorias que tornaram cada vez mais consistente a ideia de que as palavras são convenções estabelecidas por um determinado grupo social. De maneira arbitrária, as palavras relacionam-se a conjuntos de conceitos sobre os referentes, que estabelecem culturalmente uma verdadeira mitologia do real. Essa mitologia, a que chamamos de significado, interpõe-se entre as palavras e os referentes:

a própria “realidade” tornou-se cada vez mais um conceito problemático, quando os efeitos da moderna tecnologia, da política, do comércio, da engenharia social e do jornalismo destroem as ilusões de uma percepção direta e segura do contexto. Distinguir o real do fictício tornou-se problemático, a partir do momento em que se amplia a consciência dos fatos como construções de linguagem, tornando inviável a ideia de referentes que falem por si, passíveis de serem reproduzidos em sua verdade por uma linguagem neutra. Onipresentes nas sociedades capitalistas contemporâneas, os *mass-media* tiveram papel relevante na formação de uma cultura em que os signos assumiram a autoridade do próprio real. Desde os meados do século XX, gigantescos monopólios passaram a concentrar o controle da informação, selecionando o que será transmitido pelos meios de comunicação, a fim de abastecer o sistema transnacional de negócios e alimentar o consumo, transformando o indivíduo num centro ligado eletronicamente com todas as redes de influência¹¹.

Nas últimas décadas do século XX, além dos estudos acerca da linguagem, vários outros componentes do mundo contemporâneo concorreram para mudar o modo de percepção do real, a concepção de sujeito e a compreensão acerca do funcionamento dos diferentes códigos e sistemas de comunicação na elaboração do que se pensa ser o real. “Tanto a realidade do sujeito quanto a realidade de um contexto social e político dependem dos sistemas de linguagem e significação, sendo percebidos pelo indivíduo como construções de ordem cultural e ideológica”¹²). Tornou-se quase um lugar comum pensar que a humanidade e a sociedade só existem em decorrência das significações elaboradas por meio de variados processos de comunicação.

¹⁰ TODOROV, 1979, p. 95.

¹¹ Maria Lúcia FERNANDES, 2011, p. 24.

¹² FERNANDES, 2011, p. 27.

O conto de Victor Giudice *O Museu Darbot*, embora se aproprie dos principais procedimentos de composição narrativa explorados pelo paradigma realista não se apoia nos mesmos pressupostos que sustentaram as manifestações realistas anteriores. Trata-se de uma manifestação muito específica de realismo, ao qual denominaremos de hiper-realismo, que se alinha perfeitamente com muitas produções contemporâneas.

Um dos primeiros teóricos a utilizarem o termo hiper-realismo na interpretação crítica das produções artísticas surgidas a partir da *pop art* e outras neo-vanguardas nos anos 1950/1960, foi Fredric Jameson. O teórico norte-americano identifica esta produção ao pós-modernismo que, na concepção dele, constitui um estilo relacionado ao estágio atual no desenvolvimento do capitalismo. Em sua leitura crítica da arte pós-moderna, Jameson relaciona o hiper-realismo com o problema da percepção esquizofrênica, predominante na sociedade atual, em decorrência de uma série de fatores, inclusive da proliferação nunca vista anteriormente da força e dos modos de atuação dos meios de comunicação de massa:

as continuidades temporais são quebradas, a experiência do presente torna-se assoberbante e poderosamente vívida e "material": o mundo surge ante o esquizofrênico com alta intensidade, contendo uma misteriosa sobrecarga afetiva, resplandecendo de energia alucinatória. Porém, o que parecia uma experiência das mais desejáveis (...) é sentido aqui como perda, como "irrealidade". O que desejo sublinhar, contudo, é precisamente o modo pelo qual o significante isolado se torna sempre mais material – ou, melhor ainda, literal – sempre mais vívido em termos sensoriais¹³.

Como o esquizofrênico não consegue ter a experiência de continuidade temporal, vivendo num presente perpétuo, Jameson relaciona a percepção pós-moderna – vista por ele, como semelhante à dos esquizofrênicos – com o "desaparecimento do sentido da história" e a "fragmentação do tempo numa série de presentes perpétuos", congelados nas imagens em que o real se transformou¹⁴.

Outro teórico que trata do hiper-realismo na cultura contemporânea é Jean-François Lyotard¹⁵. Segundo ele, o hiper-real deve ser visto como a simulação fotográfica de um momento, constituindo o tipo de imagem e de criação de significados que predominam na cultura perpassada pelas mensagens midiáticas. O brilho intenso do hiper-real revela o momento como clichê, cuja principal característica é incapacidade de estabelecer referências temporais, o que constitui um desafio à compreensão da modernidade. As criações do hiper-realismo transformam o evento num arranjo puramente espacial, no qual o temporal é congelado ou aprisionado, interrompido pelo instantâneo.

¹³ Frederic JAMESON, 1985, p. 23.

¹⁴ JAMESON, 1985, p. 26.

¹⁵ Jean-François LYOTARD, 1973.

Transformando o fluxo temporal, tão importante nas narrativas realistas, em sucessão de imagens, o tempo do clichê rompe com a ideia de progresso, anulando a consciência de uma evolução histórica.

São vários os autores que relacionam o hiper-realismo à forma de produção da cultura na contemporaneidade, na qual o signo é tomado não como algo que remete a um referente, mas como puro simulacro, sem qualquer relação com a realidade. O mais relevante teórico nesta linha de interpretação da sociedade e da arte é Jean Baudrillard¹⁶. Segundo o sociólogo e filósofo francês, a cultura contemporânea realiza-se em regime de completa simulação, sendo a incessante produção de imagens sem nenhuma tentativa de fundamentação sua principal característica.

Segundo a mesma direção de Baudrillard, alguns autores, entre os quais Hall Foster, explicam o aparecimento do hiper-realismo como tentativa de compensar o desaparecimento do real, por meio de uma construção artificial e exagerada do verdadeiro e da experiência vivida:

Repetição em Warhol não é reprodução no sentido da representação (de um referente) ou simulação (de uma pura imagem, um significante desprendido). Antes, a repetição serve para proteger do real, compreendido como traumático. Mas exatamente essa necessidade também aponta para o real, e nesse ponto o real rompe o anteparo proveniente da repetição. É uma ruptura menos no mundo que no sujeito – entre a percepção e a consciência de um sujeito tocado por uma imagem¹⁷.

Hal Foster distingue dois modelos de representação presentes no discurso da crítica contemporânea. De acordo com o primeiro, denominado como referencial, as imagens e os signos estão ligados aos referentes. De acordo com o segundo, denominado como simulacral, as imagens são meras representações de outras imagens. Foster pondera que a representação predominante na arte das últimas décadas se caracteriza por adotar os dois modelos ao mesmo tempo, tal como se verifica na obra de Andy Warhol, especialmente na série intitulada *Death and Disaster*, construída com a repetição de imagens chocantes da imprensa. A esta forma de representação simbiótica, que aponta concomitantemente para o real e para suas representações, Foster denomina como “realismo traumático”.

Linda Hutcheon¹⁸, ao analisar a produção literária da pós-modernidade, também verifica este hibridismo decorrente do uso das duas formas de representação. Hutcheon rotula este modelo de narrativa como “metaficção historiográfica”. Segundo ela, esta é a forma de narrativa que melhor representa a “poética do pós-modernismo”. Trata-se de um

¹⁶ Jean BAUDRILLARD, 1991.

¹⁷ Hal FOSTER, 2014, p. 166.

¹⁸ Linda HUTCHEON, 1991.

tipo de texto que instaura uma dupla reflexão, abordando o ato de narrar e a realidade histórica, extrínseca à obra. Segundo ela, a literatura pós-moderna constitui uma prática geradora de significados que renuncia a uma perspectiva transcendental ou absoluta sobre a realidade, enfatizando o caráter não representacional da linguagem. Mas isso não quer dizer que esta produção seja alienada, do ponto de vista político e ideológico. Ao contrário, para Hucheeon, as obras pós-modernas propõem uma nova forma de intervenção crítica na realidade, à medida que tornam visível ao leitor as inúmeras possibilidades de criação daquilo que ele próprio pensa ser o real.

Segundo ela, ainda, mesmo quando adota modelos de narrativa realista, a obra pós-moderna aponta constantemente para as técnicas de sua composição, para sua própria transitoriedade e para o contexto histórico. Concebida como experiência válida por si mesma a literatura pós-moderna não se limita a ser uma representação de outra experiência, seja metafísica, social ou psíquica. A principal realidade que o leitor pode ver por meio dela é a realidade da obra em si. Paradoxalmente, porém, esta obra que se apresenta sem essência vai levar o leitor a refletir sobre a falta de essência do mundo, o que lhe confere também um viés crítico.

Outro teórico que se debruça sobre as produções pós-moderna, Brian McHale aponta uma mudança na tendência dominante da ficção. No início do século XX, na literatura modernista, predominava uma perspectiva epistemológica. Os escritores criavam narrativas fundamentadas em questões relacionadas ao conhecimento e interpretação do mundo, fascinados por suas limitações e complexidades, e pelas experiências diferentes de uma pessoa para outra:

modernist fiction deploys strategies which engage and foreground questions (...): "How can I interpret this world of which I am a part? And what am I in it?" Other typical modernist questions might be added: "What is there to be known? Who knows it? How do they know it, and with what degree of certainty? How is knowledge transmitted from one knower to another, and with what degree of reliability? How does the object of knowledge change as it passes from knower to knower? What are the limits of the knowable?" And so on.¹⁹

Tratava-se de uma narrativa que se propunha a analisar os limites entre os mundos individuais e a complexa relação entre eles, que tinha por objetivo conduzir o leitor a uma reflexão crítica acerca da vida, proporcionando-lhe um conhecimento profundo sobre a realidade. Na segunda metade do século XX, houve uma mudança da tendência dominante na ficção. É esta mudança que caracteriza a narrativa pós-moderna, trazendo para as obras

¹⁹ Brian MCHALE, 1987, p. 9.

literárias outras questões e outros objetivos, que as distanciaram das produções modernistas:

the dominant of postmodernist fiction is ontological. That is, postmodernist fiction deploys strategies which engage and foreground questions (...): "Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it?" Other typical postmodernist questions bear either on the ontology of the literary text itself or on the ontology of the world which it projects, for instance: "What is a world?; What kinds of world are there, how are they constituted, and how do they differ?; What happens when different kinds of world are placed in confrontation, or when boundaries between worlds are violated?; What is the mode of existence of a text, and what is the mode of existence of the world (or worlds) it projects?; How is a projected world structured?" And so on²⁰.

Desse modo, pode-se concluir que considerável parcela das teorias sobre pós-modernidade coloca em destaque o texto que dissolve a união entre significante e significado, que liberta o signo do seu atrelamento à representação e da sua natureza de conhecimento privilegiado acerca da vida. Ao contrário dos modernistas, os pós-modernos não desejam suspender nem interromper a representação, por meio da decomposição e deformação da realidade para melhor compreendê-la, mas trabalham a fim de demonstrar que a realidade, como é percebida, não fala por si mesma, sendo sempre significada por meios artificiais. O discurso literário, não tendo qualquer privilégio como fonte de verdade, situa-se como um discurso, entre tantos outros, para construir a realidade.

A dominante ontológica

A ficção hiper-realista, uma das vertentes da literatura pós-moderna, é elaborada por meio de uma profusão de clichês realistas. O conto de Victor Giudice *O Museu Darbot* é um exemplo desse tipo de narrativa, que se constrói por meio do maior número possível de procedimentos típicos do discurso verossímil. Mas, ao contrário do que acontece na ficção realista, os recursos técnicos vão se tornando insuficientes para criar qualquer senso de real, à medida que vão sendo desnudados e desacreditados pelo próprio narrador. Ao elaborar para, em seguida, destruir a verossimilhança, faz ressaltar o caráter artificial do próprio relato. O procedimento de construção e destruição simultânea inviabiliza a crença do leitor numa verdade, o que constituía um dos fundamentos da ficção realista.

O primeiro procedimento do estilo realista que Giudice mobiliza no conto é o cuidado na elaboração do seu início. O começo de um texto artístico, de acordo com as convenções realistas é de grande relevo por criar um espaço de demarcação de fronteira entre o mundo ficcional e o mundo real, em que se encontra o leitor. O *incipit* tem a função

²⁰ MCHALE, 1987, p. 10.

de estabelecer a plausibilidade do mundo a ser criado, por mais estranho que seja e, desse modo, captar a cumplicidade do leitor. Em outras palavras, o início cria as condições para o discurso verossímil.

Além disso, na tradição do romance realista, o *incipit* é o espaço de apresentação dos componentes fundamentais da história, que concorrem para a caracterização dos personagens, para a configuração de espaços e ambientações, ou para as referências temporais dos acontecimentos que vão ser narrados. O *incipit* de *O Museu Darbot* apresenta informações surpreendentes acerca desses três elementos da estrutura narrativa.

Um dos itens que se observa para analisar a coerência na construção de uma narrativa realista é a correlação entre o início e o fim do relato, convenção que é rigorosamente seguida por Giudice. O conto começa e acaba com uma enumeração de dados biográficos sobre o personagem Darbot. Mas o paradigma realista é subvertido, uma vez que as informações biográficas do final anulam completamente os dados apresentados no início. Alternando-se com as sensações do narrador, enquanto aprecia as telas de Darbot dispostas no Museu Guggenheim, em New York, na inauguração de uma retrospectiva triunfal do artista, as novas informações sobre o personagem contam uma outra história:

Cheguei bem perto para poder admirar todos os traços daquele rosto iluminado. Sobre as imagens do vidro, eu tornei a ver Tia Zuzu naquela véspera do Natal de 1945. Ela estava atarefada na eterna cozinha, às voltas com uma frigideira de pastéis. Quando eu lhe perguntei quem era Darbot, ela não se deu ao trabalho de olhar minha curiosidade: – O Darbot daquelas maluquices do porão? Aquilo era um caboclinho muito do serelepe, que seu avô empregou na farmácia. E, refletida no cristal da vitrine, Tia Zuzu me contou pela segunda vez, quarenta e nove anos depois, a história do rapaz que chegou de Salvador, ou de Arles, tanto faz, para gastar o pouco tempo de vida que lhe restava, pintando quatrocentas e quarenta e nove marinhas. A paixão pela França fez o caboclinho serelepe inventar aquela assinatura, DAR sobre BOT, um anagrama afrancesado para substituir o nome de batismo: Darcy Botelho. (...) Aos poucos, a imagem de Tia Zuzu se desfez e eu fiquei só com o auto-retrato de Darbot. Na verdade, o rosto de meu avô, numa foto da juventude, que o caboclinho Darbot tentara reproduzir, como agradecimento ao homem que lhe dera casa e comida em troca de nada. Ou de tudo, sabe-se lá?²¹

O brilho das luzes se reflete nas superfícies do vidro, misturando as projeções de imagens vindas do interior, da imaginação e da memória do narrador, com as imagens dos quadros expostos. A artificialidade sedutora dos simulacros gerados pela exposição, que representa o triunfo das verdades forjadas pelo narrador acerca da história e da obra de Darbot, é captada pelo olhar, enquanto o narrador destrói, em seu pensamento, a biografia que havia criado para o pintor.

²¹ GIUDICE, 1994, p. 150.

Ao contrário do que se relata no final do conto, a biografia simulada no *incipit* apresenta um outro Darbot, arrolando datas e lugares, aludindo a personalidades importantes do mundo artístico, como Gauguin, Van Gogh e Berthe Morisot. Além de explicar a origem da vocação de Darbot, o contato com os mestres da pintura induz o leitor a pensar no estilo marcante do pintor, que será reconhecido no mundo todo. Se o leitor tem alguma familiaridade com a pintura, ou se procura algumas informações sobre os pintores citados, vai ver que a escolha destes nomes não foi aleatória, pois os impressionistas se caracterizam pela extrema sensibilidade à luz e às cores das paisagens e dos seres, que lhes chegam do mundo real na forma de impressões, transmitidas em suas telas por meio de técnicas que enfatizam as sutilezas e as infinitas variações do real.

À medida que o narrador elabora seu personagem, no decorrer do relato, o leitor vai entrando num mundo marcado pela coerência, deixando-se absorver pela precisão e clareza da linguagem, pela profusão de informações, que vão configurando a persona do pintor nascido na França, no final do século XIX, que veio viver no Brasil. Um artista desconhecido, que teria trabalhado na farmácia do seu avô e teria deixado um amontoado de telas, que foram descobertas pelo neto do farmacêutico, no porão de uma casa que agora pertencia a uma tia do narrador.

O relato se desenvolve com todas as exigências da verossimilhança, até que o narrador faça sua primeira intervenção desconstrutora. Quando termina os traços biográficos de Darbot, o narrador também informa que o texto apresentado ao leitor até aquele momento, que ele julgava ser o *incipit* do conto, na verdade era o texto de uma biografia escrita anteriormente e publicada nos catálogos de diversas exposições:

Tirando as atualizações, esse foi o resumo biográfico mimeografado no folheto da primeira exposição Darbot, em 1958, numa galeria da Tijuca e, tal como está, é o que ilustra agora, em 1994, com versões em inglês, alemão, francês, italiano e espanhol, o catálogo de cento e setenta páginas da grande Retrospectiva Darbot, inaugurada há um mês, no Museu Guggenheim, de Nova York. Meu nome aparece como curador da obra de Jean-Baptiste²².

A intromissão abrupta de uma informação trazida para o meio do relato, que já estava bem adiantado, causa o primeiro impacto no leitor, pois destrói a significância que ele vinha elaborando pelas inferências do texto e a substitui por nova possibilidade de interpretação e de compreensão dos fatos. Esta ocorrência vai se repetir ao longo da narrativa inteira, até a última reviravolta, representada pelas informações que contrariam a

²² GIUDICE, 1994, p. 119.

biografia inicial do pintor. Este processo, que combina construção e destruição do relato, obriga o leitor a refazer, a cada momento, sua compreensão do enredo.

A utilização de um texto de biografia como *incipit* do conto assemelha-se às inúmeras apropriações feitas por artistas *pop*, como Andy Warhol, de imagens e cenas já processadas pelos meios de comunicação. Ao descobrir, de repente, que o narrador se valeu de um texto de outra natureza, ainda que este texto tenha sido escrito pelo próprio narrador, o leitor sente-se enganado. Além disso, o arranjo de dois tipos de textos de natureza diferente numa sequência do mesmo relato faz ressaltar o caráter artificial e autor-reflexivo do conto, o que provoca no leitor uma desconfiança em relação à verossimilhança.

Assim, a cada momento do relato, o esforço de construção de uma narrativa objetiva e coerente vai sendo destruído por informações inesperadas, que quebram a coerência e a previsibilidade do enredo, dois efeitos bastante valorizados numa obra realista. É o próprio narrador que vai desestabilizando a verossimilhança, à medida que vai apontando para a artificialidade do seu texto e para sua natureza de simulacro.

O brilho apontado pelos teóricos nas imagens hiper-reais também aparece no exagero da produção do texto, resultante do excesso de procedimentos típicos da literatura realista. Uma profusão de recuos no tempo, de resumos, de análises dos acontecimentos, de informações acerca do comportamento e das ações dos personagens, de dados sobre seus familiares, descrições sobre os *marchands*, os compradores das obras e os críticos de arte, tudo isso concorre para a criação de um discurso verossímil. Paralelamente, ocorre uma série de avanços que antecipam o clímax e preparam o desfecho do enredo. Não faltam nem mesmo os personagens que auxiliam nas antecipações, como a Tia Zuzu, que profetiza o sucesso dos quadros, e os personagens portadores de respeitabilidade, como Marianne Bogardus, a *marchand* responsável pelo reconhecimento internacional de Darbot. Do trabalho dela, profunda conhecedora das leis do mercado de arte na sociedade capitalista, e não dos críticos de arte, vem toda a legitimidade da obra do pintor inventado pelo narrador:

Descrever o trabalho subterrâneo de Marianne equivaleria a redigir um compêndio sobre a arte de vender a Arte. De um certo modo, senti-me um pouco arrasado, uma vez que Marianne Bogardus me parecia capaz de vender qualquer óleo sobre tela, fosse qual fosse a qualidade. Mas com o tempo, ela me provou que não era assim²³.

²³ GIUDICE, 1994, p. 130.

A criação de inúmeras histórias engatadas na estrutura maior do texto, bem como a exploração da energia da narrativa, como havia ensinado Victor Giudice em sua oficina de ficção, constituem outros procedimentos relevantes na elaboração da verossimilhança. Ao contrário, porém, das narrativas realistas, os efeitos de real são sempre provisórios, durando até a próxima informação, que vai desestruturar a significância e apontar para outras possibilidades no enredo.

A biografia de Marianne Borgadus é uma das tantas historinhas engatadas na estrutura maior do conto e que segue o mesmo processo da narrativa maior, funcionando como um espelho do conto. Tal como o pintor criado pelo narrador, ela também corresponde a um simulacro. Num primeiro momento, o narrador apresenta a biografia contada por ela mesma. Logo após sua morte, porém, apresenta o relato da amiga, Odete, que anula cada uma das informações anteriores:

E foi Odete que, uma noite, depois de três doses de uísque, confessou que Marianne Bogardus não era austríaca. A história é simples: Marianne nasceu no Brasil, mais precisamente, no Ceará, filha de pai e mãe brasileiros. O avô paterno, pintor de botequins, era alemão. Daí os olhos azuis, o conhecimento razoável da língua alemã e o amor pela pintura. Seu nome de batismo era Mariana da Veneração dos Santos Borgerth. Quando veio para o Rio e tentou estabelecer-se como *marchand*, resolveu simular uma nacionalidade austríaca. Nas primeiras férias que passou no Ceará, ela disse que carioca não acreditava em cearense. Dali em diante, Mariana ficou sendo Marianne, enquanto Borgerth virava Bogardus, igual ao personagem de um filme de Bing Crosby e Ingrid Bergman. No fim de um ano, o sotaque se incorporou definitivamente à sua personalidade²⁴.

Tanto a ficção realista, fundamentada no paradigma mimético, quanto a modernista, que se apoiara na fragmentação e na desestruturação daquele paradigma, tinham por objetivo fornecer uma análise crítica, em profundidade, do mundo e do ser humano. A narrativa hiper-realista, ao contrário, oferece uma cadeia de simulacros, artificiais e provisórios, que prendem o leitor pelo brilho e pela energia. A frase que serve de epígrafe do conto – "Eles dizem que eu pinto o nada. Mas juro que pintar o nada é um poder concedido por Deus" – funciona como um índice, que mostra o processo de criação dos simulacros. Este processo é o mesmo adotado na elaboração da narrativa. Trata-se de um ícone do modelo de representação do conto. A descrição que o narrador faz do significado e do impacto da pintura de Darbot para ele mesmo, poderia ser aplicada também para definir uma possível impressão do conto sobre o leitor:

o que chamou minha atenção foi a quantidade de telas enfileiradas entre as quatro paredes. Naquele dia me pareceram mais de mil. Não havia uma única emoldurada. Afastei a primeira, limpei superficialmente a

²⁴ GIUDICE, 1994, p. 142.

poeira com um trapo mais empoeirado do que a tela e admirei a pintura. A luminosidade insuficiente não me permitia uma visão nítida. Arrastei-a para fora e, sob um sol de verão às quatro da tarde, fiquei deslumbrado. Para mim, a pintura não representava coisa nenhuma. No entanto, as cores me feriam os olhos, como se estivessem acesas, concorrendo com o sol que as iluminava. Era uma luz por baixo de outra. Levei um susto²⁵.

A quantidade de informações e de procedimentos técnicos mobilizados para a composição do conto, que geram uma profusão de imagens também atrai a atenção do leitor, que vai se esforçar para limpar a poeira, imagem do excesso de significados gerados pelo acúmulo de informações, que podem dificultar a compreensão do relato. As imagens não estão emolduradas, isto é, ainda não estão acabadas e podem formar uma multiplicidade outros sentidos, dependendo de como forem manipuladas. Quando consegue olhar melhor para a narrativa, o leitor verifica que ela não representa absolutamente nada. No entanto, fascina pelo brilho e pela intensidade da luz, da energia narrativa mobilizada na criação desta sucessão de simulacros, que geram uma pluralidade de realidades possíveis. Portanto, este nada pode se transformar em tudo. Como ocorreu com as telas de Darbot.

A interpretação acima é sugerida pelo próprio narrador, quando, a certa altura do relato, reescreve a frase anteriormente atribuída ao pintor, para aplicá-la a si mesmo: "Eles dizem que eu vendo o nada. Mas juro que vender o nada é um poder concedido pelo Demônio"²⁶.

Vender aqui tem duplo sentido. Em primeiro lugar o fato de que o narrador, como bom discípulo de Marianne Borgadus, tenha se transformado num *marchand* de sucesso. Mas vender também se refere ao fato de realizar uma narrativa com tanta habilidade e competência, que consegue mobilizar a cumplicidade total do leitor. Ao subverter as convenções literárias, o narrador induz o leitor a perceber que seu relato não fala somente do nada, isto é, do seu próprio processo de construção, mas fala também de algo importante, mostrando-lhe o modo como seu contexto político, social e econômico é construído pela profusão de simulacros produzidos pelo sistema de comunicação a serviço do capital. Desse modo, a ficção hiper-realista de Victor Giudice adota um modelo de representação que, embora remeta imediatamente ao brilho de sua própria elaboração, também aponta, de modo sutil, para a pluralidade de mundos criados na sociedade contemporânea.

²⁵ GIUDICE, 1994, p. 123.

²⁶ GIUDICE, 1994, p. 127.

Quando a verossimilhança passou a ser o principal procedimento para a manipulação de verdades e mentiras que constroem a realidade nacional e internacional do cidadão, que lhe chega pelos meios de comunicação; quando até a sua própria identidade é, senão construída, pelo menos percebida a partir dos padrões de comportamento e de individualidade que lhe são ditados pelas novelas, filmes, modas, instituições religiosas e educacionais, noticiários, enfim por fontes de paradigmas sociais e culturais; colocar em cena os mecanismos de elaboração e destruição da verossimilhança ultrapassa a realização de uma narrativa autorreflexiva, pois é também do mundo real, da sociedade contemporânea, que se fala.

A alternância entre procedimentos construtivos e destrutivos no conto “O Museu Darbot” subverte o paradigma realista, promovendo não a legibilidade previsível do texto, mas as ambiguidades, rupturas, deslocamentos, que acentuam o clima de indeterminação e de pluralismo, abolindo a causalidade e a teleologia, o que concorre para criar uma postura anti-hermenêutica, implodindo os limites entre ficção e realidade e desestabilizando a verossimilhança, finalmente desmascarada como o princípio que legitima os simulacros e viabiliza todos os enganos.

Desse modo, Victor Giudice leva o leitor a refletir não somente sobre a construção de falsas verdades, mas principalmente sobre a questão da credibilidade das verdades, mostrando como as formas de sua legitimação também são produzidas pelas instâncias que detêm o poder nas diferentes áreas de produção. Tal como ocorre no campo da arte, todo discurso tem que ser não somente bem elaborado, pelas regras e técnicas que constroem sua verossimilhança, mas precisam ser legitimados para serem dignos de crédito. O conto encerra uma crítica à sociedade, que se dá pelo desnudamento do processo de construção de significados, conscientizando o leitor acerca dos jogos de poder que regulam seu uso no cotidiano. Paradoxalmente, ao adotar um modelo de representação hiper-realista, desestabilizando o discurso verídico, Giudice renova o paradigma mimético e alinha sua abordagem da realidade aos grandes representantes do realismo crítico de todas as épocas, como Eça de Queirós ou Machado de Assis, para ficar só nos autores de língua portuguesa, o que é mais reforçado ainda pelos elementos irônicos presentes no texto e pelo cinismo do narrador, que revelam certo ceticismo na perspectiva crítica do próprio Victor Giudice.

Referências

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. *Narciso no labirinto de espelhos: perspectivas pós-modernas na ficção de Roberto Drummond*. São Paulo: Cultura Acadêmica - EDUNESP, 2011.

FOSTER, Hal. *O retorno do real; a vanguarda no final do século XX*. Trad Célia Euvaldo. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2014.

GIUDICE, Victor. “O museu Darbot”. In:_____. *O museu Darbot e outros mistérios*. Rio de Janeiro: Leviatã, 1994. p. 117-150.

HAMON, Philippe. “Um discurso determinado”. In: BARTHES, Roland et al. *Literatura e realidade; que é realismo?* Trad. Tereza Coelho. Lisboa: Dom Quixote, 1984. p. 129-94. (Arte e Sociedade, 3)

JAMESON, Fredric. “Pós-modernidade e sociedade de consumo”. *Novos Estudos*, CEBRAP, n.12, p. 16-26, São Paulo, jun. 1985.

LYOTARD, Jean-François. “Esquisse d’une économie de l’hyperréalisme”. *L’Art Vivant*, n. 36, p. 9-12, Paris, fev. 1973.

MCHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. London; New York, Routledge, 1987.

RIFATERRE, Michel. “A ilusão referencial”. In BARTHES, Roland et al. *Literatura e realidade; que é realismo?* Trad. Tereza Coelho. Lisboa: Dom Quixote, 1984. p. 99-128. (Arte e Sociedade, 3)

ROSENTHAL, Erwin Theodor. *O universo fragmentário*. Trad de Marlon Fleischer. São Paulo: Ed. Nacional; EDUSP, 1975.

TODOROV, Tzvetan. “Introdução ao verosímil”. In:_____. *Poética da prosa*. Lisboa: Edições 70, 1979. p. 95-102. (Signos, 19)

ZOLA, Emile. *Do romance: Stendhal; Flaubert e os Goncourt*. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginarium; EDUSP, 1995.

A figuração da personagem Auridéa e o mundo insólito de sua peregrinação em *Necrológio*

Rafael Muniz Sens¹

O livro *Necrológio*, de 1972, alvo privilegiado pela crítica literária em virtude de sua erudição, tem permitido incessantes comparações entre Victor Giudice e outros grandes escritores latino-americanos, como Julio Cortázar e Jorge Luís Borges. A este último, inclusive, o escritor brasileiro demonstrou muito apreço. A obra de estreia de Giudice é, sem dúvida, uma rica fonte de reflexão sobre a ruptura textual, na qual são apresentadas, por exemplo, marcações visuais que remetem ao som de caixas registradoras ou criações rítmicas e vocais. O hibridismo da obra, feito em múltiplas camadas, não nos deixa esquecer da potencialidade virtual e mutável que um livro, de maneira geral, possui.

A ordem não linear do pensamento e das falas de diferentes personagens, bem como certas realizações que exploram o princípio da simultaneidade, são indicadas de forma constante por quebras de linhas e parênteses convencionais, que expressam um discurso paralelo àquele realizado tradicionalmente pela sociedade. O mesmo movimento é realizado por Victor Giudice através de sentenças escritas em letra maiúscula ou, ainda, construídas por palavras formadas pela intercalação entre caixa baixa e alta², as quais podem expressar espanto, hesitação e rupturas em relação à narrativa linear anterior. Torna-se necessário, então, que o leitor decifre, à sua própria maneira, o código ali contido.

Muitos temas abordados em *Necrológio* voltam e ecoam em seus livros posteriores. Eles constituem, assim, uma gama de assuntos caros a Victor Giudice e constroem sua particularidade literária. Dentre as infinitas teses presentes nos textos de Giudice, estão a crítica social, o absurdo do mundo maquinal e pós-moderno, a arbitrariedade do sistema e das convenções que o regem, a relação íntima entre a vida e a morte, a disparidade entre as visões de um mundo real e fantástico, e considerações sobre construções sociais, como a noção de tempo e a função social. O Victor Giudice que se apresenta tematicamente em *Necrológio* continua ecoando em suas produções restantes, mas é nesse livro que o escritor leva determinadas relações ao ápice. A mais marcante delas é a que se encontra evocada já

¹ Rafael Muniz Sens é graduado em Letras Português pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Atualmente, é mestrando em Literatura na mesma instituição e membro do Laboratório Floripa em composição transdisciplinar: arte, cultura e política (LabFlor).

² “Caixa alta” e “caixa baixa” são termos oriundos das artes gráficas e representam, respectivamente, os caracteres maiúsculos e minúsculos.

no título: a relação com a morte. As personagens do necrológio de Giudice exibem uma relação indiferente e banal perante a morte, ainda no cotidiano.

Necrológio é uma obra, em seu todo, fantástica, ao questionar sempre a dominação esmagadora da realidade científica e socialmente eleita. No livro, que se forma em um sistema próprio, o fantástico ocorre através da incerteza em associação a um acontecimento “que não pode ser explicado perante as leis deste mesmo mundo familiar”³ que nos cerca. A hesitação do leitor, primeira condição do fantástico, segundo Todorov, é o principal traço trabalhado por Giudice no livro, sendo que as relações das personagens com o inexplicável raramente fogem do conformismo cínico ou da total ignorância. Ou seja, o fantástico se constitui quando somos apresentados de súbito a um evento que não respeita as leis da física, da ciência e de outras doutrinas que exercem força sobre nós. É preciso ter-se claro que essa formulação somente é mantida enquanto dura a hesitação incerta. *Quando e se* a nuvem vacilante da dúvida é desfeita, somos escoados para o campo do *estranho* ou do *maravilhoso*, segundo as definições presentes em *Introdução da literatura fantástica*⁴. Podemos considerar o maravilhoso, então, como uma afirmação do fantástico, causada ao se trazer o evento sobrenatural para a possibilidade da verdade dentro do campo literário, não se procura realizar o espanto. Como se percebe, estas duas definições podem muito bem convergir, e, em *Necrológio*, ambas estão presentes, misturando-se.

No que diz respeito à aura fantasiosa criada no livro, de acordo com os pressupostos da teoria impulsionada por Todorov, vê-se que o insólito é criado através de diferentes estratégias, permeando as delimitações teóricas entre a construção fantástica, maravilhosa e seus entrelugares. A diferença vacilante apresenta, por um lado (o fantástico), a hesitação, o discurso desconfiável; por outro lado (o maravilhoso), a certeza de que a fantasia é e está na realidade ficcional, a clareza. Todavia, é certo que as diferentes formas de expressão apresentam um cerne em comum. A principal aproximação é o questionamento à realidade científica e às construções tradicionais do romance, da sociedade e do discurso. Portanto, considerando-se estas semelhanças, é possível que se estude *Necrológio* como um todo, partindo de um ponto de vista específico, sem ter que focar em suas diferenças.

Um dos contos do *Necrológio* que melhor exemplificaria essa relação e reflexão é “A peregrinação de Velha Auridéa”. No conto em questão, cuja epígrafe é o versículo 2, capítulo 6, do Evangelho de Mateus da Bíblia, conhecemos Bartholomeu, um andarilho cansado, sentado na escadaria da Sé, no Rio de Janeiro, estendendo o “chapéu à caridade

³ Tzvetan TODOROV, 2010, p. 30.

⁴ TODOROV, 2010.

pública”⁵. De repente, ele recebe em resposta a seus pedidos uma pequena moeda de cobre, a “esmola encantada de Auridéa”, e, por isso, precisa iniciar a peregrinação de treze igrejas da Velha Auridéa, ao passo que, a cada quantidade mínima de distância percorrida, a moeda aumenta de tamanho. Até que se encontra, pela primeira vez, com a entidade mística propulsora de sua jornada, momento esse em que a moeda some.

O espanto inicial da personagem perante a *marabilia* (o acontecimento maravilhoso) e a sua integração simultânea a outras normas do realismo tradicional, naturalizando o sobrenatural, insere o conto em uma categoria mais específica do contexto hispano-americano do século XX, que é esmiuçado por Irleamar Chiampi. Para ela, além da distinção entre o fantástico e o maravilhoso, existe neste ambiente específico mais um componente dessa relação que deixa de ser dual e passa a ser triádica. Ela se divide entre *fantástico*, *maravilhoso* e *realismo maravilhoso/mágico*. O último deles, como sugere o nome, não deixa de ser semelhante ao segundo e derrespeitar termos do primeiro, assim como o segundo também o é com o primeiro, e assim como o primeiro não deixa de o ser com o terceiro. Ou seja, um perpassa o outro⁶.

Para Chiampi, o conto maravilhoso por excelência não causa emoções específicas no leitor. Não existe “o impossível, nem o escândalo da razão”⁷. Ou seja, tudo estaria apto a acontecer. Ao nos basearmos nestas construções, é possível ver o realismo mágico como uma unidade cultural, uma base teórica fértil para questões levantadas em *Necrológio*. Isto é, podemos perceber como o real-maravilhoso do conto de Auridéa se torna uma ferramenta potente de desestruturação das formulações sólidas e tradicionais. Abre-se espaço para questionamentos elucidados pelo estabelecimento de mecanismos de criação da magia ficcional. Questiona-se assim o fato de as normas naturalistas e conservadoras não possuírem mais o monopólio de poder em relação a outros pontos de vista periféricos, “não realistas”.

O enredo de “A peregrinação de Velha Auridéa”, terceiro e curto conto de *Necrológio*, inicia-se com a apresentação de Bartholomeu, pedindo esmola àqueles que passam pela Sé, sentado em frente à igreja da praça, que é acessada graças a uma grande escadaria. Depois de não ter sucesso com a generosidade da massa de pedestres, uma mulher de sapatos brancos joga-lhe uma moeda que é, na verdade, encantada. A moeda aumenta de tamanho na frente de seus olhos. Assustado, Bartholomeu causa uma cena pública, situação que lhe permite conhecer Sideral Fumaça, um bruxo convocado por um

⁵ Victor GIUDICE, 1972, p 29.

⁶ Irleamar CHIAMPI, 2012.

⁷ CHIAMPI, 2012, p. 60.

homem presente na multidão de pessoas da Sé. Aconselhado por Sideral, ele inicia uma peregrinação por treze igrejas em busca da Velha Auridéa. É apenas então que ele descobre ter sido ela a mulher que lhe jogara a esmola momentos antes.

Após os estudos de Erich Auerbach sobre a parataxe dos textos bíblicos em relação à *Odisseia* de Homero, torna-se fundamental associar o conto de Victor Giudice com a tecetura linguística da Bíblia e analisar como ambos os textos se constroem, na apresentação de suas personagens. As personagens de “A peregrinação da Velha Auridéa”, assim como as da Bíblia, podem ser analisadas a partir da reflexão de Auerbach. Todas elas são interpoladas por introduções sem muitos detalhes, dadas de modo repentino. A maneira com a qual o conto e suas personagens são construídos compactua com características elencadas por Auerbach⁸, o que demonstra que a remissão ao contexto cultural religioso se dá no conto não somente através da temática da peregrinação religiosa, mas também de seu próprio estilo.

Entretanto, o texto de Giudice não se apresenta como um texto que procura fundamentar uma mitologia, mas sim como um conto popular. A construção de ambos pode ser, por vezes, muito semelhante. Porém, as dimensões cultural, social e histórica os especificam de maneira clara. Os contos populares, diferentemente dos mitológicos, não constroem à sua volta uma mitologia, mas fazem variar os mesmos temas e motivos. Em relação às personagens, seria talvez possível dizer que os heróis dos mitos são lembrados pelo que são e por tudo que é agregado a suas características, incluindo suas vitórias, derrotas e provações. Os heróis dos contos populares, por sua vez, são mantidos no tempo de maneira própria, em consequência, sobretudo, das aventuras pelas quais passam. A história de um conto popular é mais importante do que o *nome* de seu protagonista, como um Ulisses homérico. A questão é que “A peregrinação da Velha Auridéa”, sendo baseada na cultura dos contos populares, apresenta tais traços destas histórias. Suas personagens representam estereótipos, e sua lição é uma permuta de temas e valores sociais manchados, pelos mitos e mitologias próprios da cultura em questão; no caso brasileiro, a mitologia judaico-cristã. Estende-se, ainda, Northrop Frye sobre essas divergências:

A distinção entre mito e conto popular é, assim, decisiva para o crítico, porque toda a dimensão histórica da literatura está estreitamente ligada a ela. Os contos populares têm uma existência literária nômade, viajando através do mundo e transpondo facilmente todas as barreiras de linguagem e costumes.⁹

⁸ Erich AUERBACH, 2013.

⁹ Northrop FRYE, 1973, p. 35.

Em “A peregrinação da Velha Auridéa”, Bartholomeu não é batizado com um nome bíblico de forma gratuita, bem como o nome Auridéa se constrói através dos radicais latinos *auri*, “ouro”, e *dei*, relativo a “Deus”. Assim se revela mais um exemplo dentre os muitos jogos de palavra feitos por Giudice em sua coletânea. Todavia, de maneira distinta a Bartholomeu, Auridéa é formulada no conto por meio de uma nuvem inicialmente fragmentada. Ela não possui nenhuma fala e aparece no enredo antes de ser nomeada ou identificada, em uma breve passagem ao longo da qual o que é detalhado são seus sapatos claros que se arrastam no chão. Auridéa surge logo ao início do conto, dando a Bartholomeu a tarefa da peregrinação, e só volta a aparecer depois, no fim da história, ajudando-o a concluí-la; mas não é exatamente com ela que o conto começa ou termina. Ela é, de certa forma, uma personagem secundária, que transpassa a própria narrativa, pois surge e some sem explicação. Por outro lado, volta a ser mencionada ou ressoa em outros contos, como “Salvatoiros” e “Pôquer”, além de estar presente, como já foi referido, no próprio título do conto.

A personificação da esmola e da oração é o que caracteriza Auridéa, sendo ela a fonte única de resolução do problema principal do conto: a fome. Por esse motivo, a personagem se constrói segundo o estereótipo das feiticeiras típicas da cultura oral, capazes de realizar desejos em que o caráter moral nem sempre é claro. Estas mesmas figuras muitas vezes se confundiram e se mesclaram com as santas cristãs. Seus feitiços foram, então, chamados de milagres. A imagem embaçada de Auridéa, entre bruxa e santa, se manifesta na sua habilidade produtora de veneração e de temor. Sua pessoa pode não ser totalmente conhecida, assim como não a conhecia Bartholomeu ao início do conto, mas a capacidade de seu poder milagroso é compreendida de forma unânime.

No conto de Giudice, o principal acontecimento é a transformação das moedas mágicas de Auridéa. Acerca deste, não ficam dúvidas e nem se questionam os próprios olhos. O narrador do conto não participa ativamente do enredo, sendo apenas um observador dos eventos, os quais relata através do emprego da terceira pessoa. Porém, a narração é construída com específica proximidade. Esse narrador fabrica a sensação de estar presente na própria ambientação do conto, além de ser capaz de compreender as emoções da personagem principal. Este funcionamento do narrador, da narração e da linguagem é o que torna possível aceitarmos “inclusive o que é inverossímil em face das concepções correntes”¹⁰, como defende Antonio Candido a necessidade de uma estrutura sólida em que é construída uma narrativa ficcional.

¹⁰ Antonio CANDIDO, 1976, p. 77.

Auridéa, portanto, é um ponto temático que permite diversos níveis de análise. Se, por um lado, podemos estudá-la de forma alegórica, conectada a características da literatura maravilhosa, a sua personagem, por outro lado, não deixa de estar próxima a um público alheio a tais reflexões, mas que, ainda assim, é capaz de compreendê-la de maneira clara e profunda. Esta volatilidade que Victor Giudice desenvolve ao longo de sua obra literária fica evidente em seu livro de estreia. Ela pode ser comprovada na figura de uma mulher enigmática, personagem muito comum na cultura popular, representada pela feiticeira propiciadora de milagres e arrebatadora de multidões de fiéis. Essa personalidade feminina é retratada nos contos populares da Idade Média, ou mesmo antes, através de santas, feiticeiras ou videntes. Ela é capaz de transmitir uma mensagem de modo simples a um grande público, e, por isso, é constante no Realismo Maravilhoso, algo que é notado por Irleamar Chiampi¹¹.

A personagem de Auridéa representa a chave desencadeadora de todos os acontecimentos do conto e é quem traz ao jogo o objeto que será causador dos percalços envolvendo o protagonista. Este item é a moeda encantada, que nos é apresentada antes mesmo de conhecermos Auridéa, definindo-a antes de sua aparição. A mulher surge na narrativa de maneira distante, escondida por detrás da descrição de seus sapatos e de seu modo de andar. O que a fará permanecer, depois de ter dobrado a esquina, é a moeda. A esmola dada a Bartholomeu é oferecida em um ato comum, ensaiado, impessoal, e a benfeitora realiza seu papel distante de cumprir a boa ação, fazendo o sinal da cruz e indo embora. A moeda mágica, entretanto, aumenta violentamente de tamanho de acordo com o espaço percorrido na peregrinação incumbida a Bartholomeu, causando-lhe desconforto e sangramento. Seu valor se torna cada vez mais simbólico e de menor utilidade social. Em primeiro lugar, seria muito difícil e pouco provável vender uma moeda de cobre de tamanho exorbitante ou trocá-la por produtos reais, o que a transforma em um objeto de valor obsoleto. Depois, é também impossível usá-la em uma compra comum, já que seu tamanho a torna inaceitável. Assim que Bartholomeu completa toda a peregrinação sobrenatural e se encontra com Velha Auridéa, concluindo a profecia mágica, a moeda finalmente se torna “moeda outra vez”, capaz de lhe propiciar um ralo alimento na viagem de volta à escadaria da Sé.

Foi necessário que a moeda de cobre se desfigurasse completamente e se transformasse em “fatia do mundo” para recuperar o seu valor próprio de troca e compra. Esta jornada procura demonstrar a superfície instável que é a base de um sistema no qual a

¹¹ CHIAMPI, 2012.

moeda um dia pode valer algo que não vale no dia seguinte. Esta linha tortuosa é realizada de forma panorâmica por meio de alterações em relação ao valor do dinheiro, neste conto popular ambientado no Brasil dos anos 70. O caráter ilógico do mundo capitalista e moderno é uma constante em *Necrológio*, mas o personagem Bartholomeu vive abaixo da faixa econômica mediana, existindo na marginalidade. Submisso a um sistema que o exclui, ele é obrigado a encará-lo na figura personalizada de Auridéa, que representa o seu inverso.

Depois de atravessar a madrugada locomovendo-se com o peso do mundo nas costas, Bartholomeu, “quase cadáver”, utiliza a “faca de depenar andorinhas” para rasgar o coração de Auridéa. O instrumento representa, no conto, a *extravagância* da carne, da opulência que faltava ao protagonista, figurada nas “andorinhas de peito macio”. Por isso, o surgimento repentino e mágico da faca, ocultada da narração até o momento, significa somente uma artimanha com a qual o andarilho realiza sua vingança contra o *outro*. O “diferente” que Velha Auridéa personifica é a superioridade econômica, que consegue estabelecer seu lugar de poder social no ato do próprio oferecimento da esmola. Todavia, ela representa também outra entidade construída culturalmente e, por tal motivo, de fronteiras pouco delimitáveis: o feminino dentro da oposição de gênero. Na sociedade binária atual, este embate é sempre um choque de forças que já se compreende por banal, como nos diz Bourdieu:

A divisão entre os sexos parece estar “na ordem das coisas”, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivo nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas “sexuadas”), em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos *habitus* dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação.¹²

Auridéa, em sua limitada descrição, se impõe como o contrário de tudo que Bartholomeu representa. Além de ser mulher, é superior nos âmbitos econômico, social e moral. Ela faz parte do lado da moeda que oferece a esmola. Além disso, apresenta propriedades sobrenaturais em oposição às limitações físicas e humanas. O ódio e a adoração, neste caso, são sentimentos que andam de mãos dadas. A emoção negativa é produto de ela representar tudo o que o andarilho gostaria de ser. A veneração, por outro lado, surge através da premissa de que Auridéa se encontra na posição em que está, no lugar de feiticeira e intercessora poderosa, porque existem ou existiram motivos para colocá-la em tal espaço. A superioridade da Velha é o resultado de duas possibilidades: a primeira delas é a variante divina, considerando que seus poderes milagrosos e mágicos foram-lhe dados devido à sua capacidade como divindade e à consequente vontade de

¹² Pierre BOURDIEU, 2002, p. 17.

Deus; a segunda delas é a afirmação de um sistema que a colocou nesta específica posição por certa “aleatoriedade” dentro das engrenagens dessas relações sistemáticas. Assim sendo, sua supremacia econômica e mágica se confundem. Não apenas ela possui habilidades sobrenaturais, como também se situa num lugar capaz de distribuir o que Bartholomeu desejava ter: dinheiro.

O poder mágico na cultura popular sempre foi uma forma de se retratar o Outro transgressivo, capaz de inverter qualquer norma da sociedade¹³. Por isso, a potência sobrenatural nos contos populares que representa algo positivo é frequentemente associada ao masculino, merecedor de tal sapiência. Enquanto isso, quando a magia é relacionada à mulher, as possibilidades, na maioria dos casos, são escassas. Ou a personagem feminina poderosa reflete um estereótipo de pureza submetido a regras estabelecidas pelo masculino, ou apresenta uma ameaça à masculinidade, sendo um ser com intenções dúbias. Jean Delumeau diz que este “desprezo é frequentemente duplicado por uma verdadeira hostilidade em relação a um ser considerado como enganador, irrecuperável e maléfico”¹⁴. Neste âmbito, vejo que seja simbólica a maneira com que Giudice inclui no conto um bruxo nomeado Sideral Fumaça, que, mesmo “desmoralizado”, é quem aconselha e apadrinha a jornada de Bartholomeu. A mulher possuidora de poderes inumanos passa a ser odiada e sofre um ataque insensato e violento, enquanto o homem que cumpre sua mesma função é louvado e inquestionado.

Além de figurar esta feminilidade, Auridéa também representa outra ameaça à pessoa de Bartholomeu, isto é, a superioridade na classe econômica. Enquanto ele representa uma camada periférica do sistema capitalista, por viver na indigência, as classes sociais restantes são retratadas de maneira quase teatral nos arredores da trama principal. Auridéa simboliza o poderio monetário. Ela é inflexível, um ponto intocável no horizonte da esquina da praça da Sé, enquanto o protagonista é seu oposto. A personagem está presente no imaginário popular tanto como a padroeira cristã quanto como a feiticeira ambígua, ambas representantes de um poderio feminino, intimidação ao masculino. Além do mais, ela também reflete as classes socioeconômicas superiores que procuram concentrar a riqueza geral em seu poder. O remorso de Bartholomeu é criado pela premissa de que, com tamanha habilidade sobrenatural, Auridéa tenha escolhida causar-lhe dor e sofrimento, e não bonança e alegria. Isto pode estar relacionado tanto a um sistema capitalista inflexível, quanto às leis de Deus.

¹³ Daniel OGDEN et al, 2004, p. 187.

¹⁴ Jean DELUMEAU, 2002, p. 344.

Para o protagonista, portanto, a oposição imposta por Auridéa não poderia ser tratada apaticamente. O que resume sua relação com o *outro* é o medo. Não lhe falta coragem, é evidente, mas o temor, acarretado pela gana, é o que o move durante sua fastidiosa peregrinação. Por não ser uma característica somente negativa, é através do medo que Bartholomeu encontra forças sobre-humanas para carregar o peso exagerado da moeda e se encontrar com Auridéa. Na rota percorrida, é narrada a sua adrenalina, e ele só se dá conta do temor que sente depois de enfrentar quem lhe causava medo. Enquanto caminha pelas igrejas da peregrinação, Bartholomeu é descrito perdendo o fôlego, sangrando e caindo por terra, mas nunca sentindo dor. Entretanto, após assassinar sua inimiga e vê-la como um corpo jogado no chão, o protagonista, ainda tremendo, finalmente atinge a catarse, liberando o sentimento temeroso acumulado. Este tipo de descarregamento advém do medo subjetivo, que libera “uma energia desusada e a difunde por todo o organismo”¹⁵, uma característica relacionada à construção e acúmulo do medo na sociedade ocidental, analisada por Delumeau.

O acontecimento violento é resultado de um ódio intrínseco que, por si só, não faz sentido, e, com isso, torna-se ponto central de *Necrológio*, que trata do ilógico dentro da lógica mundial. Tudo o que se ouve da vítima de Bartholomeu é um “grunhido comprido e fino”, que replica, aliás, o imaginário da bruxa odiosa dos contos orais, associada, muitas vezes, a vozes e sons estridentes e desconfortáveis. O narrador necrológico de Giudice procura nos detalhes da civilização o absurdo. É por esse motivo que ele recua no tempo e procura retomar uma cultura que demonstrou um ódio disfarçado à mulher. Em termos comparativos, enquanto a Idade Média se fortalecia através de tal mentalidade, criada como verdade absoluta que confirmava a superioridade masculina, no mundo moderno (nesse caso, o dos anos 70), certa totalidade é destituída, mas as relações de poder entre os sexos permanecem, reconfigurando-se uma situação que é ainda mais absurda.

De todas as personagens do livro que se deparam com o fenômeno da morte, Auridéa é a única que sai ilesa, reaparecendo viva ao final do enredo. É claro que o âmbito maravilhoso no qual o conto é baseado abre espaço para que este acontecimento seja possível e, até mesmo, comum ou esperado. Todavia, a ressurreição de Auridéa demonstra como são duradouros os preceitos que ela representa no conto, já discutidos aqui, e que serão postos sob o holofote ao longo do restante do livro. A Velha Auridéa é o fantasma que assombra as almas de *Necrológio*, lembrando-as da finitude humana e dos intocáveis

¹⁵ DELUMEAU, 2002, p. 23.

preceitos da sociedade, da mesma forma que surge sua moeda encantada, capaz de esmagar um homem, mas também de escorrer entre dedos.

Auridéa ressoa uma mitologia de feiticeiros, que podem ser comparados às entidades dos mortos errantes, da crença de um ser humano com uma vida cotidiana e habilidades sobrenaturais que realiza procissões “em espírito”, ligando-se ao mundo como uma alma passageira, como estuda Carlo Ginzburg¹⁶. Além de o conto “A peregrinação da Velha Auridéa” se abrir para o resto da coletânea, por se repetir em um final que não se encerra totalmente, a personagem continua sua jornada até chegar ao conto épico “Salvatoiros”. Ela ecoando na fada malvada Mafalda, de mesma capacidade sobrenatural e caráter dúbio. Na história que finaliza a coletânea, a fada de “mil cento e quarenta e oito e tantos” anos de idade auxilia o protagonista em uma viagem ao futuro, montados em sua vassoura mágica. É criada uma histeria visual proporcionada pelo narrador, na qual os fatos narrados são paralelamente interpolados por linhas de vogais vocalizadas, representando uma leitura simultânea da viagem ao futuro. Ali conhecemos um resumo necrológico da história da humanidade, sendo este o grande final, responsável por conectar toda a coletânea e seus contos.

Auridéa é uma imagem repetida, que deixa rastros na literatura obituária de Victor Giudice. Já em *Necrológio*, ela surge como parte da linhagem dos Auri, a descendência perdurante no universo literário do escritor. Em *Pôquer*, conhecemos parte da família com Auriflor, filha de Auriflória, neta de Auridéa e bisneta de “Auricétera e tal”. A personagem retorna no primeiro romance do escritor, o fantástico e melancólico *Bolero*, junto do Auritio, do Auripai e do Auriavô. Esta mesma família é pressentida em “Salvatoiros”, com o anúncio das variantes de nome do protagonista, Salvatoiros II (ou Salvatauri), profetizando o mesmo radical da dinastia decadente da qual Auridéa faz parte. Por esses motivos, é essencial que tomemos consciência da importância da personagem de Auridéa, de como permanece no fundo de *Necrológio* e inspira parte da obra de Victor Giudice. Ela permanece no imaginário lendário da anciã que mereceu sua velhice, como intercessora originária de luz e referência. Ao abraçar a realidade árida retratada pela coletânea necrológica de contos com a alegoria maravilhosa, Auridéa se torna fundamental.

¹⁶ Carlo GINZBURG, 1988, p. 86.

Referências

- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Tradução de Editorial Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 2012 [1980].
- DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- FRYE, Northrop. *O caminho crítico: um ensaio sobre o contexto social da crítica literária*. Tradução de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- GINZBURG, Carlo. *Os andarilhos do bem: feitiçaria e cultos agrários no século XVI e XVII*. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- GIUDICE, Victor. *Necrológio* (contos). Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1972.
- OGDEN, Daniel et al. *Bruxaria e magia na Europa: Grécia Antiga e Roma*. Tradução de Marcos Malvezzi Leal. São Paulo: Madras, 2004.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Castello. São Paulo: Perspectiva, 2010.

“Oz gueijos” de Victor Giudice: um conto polifônico

Tiago G. Faria¹

[...] a forma mais elevada da expressão artística deve procurar-se na literalidade, isto é, em definitivo numa certa álgebra; é necessário que toda forma tenda para a abstração [...].

Roland Barthes in *Mitologias*

A realização da harmonia poética efetua-se na inteligência.

Mário de Andrade in *Pauliceia desvairada*

Música e literatura

A origem da relação existente entre música e literatura costuma exigir um recuo histórico que, de modo geral, se expande e se perde no tempo e no espaço. A investigação sobre o tema, numa perspectiva panorâmica, pode, por isso, nos levar para bem longe — como, por exemplo, para o cenário das civilizações avançadas da Mesopotâmia, da Palestina ou do Egito. É, todavia, no ambiente cultural da Grécia Antiga que amiúde encontramos o ponto de partida para este tipo de relação, visto que é precisamente ao longo desse período que podemos identificar um aspecto essencial para esse gênero de investigação: a especulação teórica².

De modo geral, tal como a teoria musical grega permitiu o desenvolvimento do conhecimento especulativo na música do Ocidente, a criação de novas relações abstratas — quer estejam circunscritas a determinada área de estudos, quer tenham a capacidade de aproximar diferentes domínios do saber — é sempre uma forma profícua na busca de novos significados para os objetos culturais.

Nessa linha de reflexão, para este artigo importam sobretudo as possíveis associações teóricas entre elementos estruturais da música e da literatura, embora outros tipos de conexão não sejam menos importantes nesse campo de estudo, como, por exemplo, a análise de gêneros lítero-musicais da poesia entoada, o estudo da canção (cuja natureza dual se vincula ao som e à palavra), ou, ainda, os diversos tipos de alusão musical

¹ Tiago Gouveia Faria é graduado em Ciências musicais pela Universidade Nova de Lisboa em 2010 e mestre em Estudos Clássicos pela Universidade de Lisboa em 2011. Atualmente, é doutorando em Literatura pela Universidade de Santa Catarina (UFSC) e membro do Laboratório Floripa em composição transdisciplinar: arte, cultura e política (LabFlor).

² É interessante notar que os escritos sobre a prática musical grega não são comparáveis à alta produção dedicada à teoria musical, sobretudo devido ao caráter improvisatório da música grega. Por outro lado, “[...] a sua melodia e o seu ritmo ligavam-se intimamente à melodia e ao ritmo da poesia [...]” (Donald GROUT; Claude PALISCA, 1988, p. 19).

presentes na obra de vários escritores, de Thomas Mann a Machado de Assis, apenas para citar duas figuras de relevo³.

Seguindo essa proposta, uma amostra do tipo de exercício especulativo que nos interessa pode ser encontrada na obra de Luiz Piva, denominada *Literatura e Música*, na qual o autor procura, por meio de analogias específicas ou encadeamentos originais, identificar estruturas peculiares de sentido, sempre oriundas da relação única que se cria entre elementos musicais e literários. Veja-se, nesse aspecto, a comparação estabelecida entre a técnica do *Leitmotiv*⁴ wagneriano e certos trechos do livro *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa:

Além do motivo condutor, alicerce da sensação auditiva e da imagem visual, há em *Grande Sertão: Veredas* quatro *Leitmotive* responsáveis por momentos de rara beleza no decurso da narração riobaldiana:

- 1 – O diabo na rua, no meio do redemoinho...
- 2 – Mire veja.
- 3 – Viver é negócio muito perigoso.
- 4 – Chapadão do Urucúia – aonde tanto boi berra.

Conhecedor que era da técnica do *Leitmotiv* musical, Guimarães Rosa usa os *Leitmotive* acima quando e onde quer, dando-lhes novas formas quando necessário [...].⁵

Como se pode notar, Luiz Piva procura, de modo original, construir argumentos que ratifiquem a hipótese lançada pela ideia de associação entre a técnica do *Leitmotiv* e a escrita de Guimarães Rosa, utilizando a primeira como fundamento teórico de reflexão para a segunda. Esse tipo de empreendimento intelectual, a nosso ver, é estratégico na análise de determinadas obras literárias que refletem, na composição do material ficcional, princípios musicais, bem como apresenta, como metodologia, um potencial capaz de revelar detalhes ocultos na estrutura textual.

Tal procedimento teórico, pelos motivos expostos, parece-nos ser uma ferramenta promissora na análise do conto “Oz gueijos”, de Víctor Giudice, escritor, como poucos da sua geração, intimamente ligado à música e às suas formas de expressão. Entretanto, antes de entrarmos na análise propriamente dita, será necessário revisitar brevemente alguns conceitos teórico-musicais lançados pelo modernista Mário de Andrade, os quais servirão de fio condutor para o exercício proposto.

³ Para uma lista de escritores brasileiros com profunda relação com a música, consultar a obra, disponível parcialmente *online*, *Literatura e música* (José Domingos de BRITO, 2015).

⁴ *Leitmotiv* (motivo condutor) é o termo usado para designar uma pequena frase musical (ou tema) citada constantemente, com o intuito de designar uma pessoa, coisa ou ideia abstrata. Sua importância é crucial na obra de Richard Wagner.

⁵ Luiz PIVA, 1990, p. 47.

Mário de Andrade e a polifonia poética

Embora existam hoje, no Brasil, alguns livros ou estudos dedicados à abordagem da relação entre música e literatura de um ponto de vista estrutural — como é o caso da obra de Luiz Piva —, é mister reconhecer que o mérito da especulação teórica relacionada ao emprego de técnicas especificamente musicais no processo de produção literária deve ser largamente atribuído às considerações de Mário de Andrade, sobretudo àquelas presentes no seu “Prefácio interessantíssimo”. De fato, com esse texto, de 1922, o escritor propõe, de modo claro e objetivo, uma reflexão original voltada para esse método associativo. Em suas palavras,

A poética está muito mais atrasada que a música. Esta abandonou, talvez mesmo antes do século 8, o regime da melodia quando muito oitavada, para enriquecer-se com os infinitos recursos da harmonia. A poética, com rara exceção até meados do século 19 francês, foi essencialmente melódica. Chamo de verso melódico o mesmo que a melodia musical: arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas, contendo pensamento inteligível.⁶

A “poética melódica” — sobre a qual o escritor lança a sua crítica e a partir da qual estabelece um paralelo com a música composta até o século XIX — seria então o tipo de escrita que constrói o seu sentido segundo um encadeamento que respeita, no plano temporal, a ordem natural de sucessão das palavras. Isto é, as palavras surgem, dentro de cada verso, umas após as outras, em um movimento sequencial e imediatamente inteligível, dando ao todo sintático o seu significado completo. Em termos musicais, essa sequência linear simples e coerente pode ser representada, por exemplo, por uma melodia elementar:



Tendo em mente, nessa perspectiva, a oposição melodia *versus* harmonia, Mário de Andrade procura dar a alguns de seus próprios versos um carácter eminentemente harmônico, como fica explícito na sequência de seu raciocínio:

Ora, si em vez de unicamente usar versos melódicos horizontais:
"Mnezarete, a divina, a pálida Frinéia
Comparece ante a austera e rígida assemblea
Do Aerópago supremo..."

⁶ Mário de ANDRADE, 1979, p. 68.

⁷ Disponível em: <<https://www.wikiwand.com/gl/Melod%C3%ADa>>. Acesso em: 28 fev. 2017

fizemos que se sigam palavras sem ligação imediata entre si: estas palavras, pelo fato mesmo de se não seguirem intelectual, gramaticalmente, se sobrepõem umas às outras, para nossa sensação, formando, não mais melodias, mas harmonias.

Explico melhor:

Harmonia: combinação de sons simultâneos.

Exemplo:

"Arroubos.. Lutas... Setas... Cantigas...

Povoar!..."

Estas palavras não se ligam. Não formam enumeração. Cada uma é fase, período elíptico, reduzido ao mínimo telegráfico.⁸

Com efeito, a música, devido às suas peculiaridades físicas, desenvolveu regras que permitiram, com o passar do tempo, a sobreposição de diferentes vozes, o que deu origem, primeiramente, à polifonia e, num segundo momento histórico, à harmonia. É com base nesses conceitos que Mário de Andrade tece uma espécie de *teoria lítero-musical*, a partir da qual seria possível a transposição quase direta de técnicas musicais para os textos de cunho literário.

Si pronuncio “Arroubos”, como não faz parte de frase (melodia), a palavra chama a atenção para seu insulamento e fica vibrando, à espera duma frase que lhe faça adquirir significado e QUE NÃO VEM⁹. “Lutas” não dá conclusão alguma a “Arroubos”; e, nas mesmas condições, não fazendo esquecer a primeira palavra, fica vibrando com ela. As outras vozes fazem o mesmo. Assim: em vez de melodia (frase gramatical) temos acorde arpejado, harmonia, — o verso harmônico.

Mas, si [*sic*] em vez de usar só palavras soltas, uso frases soltas: mesma sensação de superposição, não já de palavras (notas) mas de frases (melodias). Portanto: **polifonia poética**.¹⁰

Assim, em *Paulicéia Desvairada* usam-se o verso melódico:

"São Paulo é um palco de bailados russos"; o verso harmônico:

"A cainça1ha... A Bolsa... As jogatinas... ";

e a polifonia poética (um e às vezes dois e mesmo mais versos consecutivos):

"A engrenagem trepida... A bruna neva... "

Que tal? Não se esqueça porém que outro virá destruir tudo iso [*sic*] que construi. [*sic*]¹¹

⁸ ANDRADE, 1979, p. 68.

⁹ Grifo do autor.

¹⁰ Grifo meu.

¹¹ ANDRADE, 1979, p. 68-69.

Nesse ponto do texto, como se vê, Mário de Andrade utiliza a expressão *polifonia poética*, que, segundo ele, seria uma “[...] sensação de superposição, não já de palavras (notas) mas de frases (melodias) [...]” ou, ainda, “[...] um e às vezes dois e mesmo mais versos consecutivos [...]”.

Recorrendo de novo aos exemplos musicais, a figura abaixo dar-nos-á uma compreensão mais concreta acerca dessa relação metafórica entre elementos musicais e literários. Nele, como se pode notar, fica explícita a existência de três vozes ou linhas melódicas diferentes — que devem ser observadas em movimento horizontal, da esquerda para a direita —, cada uma representada por um instrumento diferente. Temos, assim, a linha do oboé (pentagrama superior), a linha do órgão (pentagrama medial) e a linha do violoncelo (pentagrama inferior). Todas apresentam figuras e desenhos diferentes, o que garante, a cada uma delas, a sua independência. O resultado auditivo dessa representação gráfica, todavia, se dá através da simultaneidade, isto é, ouvimos, ao mesmo tempo, o conjunto das linhas melódicas, passando a leitura (e a audição) a ser entendida de forma vertical:

The image shows a musical score with three staves. The top staff is labeled 'Oboe' and uses a treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with several notes and slurs. The middle staff is labeled 'Organ' and uses a treble clef with the same key signature and time signature. It contains block chords. The bottom staff is labeled 'Cello' and uses a bass clef with the same key signature and time signature. It contains a simple melodic line.

Exemplo de polifonia.¹²

Partindo do paralelismo contínuo entre ideias musicais e literárias, e do conceito de polifonia poética como superposição de frases ou combinação de versos consecutivos, vejamos a seguir como as ideias aqui estudadas podem ser aplicadas à obra do escritor Victor Giudice.

A técnica da polifonia em “Oz gueijos”

Não é novidade, para os leitores de Victor Giudice, que o autor estabelece, de modo constante, um amplo diálogo entre a literatura e a música. Essa relação interativa,

¹² Disponível em: <<http://missmusicnerd.com/music-101/092414-vivaldi-and-the-baroque-concerto/>>. Acesso em: 23 fev. 2017.

todavia, se dá de duas formas distintas: em determinadas ocasiões, a herança musical serve de conteúdo temático à narrativa (como, por exemplo, a importância do enredo de certas óperas no interior do romance *O sétimo punhal*¹³); em outras — e aqui reside o nosso foco de interesse —, a experiência musical do escritor influencia a própria técnica de escrita, em uma tentativa bastante particular de fundir os recursos literários aos musicais.

Tereza Virginia de Almeida, em artigo recentemente publicado, demonstrou, de forma esclarecedora, alguns dos expedientes empregados por Victor Giudice em relação à utilização e ao controle do ritmo no contexto da composição literária. Dentre elas, podemos destacar o seguinte trecho, referente ao conto “O dia em que nossa vizinha enlouqueceu”, presente em *Os banheiros*, segundo livro do escritor:

Um detalhe, porém, chama a atenção na narrativa: o ritmo frenético com que os acontecimentos são narrados, que mais parecem mimetizar o período festivo. O conto apresenta dois únicos parágrafos. Sua parte significativa é narrada sem pausa ou intervalos, já que o segundo parágrafo aparece composto pelas nove últimas linhas em uma espécie de coda [...].¹⁴

Nesse conto, de fato, notamos a consciência e a habilidade do escritor no tratamento do elemento rítmico, numa clara tentativa de transpor, para a superfície do texto, a exaltação e o arrebatamento característicos do Carnaval, festa popular cujo ambiente não pode ser dissociado da música que o distingue: o samba, gênero marcado pelo ritmo ligeiro e pulsante. Temos, desse modo, à luz de uma ideia musical, a manipulação dos padrões prosódicos como estratégia central na organização da estrutura narrativa.

Esse mesmo tipo de procedimento, que privilegia o princípio de transposição de elementos, pode ser encontrado em “Os gueijos”, quinto conto da coletânea *Necrológio*, livro de estreia do escritor, publicado em 1972. Nesse texto, a técnica de escrita impõe, pela própria natureza de sua realização, vários desafios para o leitor, que precisa, antes de mais, compreender a qualidade dos meios artísticos em jogo, mais precisamente o recurso da polifonia, conceito fulcral no presente artigo.

Nessa perspectiva, para reconhecermos a técnica da polifonia, temos de observar a mancha gráfica de “Os gueijos”, a qual nos faz lembrar, em um primeiro contato visual com o texto, a escrita teatral em versos alexandrinos, popular no tempo de Racine, Molière e Corneille e muito utilizada pelos românticos do século XIX. Vejamos, nesse contexto, um

¹³ GIUDICE, 1995.

¹⁴ Tereza Virginia de ALMEIDA, 2016, p. 59.

exemplo dessa técnica na obra teatral de Machado de Assis, nomeadamente na terceira cena da peça, em ato único, *Os deuses de casaca*:

JÚPITER
[...]
Meus filhos. Vênus bela a ambos iludiu.
Foi-se, desapareceu. Onde está? Quem a viu?

MARTE
Vulcano

JÚPITER
Tu?

VULCANO
É certo

JÚPITER
Aonde?

VULCANO
Era um salão.
Dava o dono da casa esplêndida função.¹⁵

Como se pode notar, a particularidade, nesse caso, reside na fragmentação visual do verso alexandrino, o qual é reconstituído através da fala concatenada dos diferentes personagens, auxiliado, entretanto, pelos padrões de rima próprios do gênero. É, inclusive, justamente através da natureza sequencial das diferentes vozes que o mecanismo de sentido, em meio à dinâmica dialogal, fica garantido.

Em “Oz gueijos”, a intercalação das diferentes falas também tem seu reflexo na estrutura visual da página. Todavia, a forma como as vozes se organizam foge à ordem sequencial normalmente presente na escrita para o teatro, convidando-nos então a substituir a noção de linearidade (ou *frase melódica*, como diria Mário de Andrade) pela de simultaneidade (ou *frase harmônica* / *frase polifônica*):

Por que de Magda desejar festinha tíssima
íntima de vinhos e quei
— Franceses. Não fica tão caro. Vou à *froma-*
gerie e faço uma encomenda pequena. Não virá
tanta gente,
jos: aniversário. Dela.
só a¹⁶ ¹⁷

Nota-se de imediato, nesse primeiro exemplo, que a voz de Magda se sobrepõe à do narrador e com ela se desenvolve, criando uma interferência capaz de romper o

¹⁵ Machado de ASSIS, 2003, p. 380.

¹⁶ Victor GIUDICE, 1972, p. 51.

¹⁷ A disposição gráfica das frases foi mantida na transcrição, de modo a preservar o resultado visual presente na edição original da obra.

distanciamento canônico existente, com frequência, entre narrador e personagem. Por outro lado, ao lançar mão da estratégia da simultaneidade de vozes — que, musicalmente, remete ao princípio da construção polifônica —, Victor Giudice cria, neste conto, um ambiente sonoro cuja unidade se dá por meio da sobreposição de planos.

A partir desse tipo de reflexão, o conceito de *polifonia poética*, lançado por Mário de Andrade, aplica-se de modo extremamente eficaz a “Oz gueijos”, uma vez que a ideia fundamental é justamente a sobreposição de vozes independentes. De fato, o movimento horizontal das vozes ganha destaque em relação às combinações harmônicas que porventura possam existir, isto é, aos movimentos verticais. Por outro lado, a polifonia, em termos musicais, encontra no texto escrito uma relação de inter-relação que permite a utilização do conceito de *textura*, de forma mais abrangente.

Deve-se mencionar, todavia, que a noção de polifonia aqui proposta difere do termo homônimo normalmente utilizado no âmbito dos estudos literários. De fato, a teoria polifônica da enunciação representa a multiplicidade de pontos de vista diferentes no mesmo enunciado, sem que haja, no entanto, a obrigatoriedade de representar tal diversidade na superfície gráfica do texto. Por outro lado, vale lembrar, apesar das inúmeras possibilidades de aplicação teórica, é da ideia musical que surge a base para esse conceito nos estudos de análise textual:

[...] o conceito de polifonia [...] exige apenas que se representem, encenem (no sentido teatral), em dado texto, perspectivas ou pontos de vista de enunciadores (reais ou virtuais) diferentes — daí a metáfora do “coro de vozes”, ligada, de certa forma, ao sentido primeiro que o termo tem na música, de onde se origina.¹⁸

Outro aspecto a ser mencionado é o fato de Victor Giudice, ao longo desse jogo de superposição de vozes, não recorrer às reticências como elemento de apoio gráfico, como ocorre em outros contos do mesmo volume. Isso significa que o autor, ao utilizar apenas vírgulas e pontos, prescinde, de forma consciente, daquele expediente gráfico, deixando que a sensação de insinuação, pausa, omissão ou interrupção da ideia ou do discurso se dê pela própria ausência desse ou de qualquer outro sinal, subvertendo a convenção através de uma proposta inovadora.

O excerto abaixo resume de modo paradigmático esse e outros recursos estilísticos empregues por Victor Giudice, em um trecho ao longo do qual a técnica de escrita polifônica é utilizada em toda a sua complexidade. Nota-se ainda, nesse sentido, como a descontinuidade no plano horizontal é compensada pelo controle dos espaços no sentido

¹⁸ Ingedore V. KOCH; Anna C. BENTES; Mônica M. CAVALCANTE, 2007, p. 79.

vertical (como ocorre na escrita teatral em versos alexandrinos), possibilitando que o leitor reconheça o ponto exato de retomada das frases, garantindo assim a sua independência:

[...]

Medimagdo dadejava científicimos do Trigé-
simo Oitavo Congresso de Cirurgia Plástica realizados
em
— Bariss?
— Baris.
Paris. Mulher de Branco enfeitiçava nádegas
transmutáveis em caras, dedos em narizes, pernas
em.
Só Magda ouviu o telefone:
— Alô?
— Gláááro, glááro, glaro. A regonsdiduizão da
epiderme brozeza-se gom ezdraordi
— Zim, zou eu mezma.
— nária razidez,
uma vez que o dezido zelular re
Gomo?
zebe uma zérie
de ezdímulos
— O zenhor
boderia
— broveniendes de um
— rebedir?
— gomblegzo vida-
mínigo
— Mas já denho gonvi
— breviamente
— dados e
— gue voi?¹⁹

O trecho acima deixa claro o uso da técnica da simultaneidade aplicada às diferentes frases. Além desse aspecto, outros serão apresentados a seguir, de modo que se possa compreender o grau de originalidade e riqueza do conto.

Pensemos, por exemplo, na afetação da pronúncia dos personagens como elemento de contraste em relação à voz do narrador, pondo em evidência o conflito entre a artificialidade e a naturalidade, ou, se quisermos, destacando a coexistência de vozes antagônicas, numa espécie de “contraponto de movimentos contrários” (para utilizarmos uma expressão proveniente da música). Esse distanciamento crítico pode ser também notado na oposição de pronúncia que ocorre em “Baris” (personagem) e “Paris” (narrador), na qual, além da alteração das consoantes, verifica-se a subtração gradativa da letra *s*, indicando uma diminuição da ênfase articulatória da palavra.

Aspectos de acentuação melódica podem ser notados, do mesmo modo, no trecho “Gláááro, glááro, glaro”, em que claramente se percebe o cuidado do autor na tentativa de

¹⁹ GIUDICE, 1972, p. 52-53.

representar, através da grafia, as alterações de intensidade e duração características da oralidade. Neste caso, observamos não apenas a variação sucessiva na escrita da letra *a*, mas também a ausência de qualquer acento na última ocorrência do vocábulo, indicando a mudança progressiva de abertura da vogal.

Outras características gerais do conto como, por exemplo, a reiteração de sons iguais ou similares entre palavras contíguas, podendo ocorrer no início, no meio ou no fim das mesmas (“méritos de médico”, voltas envoltas”, “discussão vespertina viperina”), neologismos oriundos do processo de aglutinação de vocábulos independentes, que ocorrem em vários momentos na obra de Giudice (“Marginalimagda”, “amiguinimigas”), ou a ausência de maior especificação no que se refere a certos nomes de personagem, remetendo à impessoalidade das figuras ficcionais (“Homem Gordo”, Mulher de Branco”, “Dama Obesa”), são aspectos complementares que surgem como mecanismos simbólicos que se vêm somar à técnica da polifonia, fazendo desse texto um objeto multifacetado e plurissignificativo.

Conclusão

A análise de “Oz gueijos” permitiu revelar um modo de produção literária que está indissociavelmente ligado à noção de polifonia musical. Se a aplicação de conceitos da música no processo de composição do texto não é uma novidade no contexto brasileiro (sobretudo se pensarmos em Mário de Andrade e na sua ideia de *frase harmônica*), no conto de Victor Giudice é possível notar um arrojado singular na manipulação dos elementos formais. Com efeito, a transposição de técnicas entre duas artes correlatas, mas independentes, confere a esse tipo de constructo uma novidade no panorama da literatura brasileira.

O conto polifônico de Victor Giudice, e a sua inerente complexidade em relação ao procedimento de sobreposição de vozes, permite, ainda, uma leitura intelectualizada, não sob uma perspectiva elitista ou prepotente, mas, pelo contrário, como um convite à reflexão estética e racional. É o que propõe, por outras palavras, Mário de Andrade, no seu “Prefácio Interessantíssimo”:

[...] Harmonia oral não se realiza, como a musical, nos sentidos, porque palavras não se fundem como sons, antes baralham-se tornam-se incompreensíveis. A realização da harmonia poética efetua-se na inteligência. [...] ²⁰

²⁰ ANDRADE, 1987, p. 70.

Essa ideia é reforçada pela de Roland Barthes, em “A arte vocal burguesa”, texto em que o escritor francês analisa o primado da abstração na arte:

Acontece com a música o que acontece com as outras artes, incluindo a Literatura: a forma mais elevada da expressão artística deve procurar-se na literalidade, isto é, em definitivo numa certa álgebra; é necessário que toda forma tenda para a abstração, o que, como se sabe, não é de modo nenhum contrário a sensualidade.²¹

Os dois comentários acima, tão próximos conceptualmente, a despeito do lapso temporal que os separa, ajudam a resumir o que esse conto representa como produção experimental e simbólica: inovação e crítica — seja pela alta capacidade no manejo da técnica de escrita polifônica, seja por meio da observação atenta das classes sociais. Nesse sentido, o desafio intelectual de manipular e fundir diferentes recursos lítero-musicais ao longo da realização do texto não impede, em nenhum momento, que Victor Giudice abandone, como perquiridor arguto que era, o escrutínio da sociedade na qual estava inserido. Pode-se dizer, por esse motivo, que “Oz gueijos” representa o duplo engajamento do escritor, não apenas como intelectual interessado nos problemas intrínsecos à produção literária, mas também como homem comprometido com as questões sociais de seu tempo. Ora, uma arte capaz de reunir tais características, de modo singular e promissor, não pode receber outro epíteto senão o de revolucionária.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Poesia completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. São Paulo: Edusp, 1987. Disponível em: <<https://archive.org/details/PauliceiaDesvairada>>. Acesso em: 20 fev. 2017.

ALMEIDA, Tereza Virginia de. Victor Giudice e o ritmo irresistível. *Organon*, Porto Alegre, v. 31, n. 61, p. 49-63, jul/dez. 2016.

ASSIS, Machado de. *Teatro de Machado de Assis*. Edição de João Roberto Faria. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 617 p.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 1993.

BRITO, José Domingos de (Org.). *Literatura e música: depoimentos célebres e bibliografia*. [S. l]: Tiro de Letra, 2015. (Coleção Mistérios da criação literária). Disponível em: <<http://www.tirodeletra.com.br/curiosidades/Vol.6-LiteraturaeMusica.htm>>. Acesso em: 27 fev. 2017.

²¹ Roland BARTHES, 1993, p. 110.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1988.

KOCK, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. 3. ed. São Paulo, Cortez, 2007.

PIVA, Luiz. *Literatura e música*. Brasília: MusiMed, 1990.

GIUDICE, Victor. *Necrológio*. Rio de Janeiro: Editora do Pasquim, 1972.

_____. *Os banheiros*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

_____. *O sétimo punhal*. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1995.

Victor Giudice e a potência ficcional da alienação

Tereza Virginia de Almeida¹

É certo que no contexto histórico ditatorial a atuação da censura levou artistas, poetas, compositores e escritores a outra relação com o imaginário que lhes permitiu a criação de estratégias diversas. Um exemplo clássico são as sofisticadas metáforas e truques de linguagem criadas por Chico Buarque de Holanda em canções como “Cálice” ou “Apesar de você”.

O escritor Victor Giudice que publicou sua obra inaugural, *Necrológio*, em 1972, não fugiu à regra. Um homem de esquerda, crítico mordaz de todos os autoritarismos, Giudice soube de forma muito peculiar criar uma referência ampla para suas narrativas de forma que a relação imediata com o contexto brasileiro se tornasse pouco evidente. Nem sempre foi bem sucedido. O conto “O hotel”, que deveria integrar sua primeira coletânea, foi publicado vinte e dois anos mais tarde, em *O Museu Darbot e outros mistérios*², em função da ação da censura. Não é possível aqui indagar as razões que levaram os censores a desvendarem a alegoria deste conto em específico e não de outros. Mas é possível detectar os procedimentos com os quais Giudice tentava ludibriar as instâncias de poder então vigente.

Narrado em primeira pessoa por uma personagem feminina, “O hotel” é o relato de uma mulher de classe média que havia ido a um hotel com o marido passar o fim de semana. No entanto, o casal é surpreendido pelo fato de que aos poucos vão lhes tirando liberdades no recinto. Primeiro, a praia cuja extensão é limitada por um muro de pedras. Depois, um prato no restaurante que não pode ser mais servido. Em seguida, a televisão que é retirada do quarto. Até que o casal é proibido de sair do quarto e é confinado. O marido, que não levava a sério a situação, até aquele momento, só então se dá conta de que algo está ocorrendo, vai tomar satisfações e é trazido ao quarto mais tarde, supostamente adormecido. Vale conferir o desfecho do conto de Giudice:

(...) Às cinco horas liguei para a portaria e me garantiram que estava tudo bem, que meu marido ficara um pouco nervoso, mas que já havia sido medicado. Sentei-me numa poltrona e procurei relaxar., Para ver se controlava os tremores. Finalmente, depois as onze, trouxeram meu marido. Estava dormindo. Colocaram-no na cama e eu, para não acordá-lo, acabei adormecendo na poltrona.

¹Tereza Virginia de Almeida é professora de Literatura Brasileira da UFSC, cantora e compositora. Coordena o LabFlor UFSC, desde de 2011, e tem publicado sobre música popular, vocalidade e cultura digital.

² Victor GIUDICE, 1994, p. 107-113.

Pela manhã, ele se encontrava na esma posição. Foi aí que eu vi, com absoluta clareza, as três perfurações: uma no rosto, logo abaixo do olho esquerdo, e duas um pouco acima do estômago. Sei que meu marido nunca mais se levantará. Mas eu vou levantar. Por enquanto, é só o que posso falar³.

A mulher acredita na versão até que se dá conta de que seu marido está morto. Ao fim, se revela que a narrativa é nada mais que sua escrita, ainda diante do corpo de seu cônjuge, tentando pôr em ordem o ocorrido antes de se levantar.

Lembro aqui da relevância e função da opção pela narrativa em primeira pessoa e do já clássico texto de Silviano Santiago, “Retórica da verossimilhança” em que o crítico demonstra ser a perspectiva da narrativa fundamental para que se compreenda que *Dom Casmurro* de Machado de Assis não é um romance sobre adultério mas sobre o ciúme, já que nada se pode afirmar sobre Capitu, a personagem a quem o narrador acusa de tê-lo traído. A perspectiva da narrativa permite que se deduza ter havido uma seleção unilateral dos fatos e uma maneira também unívoca de relatá-los⁴.

Embora “O Hotel” seja uma narrativa em primeira pessoa, não é este o fator que, isoladamente, permite que Giudice dissimule o fato de que o conto é uma alegoria do regime militar e das sanções aos direitos individuais por este promovido, embora já se tenha sugerido uma tendência à valorização da narrativa em primeira pessoa, ao testemunho e à memória na literatura da década de 70⁵. Há um elemento no conto que detecto em muitas narrativas do autor e que vem, no contexto contemporâneo, exercer uma função primordial em função do cenário político que vivemos hoje, quando de sua recepção. Dom Casmurro, como aponta Santiago, era advogado de profissão, alguém que dominava a retórica e que, antes de tudo, estava se defendendo através da narrativa, que ele deliberadamente organizava a seu favor. Já a narradora de “O Hotel” não tem o menor conhecimento sobre as razões que levaram aos eventos que culminam na morte de seu marido. Dentro da estrutura alegórica, a narradora serve como metonímia de uma parcela significativa da classe média brasileira que não coincide com a parcela intelectualizada que, à época da produção do conto, na década de 1970, lutava de diversas maneiras contra o regime militar e contra tudo que tem “a ver com a burrice e a prepotência escarrapachadas por toda parte, com o novo-riquismo da classe média arrotando milagre nos seus fuscas zerinho e com o desinteresse em geral em saber o que acontecia com os desafetos do regime a partir do momento que eram jogados dentro de um Veraneio”⁶. Esse desconhecimento da

³ GIUDICE, 1994, p. 113.

⁴ Silviano SANTIAGO, 2000, p. 27-46.

⁵ Heloísa Buarque de HOLLANDA; Marcos Augusto GONÇALVES, 2005, p. 104.

⁶ Maria Hermínia TAVARES; Luiz WEIS, 2000, p. 322.

personagem e do casal se traduz na palavra “alienação” presente em meu título. Observe meu leitor como, rapidamente, na impossibilidade de degustar o prato que deseja, o casal se apraz com outro. Em nenhum momento, até perderem a liberdade total, ao serem proibidos de deixar o hotel, o casal pensa em uma reclamação mais ostensiva. E isto se dá porque eles aceitam qualquer versão ou desculpa que lhes é imposta, pois não possuem qualquer acesso à narrativa que possa explicar os acontecimentos. Acreditam no que lhe dizem tanto quanto uma parcela significativa da população brasileira acredita na versão da mídia hegemônica sobre os fatos.

Lembremos que hoje, quando escrevo este artigo, em maio de 2018, o Brasil vive uma situação alarmante. Vivemos um momento pós golpe, já que a presidenta legitimamente eleita em 2014 foi destituída do poder em 2016 sem ter cometido qualquer crime. Em seu lugar, seu vice, que assumiu a presidência do país, impõe à população perdas e mais perdas de direitos. Ao mesmo tempo, estamos há meses testemunhando abusos do poder judiciário, que tem conduzido coercitivamente suspeitos para interrogatórios pífios, prendido e condenado supostos corruptos com base em delações. De meu lugar de professora universitária de uma universidade pública, pude viver o trauma de lidar com o suicídio do reitor em outubro do ano passado em função de uma prisão arbitrária que havia sofrido seguida da proibição de adentrar o campus, onde convivia desde estudante nos anos 70. Hoje, o ex-presidente Lula está encarcerado, a despeito de inúmeros protestos e da vigília que se formou nas imediações da Polícia Federal em Curitiba. E, embora esteja preso, Lula continua sendo o candidato favorito nas próximas eleições, em outubro deste ano. Em paralelo, há também uma parcela considerável da população que nutre por ele um enorme ódio. E não estou falando das pessoas da classe dominante que não têm qualquer interesse em governos populares. Estas sabem por que precisam descartá-lo. Refiro-me à parte da classe média que se volta contra governos que promovem ascensão social aos desfavorecidos. Foi esta parcela da população que apoiou um golpe que lhe tira direitos. E isto ocorre porque é uma parcela constituída por pessoas que, sempre muito próximas da pobreza e, em sua maioria, desprovidas de educação e conhecimento, parecem ter necessidade de saber que há pessoas mais pobres, até mesmo famintas, às quais podem até dirigir sua caridade, mas que não desejam ver em iguais condições, com direitos plenos à saúde e educação. Afeitos ao consumo excessivo e à ostentação de bens adquiridos em sua maioria, através de crédito parcelado, foi este grupo que foi às ruas para destituir Dilma Rousseff e é este grupo que hoje celebra a prisão do presidente cujos governos (Lula esteve no poder por oito anos, entre 2003 e 2011) se esforçaram ao máximo na erradicação da

miséria e na promoção de igualdade social, através de inúmeras políticas, entre elas ações afirmativas direcionadas à população negra.

Na verdade, embora a palavra alienação me sirva aqui em seu significado mais corriqueiro (como condição daquele que desconhece, que está alheio), enquanto conceito, a “alienação” é crucial na teoria marxista e diz respeito, entre outras coisas, ao estranhamento humano diante do produto de seu trabalho. Numa sociedade capitalista, diz Marx, ocorre um processo de desumanização de si e do outro, pois todos tendem a se tornar objetos. Observemos que a alienação traduzida aqui como estranhamento está na base da relação entre as classes sociais, na medida em que estas ocupam posições diferenciadas frente ao trabalho e ao produto do trabalho:

Se o produto do trabalho não pertence ao trabalhador, um poder estranhado que está diante dele, então isto só é possível pelo fato o produto do trabalho pertencer a um outro homem fora o trabalhador. Se sua atividade lhe é martírio, então ela tem de ser fruição para um outro e alegria de viver para um outro. Não os deuses, não a natureza, apenas o homem mesmo pode ser este poder estranho sobre o homem. (...)Se ele se relaciona, portanto com o produtor de seu trabalho, com o seu trabalho objetivado, enquanto objeto estranho, hostil, poderoso, independente dele, então se relaciona com ele de forma tal que um outro homem estranho (fremd) a ele, inimigo, poderoso, independente dele, é o senhor deste objeto. Se ele se relaciona com a sua própria atividade como uma atividade não-livre, então ele se relaciona com ela como a atividade a serviço de, sob o domínio, a violência e o jugo de um outro homem⁷.

A partir desta perspectiva, seria possível dizer que o que entendo por alienação da classe média brasileira tem muito a ver com a alienação tal como concebida por Marx, embora a ela não se limite. Se todo o processo capitalista leva o produto a se tornar superior em relação ao humano, este mesmo indivíduo que se precipita na direção do consumo despreza aqueles que não podem consumir. Acrescente-se a isto que, no caso brasileiro, o passado escravocrata acabou por gerar na população um profundo desprezo por qualquer forma de trabalho braçal. Se, em termos marxistas, aquele que trabalha não se reconhece no produto de seu trabalho, a classe média se autovaloriza através dos produtos que consome, mas menospreza e desumaniza tanto quem o produz, como quem é excluído do mercado de trabalho e não produz (os desempregados).

Logo no início do conto de Giudice, a narradora deixa entrever esta sensação de superioridade ao interpretar positivamente a primeira sanção em relação ao espaço da praia: “Comentei”, diz ela, “que desse modo evitava-se a invasão dos intrusos, tão desagradável

⁷ Karl MARX, 2004, p. 86-87.

quanto comum em praias de frequência livre”⁸. Há um outro trecho em que ela permite perceber que o sentimento de indiferença em relação às sanções é compartilhado pelos outros hóspedes: “A princípio permaneciam em silêncio”, diz ela. E continua: “Depois, ficavam radiantes e passavam a inventar pilhérias a respeito das proibições”⁹. Nossa narradora é, portanto, apenas o exemplar de uma classe social seduzida, como ela mesma afirma no início do conto, por informações sobre o hotel que “acenavam com peixes mergulhados em molhos obscenos, com sete geleias no café da manhã, com praias gigantescas e, principalmente, com preços microscópicos”¹⁰. A descrição é precisa e expõe a capacidade de síntese giudiciana: representa um imaginário hiperbólico quando se trata de quem deseja consumir, mas tem pouco poder econômico para tal. Ao mesmo tempo, a publicidade do hotel parece metonimizar este grupo formado por mídia, classes governantes e burguesia que sempre procuram seduzir a classe média, de cuja cumplicidade necessitam para se manter no poder.

Creio que os trechos apresentados nos parágrafos anteriores delineiam de forma magistral a classe média brasileira, uma classe, que sem ter dinheiro, deseja consumir como a classe dominante na qual se espelha e que vê os desfavorecidos como “intrusos”.

Wolfgang Iser se utiliza da tríade real, fictício e imaginário para adentrar os mistérios da literatura e observa que tanto o fictício quanto o imaginário “existem na vida real e não se restringem à literatura”. Completa Iser: “O que caracteriza a literatura é a articulação organizada do fictício e do imaginário”¹¹. Ao substituir a oposição entre ficção e realidade em uma tríade, Iser aponta para o fato de que “há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional”¹². Se a alienação advém de um procedimento em que o imaginário do sujeito parece elidir determinadas conexões em sua representação da realidade, Giudice tira partido de personagens alienadas, para remeter ao leitor a tarefa de preencher aquilo mesmo do que o personagem não pode falar porque desconhece. Assim, enquanto ficção, a narrativa de Giudice é um artefato advindo do imaginário que se debruça sobre a representação do próprio imaginário como parte constitutiva da realidade de determinado período. Ao optar por silenciar acerca das razões das sanções vividas pelos hóspedes do hotel, Giudice opta por nos fazer acompanhar a angústia da personagem ocasionada por sua própria alienação: do não saber o que se passa ao não reagir.

⁸ GIUDICE, 1994, p. 110.

⁹ GIUDICE, 1994, p. 111.

¹⁰ GIUDICE, 1994, 109.

¹¹ Wolfgang ISER, 2013, p. 29.

¹² ISER, 2013, p. 32.

Vejamos como isto ocorre no conto “Eles” inscrito no segundo livro de Giudice: *Os banheiros*. Narrado em primeira pessoa tal como o conto anteriormente comentado, esta narrativa giudiciana jamais permite que saibamos ao certo quem são aqueles inscritos no título. O que se sabe no conto é que Cândida, a esposa do narrador, passa a alimentar “eles”, descritos como uma presença, a princípio apenas incômoda, mas que vai ao longo do conto se tornando totalmente inoportuna por ameaçar os privilégios do narrador. Este nada deles sabe, além do que ouve: seu cachorro late e a esposa sai para atendê-los.

Naquele momento, pensei nas parcelas de prazer que me estavam sendo roubadas. Pensei nos discos que poderia ter comprado. Pensei na troca do carro por um modelo mais recente. Pensei no equipamento fotográfico que eu vira anunciado numa revista. Pensei num relógio de pulso sem ponteiros que marca as horas por meio de pequenas esferas magnéticas. Pensei num barbeador eletrônico à base de células fotoelétricas. E pensei em mil outras coisas que eu desejava mas que me seriam inatingíveis, enquanto durassem as excentricidades caritativas de Cândida.

- Não, não e não. Não estou aqui para sustentar vagabundos.¹³

A citação acima parece ilustrar de forma perfeita tanto a projeção do desejo em relação aos objetos cuja posse traz a diferenciação frente aos da classe inferior quanto o fato de que a demanda dos supostos “intrusos” por ajuda se coloca como ameaça que leva, por sua vez, à necessidade por culpá-los por sua condição de carência extrema ao denominá-los como “vagabundos”.

O que se segue é a obediência da mulher, Cândida, e sua morte pela ação d’eles. O narrador confessa ter sido esta a única vez em que os viu. Ao fim do conto, sua preocupação é a de como impedir que sua nova esposa os veja. Em função disto, se justifica:

Não é que eu sinta medo. Nem sei ao certo como são. Mas não quero senti-los próximos a mim. São repugnantes. Nunca pude encará-los com muita firmeza, a não ser naquela noite, a última de Cândida. Porém, ali o pânico me roubou tantos pormenores que eu não poderia afirmar que os conheço. Além do mais, foi tudo tão rápido. Cândida se levantou com a decisão de despachá-los para sempre. Eu fiquei esperando, na cama. De repente, Ordálio latiu. Cândida gritou e eu corri até o quintal. A primeira visão foi muito semelhante à tapeçaria com a multidão escura sobre o fundo cinzento. Logo percebi que eram muitos e indefiníveis. Centenas deles. Formavam um círculo em torno de alguma coisa muito clara que se debatia. Era Cândida. Não vi mais Cândida nem ouvi mis seus gritos. Ordálio parou de latir. Não sei quanto tempo eles ficaram, amontoados sobre Cândida. No máximo, uns três minutos. Então, o círculo foi-se desfazendo vagorosamente e todos eles se votaram para mim. Foi o

¹³ GIUDICE, 1979. p. 71.

único momento em que os vi com alguma nitidez. Pareciam escuros e muito magros, como se tivessem passado toda a vida sem comer.¹⁴

Mas à qual tapeçaria se refere o narrador? Cândida fazia tapeçarias e a casa possuía duas peças por ela tecidas: “a dos pássaros, tecida em tons azuis, e a vermelha, com um desenho branco representando o signo de Aquário”¹⁵. Em dado momento do conto, o narrador se dá conta da ausência das peças. Reticente, a princípio, quando indagada a respeito (Cândida chega a trancar-se no banheiro), a esposa afirma que já encomendou linhas e que tecerá peças idênticas às vendidas, mas nunca o faz, tal como afirma o narrador: “Cândida não chegou a refazer os tapetes vendidos, mas substituiu-os por um outro, enorme, que se não chega a ser tão belo, tem ao menos a marca da originalidade. Representa uma multidão escura e impessoal sobre um fundo cinzento”¹⁶.

Há nas referências às tapeçarias dois aspectos que merecem especial atenção. Primeiro, o fato de que Cândida tece uma peça em que representa “Eles”. Com isto, não só dá um valor utilitário às presenças incômodas, como as coisifica. No que tange a este primeiro aspecto, é preciso observar que Cândida passa a receber encomendas, depois que tece a peça “enorme”. Com isto, a mulher age com mentalidade capitalista, pois busca dar a “eles”, de alguma forma, um valor monetário, transformar o prejuízo de suas presenças em lucro. Um segundo aspecto diz respeito ao espectro de cores que se forma com as referências às peças. A descrição das cores das peças vendidas por Cândida, aparentemente casual, parece ter o intento de fazer sobressair uma outra oposição que perpassa o conto, o claro e o escuro. A alusão à clareza está presente ao longo da narrativa no próprio nome da mulher: Cândida, que remete também à pureza. Em oposição, os seres não nomeados, que pedem comida, são sempre descritos como “escuros”.

Assim, Giudice consegue montar um perfeito arcabouço que remete a uma das questões mais graves no contexto social brasileiro: a questão racial. Último país da América a abolir a escravidão, o Brasil durante muito tempo cultivou o mito da democracia racial através da qual se representava como um país que assumira sua miscigenação como um valor positivo. Os números, entretanto, comprovam aquilo a que o conto alude metonimicamente: os negros continuam sendo maioria nos estratos mais baixos da sociedade enquanto as classes mais favorecidas são em sua maior parte formadas por pessoas de pele clara. Com isto, a consequência não pode ser outra, senão a segregação racial e o que hoje se denomina *racismo estrutural*.

¹⁴ GIUDICE, 1979, p. 73-74.

¹⁵ GIUDICE, 1979, p. 68.

¹⁶ GIUDICE, 1979, p. 70.

Cabe lembrar que, libertos sem qualquer tipo de indenização quando foi abolida a escravidão, ao menos oficialmente, os negros foram destinados às favelas, ao subemprego e à miséria. Com isto, o resultante é a violência que se expressa no conto através do ataque a *Cândida*.

Em Giudice, é nos detalhes que se reafirma a certeza de se estar diante de um dos grandes escritores do século XX. O ataque a *Cândida*, representante de brancura e pureza, apresenta várias sutilezas. Primeiro porque os “intrusos” a devoram, já que quase nada resta de seu corpo depois do ataque. Trata-se, portanto, de uma ação que os animaliza, os destitui de humanidade, uma humanidade que já lhes havia, antes de tudo, sido roubada por aqueles que os segregavam. Mas *Cândida* não é devorada por inteiro: “No meio, bem no centro do lugar onde haviam formado o círculo, havia apenas um pouco de sangue misturado à terra e um fragmento branco de alguma coisa que, nas noites restantes, nunca mais saltaria em minhas mãos”¹⁷. Uma coisa. Esta coisa é o seio de *Cândida* ao qual o narrador se referira algumas vezes na narrativa dando a entender sua predileção por esta parte do corpo da mulher. Ao chamar o seio da esposa de coisa ele também a desumaniza. O fim do conto expõe a relevância de uma temática que o perpassa e que, até então, se considerava secundária. Refiro-me à relação do narrador com a esposa a quem, no meio da narrativa, ele define da seguinte forma: “Eu queria *Cândida*, governá-la, possuí-la, encerrá-la para sempre numa prisão de retinas ou, em último caso, num banheiro”¹⁸. Em meio a uma relação de casal aparentemente usual, lá está esta oração que demonstra a naturalização da violência na cultura patriarcal. *Cândida* é a esposa que não somente pratica a caridade que ameaça as finanças da casa, mas é alguém que confessa o interesse em conhecer, saber a origem dos “intrusos”. Alguém que deseja ultrapassar a própria alienação. *Cândida* ameaça por humanizá-los e morre por obedecer ao marido que ordena que ela d’eles se livre. Aqui, Giudice provoca a estrutura do patriarcalismo em pequenas pinceladas. O narrador substitui *Cândida* por uma amiga chamada *Sônia*. E continua a alimentar os seres sem nome, com quem é capaz de negociar datas para o recebimento dos alimentos.

Com a abordagem desses dois contos, ofereci uma pequena amostragem das muitas possibilidades técnicas que as narrativas giudicianas utilizam para realizar sua crítica mordaz que, de forma alguma, pode ser lida como concernente apenas ao contexto brasileiro. Dentro da economia da obra de Giudice, se torna claro que personagens banais como esses dois casais pequeno-burgueses formam um pequeno núcleo dentro de um microcosmos que é o contexto brasileiro, mas que também dão margem a uma crítica sobre o humano

¹⁷ GIUDICE, 1979, p. 74.

¹⁸ GIUDICE, 1979, p. 69.

que vai muito além do nosso contexto. O tema da alienação é um bom exemplo, pois diz respeito ao capitalismo como um todo e à miséria da reificação do humano que, tanto tempo após os escritos de Marx, se torna cada vez mais presente e ameaça a própria sobrevivência da espécie.

Referências

GIUDICE, Victor. *Necrológio*. Rio de Janeiro: Editora do Pasquim, 1972.

_____. *Os banheiros*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

_____. *Salvador janta no Lamas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. *O museu Darbot e outros mistérios*. Rio de Janeiro: Leviatã, 1994.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de e GONÇALVES, Marcos Augusto. A ficção da realidade brasileira. In NOVAES, Adauto. *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio, Editorai, Aeroplano, SENAC, 2005, p. 104.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Trad. Jesus Ranieri. 1ª edição. São Paulo, Boitempo Editorial, 2004, p. 86-87.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. 2ª edição, São Paulo. Perspectiva, 2000.

TAVARES, Maria Hermínia e WEIS, Luiz. Carro zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, Lília Moritz. *História a vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*, v. 4. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

Narrativas do processo: criação, consagração, contradição do Número Um

Telma Scherer¹

Victor Giudice, em *Os banheiros*, apresenta um fragmento do romance *Bolero*, intitulado “Narrativa do número Um”. O texto funciona, em linhas gerais, como uma alegoria da arte e seus processos, envolvendo a preparação do artista, a recepção e as expectativas do público, o sistema institucional de veiculação e consagração, além das relações delicadas e conflitantes entre o sistema artístico e o poder estabelecido.

A narrativa inicia com a apresentação do personagem principal, ainda um menino – o qual, todas as noites, passa por debaixo da lona para assistir ao espetáculo. No circo, nada além de um número chama realmente a atenção do menino: o número do pierrot branco. O pierrot é apresentado como uma figura elegante, toda trajada de branco (apenas os botões do casaco são pretos), que entra de mãos vazias e, durante o período de uma música (“uma dessas valsinhas vulgares”), maneja uma bola prateada. A bola vai dançando em seu corpo, rodopiando da cabeça aos pés, em movimentos embalados e precisos. A característica mais importante do número está no fato de que não se vê de onde a bola prateada surge, nem para onde vai quando, no último acorde da música, desaparece misteriosamente.

O menino, obstinado, passa a tentar fazer o mesmo que o seu herói-artista: treina todos os dias com uma bola de borracha, no fundo do seu quintal, por longos anos. Ao final de muito esforço, consegue reproduzir com sua bola tacanha aquilo que vê no picadeiro. Acontece que ele não sabe como o pierrot faz para a bola aparecer e desaparecer, imaginando que ela deva ser feita de algum material especial, truque de circo. Uma noite, ele é surpreendido no final do espetáculo pelo próprio artista, que lhe chama, dando a conhecer ao espectador apaixonado que, durante todos aqueles anos, ele também o vira, lá na plateia, e o escolhera para ser seu substituto.

O rapaz é levado então para o carro do pierrot, que passa a lhe ensinar todos os segredos da profissão. A bola prateada só existe durante o número, e é produzida apenas com o pensamento. Dominada a técnica, o pierrot lhe propõe que tome o seu lugar: “Agora

¹ Telma Scherer é artista e professora. É formada em Filosofia e em Artes Visuais, com mestrado e doutorado em Literatura, e atua como professora adjunta do Departamento de Língua e Literatura Vernáculas da UFSC. Como poeta, publicou três livros: “Depois da água” (Nave, 2014); “Rumor da casa” (7 Letras, 2008) e “Desconjunto” (IEL, 2002). Trabalhou no campo da criação literária e da performance, ministrando oficinas para diversas instituições, entre elas o SESC/SC e o SESC/RS.

não se assuste nem chame ninguém. Vou-me deitar e morrer. Ponha minha roupa, desfaça-se do meu cadáver e amanhã não perca a hora do número”². Consentindo, o rapaz logo examina o corpo do seu mestre e percebe que ali sobrou apenas o que ele chama de “podridão”: uma matéria oca e sem nada demais, da qual ninguém imaginaria que pudesse surgir tanta beleza.

O rapaz passa a realizar suas apresentações, pintado também de branco e retirando as bolas prateadas do seu pensamento, através do subterfúgio ensinado pelo pierrot anterior. O procedimento utilizado é o de cravar uma espada imaginária até o fundo do cérebro e, ao retirá-la, puxar dali a bola, perfeita e brilhante. Tudo apenas com o treino adquirido e o justo manejo do pensamento.

Após um ano de repetições, porém, o novo artista cansa do número. Decide aperfeiçoá-lo, inserindo uma surpresa. Ele acrescenta uma segunda bola, para júbilo seu e do público já anestesiado, que fica perplexo; porém, depois de um tempo, cansa novamente. O novo pierrot passa a utilizar mais e mais bolas, surpreendendo (sempre por um período) o auditório com as novidades, que incluem a produção de sons no encontro entre as bolas – as bolas maiores soam de modo mais grave, as pequenas são agudas; assim, explorando as diferenças de tom, o artista passa a substituir a orquestra, performando toda a música apenas com o movimento de suas inúmeras bolas.

A narrativa, nesse ponto, promove um giro em seus eixos, e passa a abordar de modo mais amplo os contextos nos quais esse grande desenvolvimento da arte do pierrot e sua posterior decadência ocorrem. Ele chega à manipulação de duzentas e oitenta e sete esferas, porém não é este o caminho que o levará para os novos desdobramentos. Há um momento no qual ele sente que suas possibilidades se esgotaram:

O pierrot percebeu que não era nada daquilo que ele buscava, porque não era nada daquilo que lhe dava satisfação. Os aplausos continuaram mecânicos, mas a boca e a pupila da arquibancada se apagaram. Ele entrou na monotonia do cotidiano, no desinteresse e no afastamento³.

Esse esgotamento pode ser aproximado da noção de tédio e não é por acaso que o narrador lamenta o fato de que o leitor não tenha lido Pascal: “Condição do homem. / Inconstância, tédio, inquietação”⁴, afirmou Pascal. “Assim os homens que sentem naturalmente a sua condição não evitam nada tanto quanto evitam o repouso; nada há que não façam para buscar a agitação”⁵. Os homens buscam incessantemente algo para

² Victor GIUDICE, 1979, p. 111.

³ GIUDICE, 1979, p. 114-115.

⁴ Blaise PASCAL, 2011, p. 8.

⁵ PASCAL, 2011, p. 30.

movimentar sua vida e fugir ao pensamento – Giudice, anteriormente, nos deu a conhecer algumas ideias sobre o pensamento que vão no sentido de que pensar é algo realmente difícil e que poderá sacudir os “cérebros não pensantes” da plateia. Para acreditar (na magia do pierrot que consegue criar a bola prateada com seu pensamento) é preciso pensar muito, ao contrário do que se afirma frequentemente sobre a crença (ou seja: que a crença é ausência de pensamento, é o lugar onde o pensamento para). Acreditar na arte envolve altíssimas doses de pensamento. O que a plateia faz é justamente não pensar.

A inquietação é o forte do pierrot pensante. Ele quer ir além do habitual. Põe-se em eterno movimento. Para Pascal, os homens vão atrás de uma série de divertimentos (bolas prateadas, surpresas) justo para não pensar. Assim como a plateia que, durante aqueles cinco minutos, fica anestesiada pela beleza do número. “E assim, quando os censuram porque aquilo que buscam com tanto ardor não seria capaz de satisfazê-los, se respondessem, como deveriam fazer se refletissem um pouco, que não buscam nisso senão uma ocupação violenta e impetuosa que os desvie de pensar em si”, escreve Pascal, citado duas vezes no texto de Giudice, “deixariam seus adversários sem réplica”⁶.

O pierrot está sentindo o peso do tédio, está inquieto quando se descobre enfim empenhado em produzir a sua obra-prima. É quando percebe que a repetição e a monotonia do seu trabalho (que ele poderia transmitir a um terceiro e a um quarto) acontecem pelo fato de que este não contribui para qualquer mudança no espectador além da manutenção das “ordens monárquicas”. Aqui, a consideração do trabalho do artista se abre para o seu contexto, e Giudice nos convida a pensar na presença do desejo da beleza, do tédio e do pensamento em um contexto social mais abrangente.

O pierrot vê então o trabalho dos artistas apenas como submissão aos “dois erres” de “rei” e de “regulamento”, vê seu trabalho inserido no contexto do poder. “O pierrot branco de tanto pensar chegou à conclusão de que aos dois erres deviam-se opor três: picadeiro, plateia e pensamento”⁷. Ele empreende, assim, o projeto: embasa a sua prática por um conjunto de pressupostos consciente e bem estruturado.

Aqui, se vê que o projeto faz frente à ordem estabelecida, propondo uma espécie de libertação da plateia pelo pensamento. “O pê de plateia era feito da mesma massa do pê de padaria, prostíbulo, putrefação, pobreza, pavor, provisório, preguiça, pândega, proselitismo, perjúrio. Um pê petrificado na própria podridão”⁸. O pensamento seria a parte invisível que corresponderia à verdade, e não à presença visível e dominada da plateia e do picadeiro,

⁶ PASCAL, 2011, p. 30.

⁷ GIUDICE, 1979, p. 115.

⁸ GIUDICE, 1979, p. 116.

submissos ao rei. O pensamento entra como possibilidade de subversão desse estado de coisas. Ele pode ir além da “prisão sem grades” representada pela eterna repetição do número e do estado da arte no qual convivia.

Frente a essa situação, consciente do seu projeto, plenamente inquieto, o pierrot passa a investir no pensamento e quebra totalmente com as expectativas da plateia. “Na noite em que seu pensamento derrubou uma gota de luz na arena, as retinas da plateia, habituadas à escuridão, se ofuscaram e o pierrô despertou do sonho sob os olhares acusadores de meia dúzia de idiotas”⁹. Houve a aceitação e também a acusação dos delatores, cujo pensamento estava aquém do invisível. A relação com a alegoria da caverna, de Platão, é aqui irresistível, e a sina do pierrot aproxima-se da sina de Sócrates.

O desvio do regulamento, além da estupefação, logo provoca a perseguição aos suspeitos. Quem acaba sendo preso “para averiguações”, entretanto, é o Corsário, “um clown inofensivo que vivia com a boca fechada”¹⁰. Após dias nos quais o Corsário não retorna da prisão, o pierrot decide ir confessar às autoridades que é ele o causador de qualquer comportamento estranho do clown. Encontra-o morto e com sinais evidentes de ter sido torturado: “todo chamuscado de manchas roxas, os órgãos genitais achatados, passados a ferro de engomar, a cara pintada de pó de arroz e sangue”¹¹. Esse é o segundo cadáver que encontramos na narrativa, e com o qual se depara o pierrot no seu caminho de artista.

Descobre-se, logo depois, que o pierrot branco não havia sido dedurado pelo Corsário pois este era surdo e mudo. É nesse ponto da narrativa que a ação se acelera e o pierrot, por ver o medo na cara da guarda, que ali representa a autoridade na sua faceta brutal, faz amizade com “o senhor do capuz preto”, já que não é surdo e mudo. Decidindo não afrontar as autoridades, ele é liberado para voltar ao seu número e continua com as esferas sonoras, para tédio dele e até mesmo da plateia, pois “não conseguiu ser o mesmo de antes”. Essa repetição continua mesmo após a mudança de poder. Ele retorna ao homem do capuz preto, retorna ao picadeiro, e assim por diante.

A repetição desse círculo se dá até que o pierrot decide deixar seu número. “Um belo dia deixou de ser pierrô branco e recebeu dois registros: o de número um e o de baixo cantante”¹². É nesse ponto que a narrativa se conclui, e inicia a indagação do leitor de *Os banheiros*: o que quer dizer esse conjunto de movimentos narrativos que sucedem o grande

⁹ GIUDICE, 1979, p. 117.

¹⁰ GIUDICE, 1979, p. 117.

¹¹ GIUDICE, 1979, p. 117.

¹² GIUDICE, 1979, p. 118.

êxito artístico do pierrot com suas mais de duzentas bolas? Qual o tipo de insatisfação que pontua as suas ações?

Inicialmente, acompanhamos toda a formação do artista, sua paixão pela arte do primeiro pierrot, seus treinos, a descoberta dos segredos passados pelo artista experiente, a sua motivação constante para melhorar a sua performance e o estupendo sucesso de seu número. Há algo que leva ao esgotamento dessa fórmula, e que ao mesmo tempo o enlaça com o contexto mais amplo dos “dois erres” que sustentam o circo: o de “regulamento” e o de “rei”. A mudança se dá no momento em que o pierrot passa a refletir de modo consciente acerca da obra-prima, passa a desejá-la intensamente, arder de motivação em realizá-la. A repetição do número sempre aperfeiçoado já não lhe é suficiente, pois ele precisa manejar com o “p” de pensamento para acordar a plateia de sua mecanicidade. Assim, é movido pela insatisfação, pela falta, que decorre de sua própria prática artística.

Sandra Rey, ao discorrer sobre o processo criativo, afirma que o artista “é um elemento ativo na elaboração ou no deslocamento de significados já estabelecidos”¹³, perturbando e sendo também perturbado por esses desvios. “Enquanto artista, a obra em processo perturba o conhecimento de mundo que me era familiar antes dela: ela *me processa*”¹⁴. Ao criar, o artista também cria a si mesmo e às possibilidades de conferir sentido pois “Para o artista, a obra é, ao mesmo tempo, um *processo de formação* e um processo no sentido de processamento, de *formação de significado*.”¹⁵

Nesse caminho duplo de criar a obra, de criar uma possibilidade de significar, o artista também se vê em um caminho de auto-descoberta. A criação é uma forma de pesquisa. “A obra apresenta-se também como um enigma, não podemos impor uma vontade que vem unicamente do nosso raciocínio intelectual”¹⁶. Vê-se aí, entre outras coisas, a amplitude do que Giudice nos apresenta por “pensamento” e que excede a operação lógica, a abstração. Há algo de sensível no processo de ver a espada sendo cravada no cérebro e de retirá-la com a bola prateada na mão. Esse pensamento, que antes se referia à técnica de produção do número, no segundo momento da narrativa é ampliado para uma operação mais geral, e representa o que é invisível, em contradição com os pés de “plateia” e “picadeiro”, que são os elementos visíveis. Nessa operação de expansão, Giudice pontua também o grande perigo que mora no próprio desenvolvimento da arte do pierrot, perigo que advém de seu processo criativo investigativo.

¹³ Sandra REY, 1996, p. 85.

¹⁴ GIUDICE, 1979, p. 118.

¹⁵ GIUDICE, 1979, p. 85.

¹⁶ GIUDICE, 1979, p. 88.

O pierrot investiga, sim, o que será sua obra-prima, sem ver de antemão de que modo ela se dará. Não chega a realizá-la pois, aberta a investigação, ao realizar seu primeiro ato de insurgência contra o regulamento, surge a campanha de perseguição e os acontecimentos subsequentes que o afastam para sempre da grande obra desejada. A narrativa termina com a frustração desse objetivo; porém, nos fornece dados interessantes para pensarmos no processo de criação e suas diversas implicações.

O aprendizado recebido do artista anterior já demonstrava o caráter de enigma presente na arte do pierrot branco. A especificidade das posturas e dos gestos necessários para realizar o ato, ensinadas quando o jovem estava com o seu mestre no carro, recebendo as lições, traz vários elementos: “Simplesmente não havia truques nem bolas de material fabricado sob encomenda. As coisas difíceis são difíceis. Pode crer. É difícil acreditar em tudo isto, porque acreditar é uma das coisas mais difíceis que existem. Depende da massa cinzenta de cada um. Quem não pensa não acredita”¹⁷. É o primeiro grau do pensamento presente na arte do pierrot. O discípulo consegue ultrapassar o mestre repetindo e aperfeiçoando a técnica, porém tem a visão de sistema que ao outro faltava (não sabemos, porém, os pensamentos íntimos do primeiro pierrot ao chamar o seu substituto para ocupar seu cargo).

O segundo pierrot tem a ousadia de perceber a sua arte em um contexto mais amplo, aperfeiçoando também o pensamento – e, conseqüentemente, a crença. Tem uma espécie de fé na arte, no invisível que é o pensamento-motor com o qual ele perigosamente procura libertar a plateia do seu marasmo costumeiro, da ordem monárquica vigente. Poderíamos pensar, em termos adornianos, que o pierrot percebeu as engrenagens da indústria cultural, se viu como uma peça desse maquinário e se insurgiu contra ela. Montou um projeto para, com seus três pês, subverter a ordem que fazia com que o circo se mantivesse sempre nos mesmos termos. Com isso, afrontando os valores, dá a conhecer de modo mais ostensivo a mentalidade fascista que, quando o circo funciona habitualmente, fica submersa e não aparece claramente para a consciência de muitos dos atores da conjuntura.

“Não somente os tipos das canções de sucesso, os astros, as novelas ressurgem ciclicamente como invariantes fixos, mas o conteúdo específico do espetáculo é ele próprio derivado deles e só varia na aparência”¹⁸. O pierrot descobre, depois de inserir mais de duzentas novas bolas no seu número (na tentativa constante de variar o ciclo), que há esse

¹⁷ GIUDICE, 1979, p. 109.

¹⁸ Theodor ADORNO; Max HORKHEIMER, 1985, p. 117.

elemento invariável, esse conteúdo eternamente repetido, que cumpre afrontar e redimensionar. A padronização impera no circo, e é um ciclo insalubre que é vivido pela plateia inerte. Ele quer romper com algo que se dá estruturalmente e, por isso, é grande o perigo que sofre – tanto quanto são ostensivamente violentas as práticas que combatem a insurgência. Revela-se que o espetáculo cultural tem o objetivo de manter o status do poder dominante, e não pode tolerar o pensamento. A arte do pierrot, sua espantosa capacidade de produzir coisas visíveis a partir do contato com o invisível do qual ele dispõe, é então desperdiçada: a obra-prima não acontece, seu posto acaba por ser abandonado por ele.

A noção de indústria cultural pode aqui nos auxiliar na compreensão das bases dessa desistência, e da decadência final do número do pierrot – as nuances que podem estar por trás do movimento que a narrativa adquire próximo ao seu final de abandono do posto de pierrot. Cumpre refletir também sobre a finalização aberta da narrativa na frase que motiva o seu título.

O pierrot volta ao ciclo, porém com uma performance não tão boa quanto antes. Os agentes da segurança, a própria monarquia já é outra, mas o mecanismo do circo segue igual. Ele repete as visitas àquele que se torna seu amigo, o homem do capuz preto, figura misteriosa e sobre a qual Giudice não nos dá maiores pistas, a não ser as de que é após ser recolhido às autoridades que o pierrot encontra o homem: ou seja, ele atua como um “capo” da força autoritária, comanda os guardas. É preciso não ser surdo e mudo para não ter problemas com ele. É preciso saber que há medo (e o iminente perigo da violência que surge no medo) para poder desviar do destino do Corsário.

A repetição do ciclo leva pierrot a buscar atuar junto ao homem do capuz, abdicando de seu lugar como pierrot branco no circo. Ele recebe então dois registros: o de “número um” e o de “baixo cantante”. O último se refere à sua voz e, provavelmente, ao seu lugar no coro. O seu registro vocal é o de “baixo”, que remete a uma interessante duplicidade de sentidos: pode imiscuir-se nesse jogo de palavras um situar-se em uma zona baixa no sentido espacial mas, quem sabe, também no sentido moral. Ele adere ao coro, ou seja, desiste de seu projeto perigoso. E passa a integrar junto as forças que antes procuraria combater: agora faz parte das ordens monárquicas, fica com o “seu amigo”, atua como um colaborador do sistema.

Há também a possibilidade interpretativa de um aprisionamento, e então ele teria decidido ficar lá com o homem do capuz no sentido de ser confinado. A primeira possibilidade, porém, parece mais atrativa e mais pertinente pelo fato de que ele também recebe o registro de “número um”, outra expressão pontuada por vários sentidos: tanto o

de ter a melhor performance de um conjunto de indivíduos, de ser o melhor, quanto o do seu número de registro ser o pioneiro de uma listagem. Ou seja, o pierrot branco, ao receber o registro de número um, inaugura uma ordem que é a dos que abandonaram o seu número no circo.

O final do texto, e o próprio título “Narrativa do número um”, também podem nos remeter ao “um” em um sentido mais amplo de não individualidade e, por que não?, filosófico, ao evocar o pensamento de Plotino, ele também um conciliador, que acaba por encontrar um ponto de convergência entre Platão e Aristóteles a partir da consideração de que “tudo é Um”, seguindo a linha misteriosa também dos pitagóricos.

O “um”, o “uno”, é a unidade de tudo o que existe: a transcendência, o absoluto. A alma é “ela mesma um Logos”, ou seja, um pensamento, “uma explicação plural e complexa do Um”¹⁹. É como se o Um se encarnasse em cada alma particular, a qual está ligada ao Um como sua explicitação. O Logos, em toda a sua complexidade, pode ser aqui (muito liberalmente lida a filosofia de Plotino), como esse pensamento expandido proposto pelo pierrot – já que Plotino, ao fazer a conciliação entre Platão e Aristóteles, vai propor um esquema de entendimento da inteligência e da sensação, da experiência material e da vivência real do mundo, da visão místico-intelectual da Ideia e do raciocínio lógico como dialogantes. A unidade representada pelo Um pode ser pensada na sua aproximação com o “invisível” tão poderoso do pensamento que o pierrot dominava, e que poderia acordar a plateia mais ou menos do mesmo modo como a filosofia levou Sócrates a sair da caverna, na famosa alegoria de Platão, mais ou menos do mesmo modo como operam as reminiscências de um contato místico e superior com o que é transcendente.

E é nesse tom alegórico que o texto de Giudice, do início ao fim, nos propõe uma reflexão muito fértil acerca do tema da arte-circo e do artista-pierrot para os tempos atuais. O perigo representado pelo pensamento, quando este ousa questionar a ordem monárquica, encontra na obstrução através da violência a reação que faz com que o pierrot se mantenha na constância das repetições, impossibilitado de chegar à grande obra. Em tempos de retorno de ideários totalitaristas, essa narrativa nos convida a refletir sobre a importância da liberdade para a criação e a expressão, para que os três pés de um possível pierrot não silenciado possam continuar produzindo poesia. “A ficção parece absurda porque é a realidade despojada de todas as mentiras”²⁰, escreve Giudice, procurando mostrar que as inversões são a regra quando se trata de ficção e realidade. “Sabe o que é

¹⁹ PLOTINO, 2005, p. 41.

²⁰ GIUDICE, 1979, p. 113.

ficção? É quase a mesma coisa que realidade. É uma realidade sem visões falsas”²¹. É justo a essa constatação que se chega após refletir sobre a narrativa do número Um, que nos parece tão ou mais atual e verdadeira do que as notícias dos nossos jornais.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

GIUDICE, Victor. *Bolero*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

_____. *Os banheiros*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

PASCAL, Blaise. *Diversão e tédio*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

PLOTINO. *Enéadas*: Enéada 1. Trad. Juan David García Bacca. Buenos Aires: Losada, 2005.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, v.7, n.13, p.81-95, 1996.

²¹ GIUDICE, 1979, p. 113.

Arquétipos sociais nas personagens do conto “A lei do silêncio”, de Victor Giudice

*Anna Viana Salviato*¹

Em 1979, Victor Giudice publica o livro de contos *Os Banheiros*. Dentre os textos inseridos na obra, está o conto de três páginas intitulado “A lei do silêncio”, cujo enredo se resume em três personagens sem nomes próprios, além de uma figura que aparece indiretamente e que, apesar de questionável quanto ao estigma de *personagem*, será tratada como tal no momento final de minha análise. A trama tem a duração aproximada de 40 minutos: em uma madrugada, um homem armado atira e mata a esposa.

Incomodado com o barulho, um vizinho aciona a polícia e um comissário da delegacia chega ao apartamento com o intuito de verificar a situação. A conversa, então, se estende a respeito de uma estatueta de faiança, estilhaçada por um dos tiros perdidos. O comissário se compadece do prejuízo e tenta ajudar o assassino a recuperar o objeto quebrado, sugerindo um estabelecimento em que o homem pudesse encontrar uma peça equivalente. Por fim, após poucos minutos de conversa, o oficial deixa o apartamento, justificando o incômodo por conta da lei do silêncio: após as 22h, não se deve fazer barulho.

Apesar de ser um conto curto, sua narrativa suscita uma série de reflexões: primeiro, analisarei o material sob a perspectiva do *conto* enquanto gênero literário. A partir disso, trabalharei a noção de arquétipo para, enfim, chegar à aproximação da construção narrativa à constituição da charge².

O conto

Nas palavras do próprio Giudice, em um depoimento datilografado, “no caso específico do conto, a profundidade só é atingida a partir da transparência temática”³. Na prática, o autor desenvolve essa ideia construindo um enredo inicialmente de fácil identificação, cujo cenário está ambientado em uma sala de apartamento decorada com elementos típicos de moradores da classe alta. A narrativa já se inicia por um assassinato,

¹ Anna Viana Salviato é graduada em Letras Português pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Atualmente, é mestranda em Literatura na mesma instituição e membro do Laboratório Floripa em composição transdisciplinar: arte, cultura e política (LabFlor).

² Obtive a informação de que Victor Giudice era chargista por meio da própria família do escritor, pessoalmente, ao apresentar este estudo em um evento dedicado a Giudice, realizado em 2016, na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Dessa maneira, a hipótese (na época, ainda a ser desenvolvida por escrito) obteve um importante elemento para corroborar minha argumentação.

³ Victor GIUDICE, s.d. p. 2.

que, por sua vez, é retratado com bastante transparência por um narrador extradiegético, aparentemente neutro, sem indícios diretos de julgamentos morais. Nesse sentido, a ironia do conto já se apresenta na medida em que os fatos são narrados como se fossem um retrato do cotidiano.

Para fundamentar o presente estudo, retomo a teoria de Nadia Gotlib acerca da estrutura do conto. Ao citar as definições de Edgar Allan Poe sobre o conto enquanto gênero, Gotlib entende que, para Poe, sua característica básica em termos estruturais seria “[...] a *economia dos meios narrativos*. Trata-se de conseguir, com o mínimo de meios, o máximo de efeitos. E tudo que não estiver diretamente relacionado com o efeito, para conquistar o interesse do leitor, deve ser suprimido”⁴. O pensamento supracitado de Giudice acerca da transparência temática vai ao encontro dessa reivindicada economia de termos, portanto.

Além disso, há de se notar outra interessante constatação de Gotlib ao colocar que, ainda sobre Poe, "Julio Cortázar vai mais além. Talvez por se basear não só na teoria, mas também na leitura dos contos de Poe, o contista e crítico argentino identifica o *acontecimento* como sendo o grande instrumento de causar interesse no leitor de Poe"⁵. É preciso lembrar que os contos de Poe se enquadravam na categoria da literatura policial. Ainda que Giudice tenha bebido muito dessa fonte para a criação literária, no caso específico do conto “A lei do silêncio”, a crítica social se sobrepõe à literatura investigativa. Nesse sentido, o resultado é o seguinte: de fato, o *acontecimento* é o motor da narrativa. Entretanto, ao contrário do que ocorria nos contos de Poe, em que o acontecimento constituía o mistério a ser solucionado, em Giudice, a crítica se faz a partir do próprio acontecimento. À primeira vista, o grande evento seria o assassinato; no decorrer do conto, porém, o leitor percebe que na verdade o incidente real é a quebra da estatueta de faiança. Nesse sentido, os papéis se alteram justamente para denunciar a inversão de valores da sociedade burguesa contemporânea.

Arquétipos sociais

Retomemos o fato de que nenhuma das personagens é nomeada na narrativa. Como vimos anteriormente, é típico do conto, devido ao tamanho reduzido, condensar idiosincrasias das personagens para dar conta das representações sociais. Além disso, esse recurso é utilizado, por exemplo, nos romances de folhetim do século XIX – razão pela qual ele pode ser visto, de modo pejorativo, como uma redução da profundidade das personagens retratadas, que têm sua subjetividade anulada a partir da nivelção de suas particularidades enquanto seres humanos.

⁴ NÁDIA GOTLIB, 2004, p. 35.

⁵ GOTLIB, NÁDIA, 2004, p. 37.

Ainda assim, mesmo ao considerar os folhetins enquanto literatura de massa, Flora Süssekind⁶ observou essa característica como uma potencialização de práticas cotidianas que vai além da comicidade literária e permite, em última instância, uma profunda ironia no texto. Na análise em questão, Süssekind trata de um romance de Guimarães Jr. que, por um paralelo crítico, pode servir-nos como contraponto literário. Na medida em que o romance se atém a situações e costumes satirizáveis, as personagens têm seus anseios psicológicos reduzidos. Giudice, nesse sentido, opera de modo similar no conto “A lei do silêncio”, ainda que de forma mais sutil em relação à comicidade. Retomo agora o fato de que o conto possui poucas páginas, e, nesse caso, não há espaço para desenvolver a forma burlesca marcada por Giudice. Portanto, os tipos alegóricos em um primeiro momento tomam um viés mais crítico, de modo que o humor propriamente dito fique em segundo plano⁷. Outra característica que confirma essa diferenciação é o fato de que o narrador de Guimarães Jr. se intromete na narrativa para tecer comentários, enquanto o de Victor Giudice se coloca de maneira isenta em relação aos fatos narrados, adquirindo aparente neutralidade.

O ponto a que quero chegar com essa comparação é que, para Süssekind, as personagens se “deseroificam”, até que, “[...] submetidos a esperta hiperbolização [...], se aproximam da *charge*”⁸. São, portanto, caricaturas esboçadas. Para o caso de Giudice, a particularidade se dá na medida em que o aprimoramento a ser feito a partir de personagens rascunhadas, ou seja, o que vai marcar a completude dessas figuras, são as constatações do próprio leitor. O anonimato e a escassa descrição física e psicológica dos indivíduos ali inseridos deixam em aberto ao leitor contemporâneo a possibilidade de identificação da corrupção policial, do silenciamento feminino e das preocupações sociais pífias nas personagens.

Portanto, ao se aproximar da charge, Giudice não atinge um alvo específico em sua crítica, mas contempla a sociedade sob uma perspectiva institucional de modo generalizado, sublinhando, pelo traço irônico da palavra, um ambiente socialmente esquizofrênico, na medida em que inverte o mote esperado da narrativa (o assassinato da esposa) e põe em seu lugar a relevância da recuperação de um objeto decorativo, inútil.

⁶ Flora SÜSSEKIND, 2002.

⁷ Ciente de que teço uma comparação a partir de dois textos literários de diferentes épocas e contextos, é totalmente compreensível que Guimarães Jr., autor de uma literatura de entretenimento, se atenha à graça em seus romances. Giudice, por sua vez, autor de uma literatura mais engajada, fundamenta suas estratégias em prol da crítica social. É preciso respeitar os diferentes espaços que esses autores ocuparam e, principalmente, não observar suas semelhanças e diferenças de modo anacrônico, já que, considerando apenas a perspectiva cronológica, há um século de diferença entre ambos.

⁸ SÜSSEKIND, 2002, p. 180.

Elementos da charge

Retomando o documento manuscrito de Giudice, ao discorrer sobre o conto, pensemos na seguinte proposta:

A temática da ficção contemporânea só é aceitável quando existencial: núcleos narrativos dinamizados por experiências vivenciais particulares se reduzem a uma xaropada sem o mínimo interesse. Se uma determinada intriga não consegue alcançar uma semântica universal deve ser corajosamente abandonada⁹.

Por esse trecho, é possível identificar o posicionamento que Giudice aplica em sua própria literatura, plenamente exemplificada no conto “A lei do silêncio”, que seria a necessidade da semântica universal. Na medida em que a ficção contemporânea rompe com as correntes excessivamente verossímeis do século XIX, que têm a estética realista como seu maior exemplo, tanto os escritores quanto os próprios leitores perdem o interesse nas representações detalhistas e íntimas das personagens – mesmo porque outras mídias já dão conta desse tipo de entretenimento, como as novelas televisivas. Em vez disso, atua nesse modelo de conto contemporâneo uma força centrípeta que converge as particularidades das personagens a fatores genéricos, constituindo abstrações mais coletivas. Ao contrário do que se pode concluir a partir disso, esse movimento não torna rasas as angústias atuais, mas justamente permite que elas emerjam enquanto identificação pelo leitor, compondo, assim, mais uma estratégia de catarse.

Sabendo que Giudice era cronista e também chargista, fora a discussão sobre a “intencionalidade” do artista, a presença de elementos desses dois outros suportes nos contos é bem clara. Para entender, em teoria, o que representa a charge, pensemos a constatação de Edilaine Toledo:

É através do traço exagerado da realidade que a charge consolidou-se como texto que carrega aspectos discursivos da realidade, ora implícitos, ora explícitos, e que estes aspectos denotam inúmeras leituras e interpretações que podem e precisam ser trabalhadas mais profundamente, já que são críticas ao nosso dia a dia, no que somos ou desejamos ser enquanto indivíduos sociais que somos, inseridos em situações que exigem de nós reflexões e atitudes singulares¹⁰.

Nesse sentido, a charge atua como um recurso de engajamento sociopolítico fundamental, operando principalmente através da ironia. Consideremos o conto propriamente dito, agora de modo detalhado, para uma melhor compreensão do funcionamento da crítica social em Giudice:

⁹ GIUDICE, s.d. p. 2.

¹⁰ Edilaine TOLEDO, 2011, p. 2.

- a) *A mulher*: desde a primeira linha, a mulher já está desacordada, e, conseqüentemente, impossibilitada de se manifestar. O conto se inicia com a mulher se debatendo sobre o tapete, já atingida pelo projétil atirado pelo marido. Após a quinta perfuração, a mulher para de se debater e agonizar, arregala os olhos azuis e finalmente morre. Assim termina sua participação na narrativa.
- b) *O homem*: sem muita habilidade com o revólver, o homem atira contra a esposa e se decepciona quando erra na terceira tentativa.

Não fossem os gritos, ele a deixaria sangrar até a morte. Mas assim não era possível. Podia aparecer um vizinho e não seria muito cômodo explicar a situação. Ainda havia quatro balas. A terceira se perdeu numa estatueta de faiança do século XVIII, uma representação do signo de Aquário e o homem se sentiu duplamente frustrado. Um pouco pela faiança, pois se tratava de uma peça de coleção e ele já conseguira obter os signos de Peixes, Sagitário, Leão, Touro, Virgem e Capricórnio¹¹.

Aqui, já é possível antecipar o comportamento característico do assassino em questão, posteriormente detalhado na narrativa, profundamente apático quanto ao crime cometido.

- c) *O comissário da delegacia*: meia hora depois do incidente, alguém toca a campainha da casa do assassino “com timidez”. O comissário entra no apartamento, repara o corpo estirado no chão e, após o esclarecimento dado pelo homem, ao dizer “Ah, sim. É minha mulher. Tivemos uma discussão”¹², observa de perto o cadáver e estranha as cinco perfurações. Pergunta, então, onde estaria a sexta bala, ao que o homicida responde apontando para os restos da estatueta quebrada.

A partir disso, o diálogo entre os dois segue com o tema da faiança colecionável até o fim do conto. Resumidamente, o comissário indica um antiquário com peças semelhantes disponíveis para que o homem não precise ir até a Itália repor o objeto. A conversa é sugestiva:

O homem fez uma cara de aborrecimento.

— Um comerciante italiano me prometeu as que faltam para o ano que vem, mas não sei se poderei sair do Rio.

O comissário tirou os óculos.

— Talvez não haja necessidade. Vi umas estatuetas desse tipo num antiquário no Beco dos Mercadores. Conhece?¹³

¹¹ GIUDICE, 1979, p. 33.

¹² GIUDICE, 1979, p. 34.

¹³ GIUDICE, 1979, p. 35.

O motivo pelo qual o homem talvez não possa sair do Rio não é explícito no texto, mas a inferência mais provável é que o rapaz não só esteja ciente do crime que cometeu, como também da impunidade que prevalecerá em sua sentença; no máximo, terá que ficar na cidade por um tempo. Em última instância, as palavras sugerem que o homem queira uma resposta concreta do comissário, como se, nas entrelinhas, desejasse ter certeza de que não seria preso. O comissário, por sua vez, pelo modo como responde, parece se esquivar conscientemente da pergunta, respondendo apenas que há um estabelecimento na cidade e que, por isso, não seria preciso sair do Rio, de qualquer forma. O narrador de Giudice opera sempre com esses espaços de inferências em diálogos sugestivos, que demandam do leitor uma percepção maior do todo – aqui retorna a ideia de esboço presente na charge, a ser completada através de uma leitura sob a ótica contextual do enredo. Por fim, o homem oferece uísque ao comissário, que aceita (mesmo em horário de trabalho), e o que se segue é a explicação do assassinato:

Enquanto pegava a bebida, os olhos deram um rápido passeio pelo chão.
O homem suspirou, abriu os braços e deixou-os cair.
— Eu sempre dizia a ela que detestava chá sem açúcar. Mas ela ficava teimando que açúcar demais faz mal, que causa isto, que causa aquilo. O senhor sabe como é¹⁴.

É este, portanto, o motivo pelo qual o homem se estressa e mata a mulher. Em sequência, o esclarecimento se dá acerca da presença do comissário:

O comissário terminou o uísque.
— Se sei. Lá em casa é a mesma coisa. Eu só vim aqui porque um vizinho seu telefonou. Devido aos tiros. Que horas eram?
— São onze e vinte agora. Deviam ser dez e meia.
O comissário baixou a voz.
— O senhor compreende. É a lei do silêncio.
Dirigiu-se à porta.
— Da próxima vez, tenha mais cuidado. E não se esqueça do Beco dos Mercadores. Boa noite.
Mas antes de fechar a porta, voltou-se e piscou um olho.
— Amanhã cedinho mando buscar o corpo¹⁵.

Fim do conto. Pelo último diálogo, entende-se que o comissário teve de ir até a residência do assassino porque o barulho foi feito depois das 22h. Alguém telefonou pelo incômodo devido aos tiros. Ao que parece, o comissário se deu por satisfeito pelo fato de a situação já ter sido encerrada: a mulher já estava morta, a paz havia sido reestabelecida dentro do apartamento, não havia mais motivo para advertir o homem, que já fazia silêncio novamente. Para evitar maiores transtornos, o corpo seria recolhido sem grandes imbróglis.

¹⁴ GIUDICE, 1979, p. 35.

¹⁵ GIUDICE, 1979, p. 35.

Com essa marca irônica, Giudice denuncia uma série de corrupções cotidianas, bem como crítica a mentalidade da classe alta burguesa. Um detalhe, entretanto, passa quase despercebido em uma leitura menos atenta. Se Giudice, pela charge, rascunha personagens identificáveis na sociedade, onde estamos nós, os leitores, dentro do conto? Pensemos na extratextualidade subjacente ao próprio ato de abrir o livro, ler “A lei do silêncio”, sentir um incômodo inicial, rir após a constatação de que a sociedade de fato apresenta esses elementos desprezíveis, e, por fim, fechar o livro e realizar qualquer outra tarefa cotidiana. Não seríamos, nesse sentido, como o vizinho que faz a denúncia à delegacia? Pelo que se compreende do texto, o vizinho telefonou por conta dos tiros. Ainda assim, em vez de denunciar um provável crime, ele se incomoda com o barulho na residência. Nesse sentido, pergunto: a falta de empatia, o anonimato, a neutralidade pretendida, não seriam também nossos comportamentos ao fechar os olhos para questões como o feminicídio e a corrupção no meio policial? Nesse contexto, tão atual, parece-me mais adequado que, enquanto cidadãos e participantes da sociedade de modo geral, no lugar de permanecermos omissos, arrombemos as portas e tenhamos coragem de assumir e enfrentar as aberrações estruturais cotidianas.

Referências

GIUDICE, Victor. *Depoimento sobre o conto*. Não publicado. s.d.

_____. *Os Banheiros*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do conto*. 10ª ed. São Paulo: Ática, 2004.

SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. 2ª ed. Rio de Janeiro: ed. UFRJ, 2002.

TOLEDO, Edilaine Gonçalves Ferreira de. “Charge: uma abordagem textual e discursiva da realidade”. *Anais do SILEL*. v.2, n. 2. Uberlândia: EDUFU, 2011.

Cortázar e Giudice: o absurdo como crítica social

Elton da Silva Rodrigues¹

Monstruosidade, absurdidade e crítica social

Os Banheiros, segundo livro de contos de Victor Giudice, lançado em 1979, reafirmou o autor, conforme a crítica da época, como um dos maiores contistas da sua geração. Diferenciando-se de *Necrológio* por apresentar uma leitura mais “acessível”, mas igualmente técnica, o livro reúne treze contos que abordam diversos temas, tais como a condição humana, a desigualdade social e a violência de gênero por meio da narrativa policial, da ficção científica e do suspense. Mesmo tendo sido reconhecido como um grande escritor desde o seu livro de estreia, Giudice nunca recebeu um lugar no cânone literário à altura de seu talento. Julio Cortázar, um dos grandes escritores argentinos, por outro lado, não apenas foi reconhecido em seu tempo — ganhando alcance mundial depois de seu romance *O jogo da amarelinha* — como também possui uma obra relevante para o cânone literário ocidental. *Bestiário*, um de seus livros de contos, publicado em 1951, reúne os melhores exemplos da genialidade do autor, com contos que apresentam uma mistura de surrealismo, experimentações do *nouveau roman*, simbolismo e fantasia em cenários realistas divididos, na maioria dos contos, entre Paris e Buenos Aires.

A comparação entre Giudice e Cortázar foi feita pela crítica já à época da publicação de *Os Banheiros*², tanto pela originalidade dos temas quanto pelo trato com a linguagem. Além disso, ambos os autores desenvolvem, sofisticadamente, uma literatura de cunho inegavelmente universal, tendo como ponto de partida, todavia, a realidade de seus próprios países. “Eles”, de *Os Banheiros*, e “Casa tomada”, de *Bestiário*, são um exemplo dessa literatura de cunho universal a partir da realidade latino-americana. Com efeito, os contos, bastante similares, permitem a leitura de uma crítica à desigualdade econômica, problema enfrentado em todo o mundo, mas, principalmente, nos países subdesenvolvidos.

Uma das principais semelhanças (que serão desenvolvidas mais adiante) entre os contos é a afirmação de um *nós* em contraposição a um *eles*, ou seja, aos outros. Embora

¹ Elton da Silva Rodrigues é graduando em Letras Português na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e bolsista no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC).

² Além de Cortázar, Giudice foi comparado a Borges e tido como um dos maiores expoentes da literatura brasileira desde Guimarães Rosa. Um dos aspectos de seus contos que coincide com o pensamento de Borges acerca de “fazer ficção” diz respeito à capacidade de ser conciso e pontual nas suas narrativas. No prólogo de *Ficções*, escreve o escritor argentino: “Desvario trabalhoso e empobrecedor o de compor vastos livros; o de espriar em quinhentas páginas uma ideia cuja perfeita exposição oral cabe em poucos minutos.” (Jorge Luis BORGES, 2007, p. 11). Em *Os Banheiros*, “O Banquete” é um dos contos em que Giudice melhor executa essa ideia.

haja uma associação entre *nós* e *eles*, essa relação é claramente opositiva: os outros não são assimilados ao *nós*, mas afastados, e o confronto só reafirma a diferença entre ambos.

“Casa tomada” é o primeiro conto de *Bestiário*, obra em que as bestas ou monstros não são simplesmente descritas, mas surgem, em meio aos demais seres, sempre como uma presença incômoda, perturbadora, tal como ocorre no conto “As portas do céu”. José Gil nos diz em *Monstros* — um de seus livros que possuem a monstrosidade como tema — que essas criaturas não se situam fora do domínio humano, mas em seu limite (como pode ser observado em “As portas do céu”), e são “absolutamente necessários para [o ser humano] continuar a crer-se homem”³. A monstrosidade dos *outros*, tanto em “Eles” quanto em “Casa tomada”, não é apenas o que os diferencia dos protagonistas de ambos os contos, mas também o que produz o caráter absurdo dessas narrativas, fundamental, no caso de Giudice, para driblar a censura do período ditatorial no Brasil.

O absurdo, conforme explana Camus em *O mito de Sísifo*, pode ser compreendido como aquilo que é impossível, contraditório, e que nasce “[...] da comparação entre um estado de fato e uma certa realidade, uma ação, e o mundo que a supera.”⁴. Esse caráter de algo impossível, contraditório, irreal é completamente visível logo na primeira leitura de “Eles” e “Casa tomada”, seja pela forma como a situação ocorre, seja pelo modo como se dá o desfecho da história. O mais interessante, contudo, é a possibilidade de se pensar esse caráter absurdo, presente nos contos, como uma crítica social em relação às classes dominantes, além, é claro, de outras reflexões que a leitura dos contos proporciona. O efeito produzido pelo absurdo, nitidamente presente em *Os Banheiros*, é destacado por Nelly Novaes Coelho já em relação a *Necrológio*:

Giudice revela-se neste livro de estreia [*Necrológio*] como o artífice da palavra, aquele que procura (na linha de um Cortázar) “descrever a literatura”, romper com o esperado, o convencional, e, através do satírico/fantástico/absurdo, instaurar uma nova ordem no universo literário e, por consequência, no humano.⁵

A citação acima é interessante porque revela não apenas as motivações da escrita de Víctor Giudice, mas também a conexão do escritor brasileiro com Julio Cortázar. A tentativa de instaurar uma nova ordem no humano, perpassando uma nova ordem no universo literário, é possível por conta da reflexão proporcionada por Giudice em seus contos. É desse modo que se compreende a pertinência de uma leitura dos contos como crítica, principalmente às injustiças sociais por conta da desigualdade econômica.

³ José GIL, 2006, p. 14.

⁴ Albert CAMUS, 2016, p. 41.

⁵ Nelly Novaes COELHO, 2013, p. 936.

A crítica à sociedade dentro da literatura é visível em diversos períodos da história. Temos, por exemplo, no teatro grego, a questão da democracia em *Antígona*, de Sófocles; na lírica política horaciana, a crítica em relação à guerra civil; ou, ainda, a crítica aos modelos burgueses, no realismo do século XIX. A sua constante presença demonstra a relevância de uma literatura engajada, principalmente quando se trata de problemas que não são exclusivos de um país ou continente — apesar de a má distribuição de renda e a desigualdade daí gerada dizer respeito principalmente ao contexto latino-americano.

Em *Literatura e Sociedade*, Antonio Candido destaca o fato de que não é possível fazer uma análise somente pelo aspecto estrutural da obra, bem como não se deve levar em conta somente os seus aspectos extrínsecos: uma boa análise ocorre a partir da comunhão de ambos. Ao levar em conta o contexto de produção dos contos, deparamo-nos com a realidade socioeconômica de países subdesenvolvidos, além do contexto político, como a tentativa de golpe na Argentina em 1951 e o golpe de estado no Brasil em 1964. Relacionar esses dados extrínsecos aos contos com a estrutura narrativa nos permite perceber, enfim, uma crítica social que é produzida a partir do contexto local e que ganha proporções universais, visto que a prevalência de uma elite em detrimento de classes sociais menos favorecidas é um problema que diversos países do globo apresentam.

O absurdo como crítica social

Entre a publicação de *Bestiário*, de Julio Cortázar, e *Os Banheiros*, de Victor Giudice, há uma diferença de quase trinta anos. Entretanto, para além das semelhanças formais entre os livros — ambos escritos com perícia, com contos que evidenciam a genialidade e a maestria de seus autores —, é necessário olhar para os contextos de produção — aliás, muito semelhantes — dos contos a serem analisados. “Casa tomada”, por exemplo, é publicado em 1944, um ano após Juan Perón, futuro presidente da Argentina por três mandatos, ser nomeado para a Secretaria do Trabalho e Segurança Social, na qual desenvolveu uma política ativa de proteção aos trabalhadores. Foi durante um período em que os trabalhadores começavam a ganhar direitos — enquanto a classe média alta assistia às mudanças feitas pelo ditador — que Cortázar teve seu conto publicado em *Los anales de Buenos Aires*, revista editada por Jorge Luis Borges. Posteriormente, antes de vencer as eleições presidenciais em 1946, Juan Perón foi destituído do seu cargo e preso, em 1945. Durante seu primeiro mandato, Perón teve como objetivo aumentar o emprego, elevando o crescimento econômico, com o fim de acabar com a injustiça social. Não à toa, o conto de

Cortázar pode ser lido como uma crítica à mesquinhez de uma classe média que não aceita ceder seus privilégios àqueles que quase nada possuem.

“Eles”, por sua vez, foi publicado junto com os demais contos de *Os Banheiros*, em 1979, durante o Regime Militar no Brasil, que teve seu início em 1964 e durou até 1985. A ditadura brasileira surge, conforme foi justificado, como uma maneira de evitar que o comunismo fosse implantado no Brasil pelo então presidente eleito, João Goulart. Sem permitir críticas às suas políticas impostas e com diversas repressões violentas, a ditadura no Brasil procurou elevar a economia do país, mas sem acabar com as injustiças sociais, censurando qualquer manifestação que se posicionasse criticamente em relação ao regime ou que possibilitasse uma “visão errada” do país no exterior. Daí a visão do clima opressivo que se pode perceber em todas as narrativas de *Os Banheiros*, sendo que em “Eles” há uma grande evidência da presença da injustiça social no Brasil.

Além da oposição entre um *nós* e um *eles*, já mencionada, mas ainda não discutida com profundidade, há, entre os contos, outras relações formais possíveis de serem estabelecidas, como, por exemplo, no que se refere à posição do narrador. Nas duas histórias, o narrador é o protagonista masculino, que relata os acontecimentos, em sua origem, a partir do presente. Outra similaridade entre os contos diz respeito às suas personagens. Em ambos os casos, os protagonistas — que vivem bem, tendo acesso à moradia, à alimentação e a determinados bens culturais — representam um casal: em “Casa tomada”, um casal de irmãos; em “Eles”, um casal romântico. Os antagonistas, por outro lado, são uma massa sem representação, fazendo-se presentes, no caso de Giudice, apenas por meio do pronome *eles* e pelo uso da terceira pessoa do plural (por exemplo, em *tomaram*, para indicar que os seres tomaram determinado espaço da casa). Ainda em relação aos antagonistas, há que se destacar a inexistência de uma imagem definida dessas criaturas, e o suspense criado a partir dessa ausência prende o leitor até o desfecho da narrativa. Por fim, como principal semelhança, temos o modo absurdo como os acontecimentos ocorrem, o que nos permite a leitura segundo o viés da crítica social.

Há, porém, inegavelmente, diferenças entre os dois contos. Por exemplo, o fim do suspense no conto de Giudice ocorre no momento em que o narrador revela a forma *deles*, enquanto no conto de Cortázar não temos acesso a nenhum tipo de imagem. Neste último caso, a narrativa se situa na linha do fantástico, permitindo-nos então questionar a lucidez das personagens.

Partindo para uma análise individual de cada conto, “Casa tomada” apresenta um casal de irmãos (o narrador e Irene) que vive em uma casa enorme, onde “podiam morar

oito pessoas sem se estorvar”⁶. A renda desses irmãos vem de suas fazendas, o que lhes exime da necessidade de trabalhar e lhes permite a dedicação exclusiva à casa e aos seus hobbies. No entanto, repentinamente e de modo absurdo, são expulsos de sua própria casa por seres vagos, que não são vistos, mas apenas ouvidos, e só é possível saber que se trata de um ente plural devido ao uso da desinência verbal. O conto permite diversas leituras, sendo possível a hipótese de que tudo ocorra no psicológico do narrador graças ao afeto que nutre pela sua irmã (ambos não se casaram), originando um sentimento de culpa que culmina na expulsão de ambos de sua própria casa, como a expulsão de Adão e Eva do paraíso. Este acontecimento absurdo, entretanto, serve também como crítica à desigualdade social, ao notarmos que o casal de irmãos, ao ser expulso de casa, acaba por perder seus privilégios.

“Eles”, por sua vez, apresenta um casal de classe média alta com uma vida tranquila até o momento em que o aparecimento *deles* acaba por perturbar a vida de ambos, mas principalmente a da mulher, Cândida, responsável por alimentá-los. Após a sua morte na narrativa (ela é devorada por eles), o seu marido torna-se responsável pela mesma tarefa. Além dos protagonistas, outros dois personagens aparecem: Ordálio, o cachorro que late toda vez que Cândida se levanta para alimentar os outros, e Sônia, com quem o narrador acaba se relacionando após a morte de Cândida.

Em um caso, após a tomada repentina da casa, os protagonistas são lançados ao mundo e expulsos de sua própria casa com certa passividade; em outro, uma protagonista morre e o outro passa a ter que conviver com essa situação, sem a possibilidade de libertar-se dela, como a tarefa de Sísifo. Embora com finais diferentes, em ambos os contos podemos observar características da absurdidade descritas por Camus em *O mito de Sísifo: a revolta não formulada*, dado que a aceitação da situação acontece com passividade; *o desespero lúcido e mudo*, visto que, apesar de tudo, não ocorre uma mudança, isto é, uma volta à normalidade; e a *liberdade de conduta*, uma vez que, apesar do incômodo, em “Casa tomada” não há nenhuma rebeldia, e, em “Eles”, o narrador, que em determinado momento se zanga com a situação e não quer que a esposa dê comida aos outros, passa ele mesmo a alimentá-los depois da morte dela.

Tendo como base a absurdidade das situações, podemos constatar a crítica social a partir da observação de três elementos: a alimentação, os bens materiais e a presença incômoda. Em “Estímulos da criação literária”, um dos capítulos de *Literatura e Sociedade*, Antonio Candido, a fim de compreender certos aspectos da criação literária, procura refletir

⁶ Julio CORTÁZAR, 2016, p. 9.

sobre os diversos problemas suscitados pela literatura e pelos povos primitivos, ressaltando a conexão entre a atividade artística e a vida social nas sociedades primitivas. Desse modo, um dos elementos que serviria de estímulo à criação literária, levando em consideração o seu aspecto ritual, é a alimentação⁷. Alimentar-se é uma atividade vital e, ainda assim, muitas vezes há quem não possua alimentos em sua mesa todos os dias.

Em “Eles”, a primeira indicação de que algo está acontecendo se dá pelo aumento absurdo no rancho feito por Cândida, conforme atesta o trecho abaixo:

Apesar de tudo, meus hábitos alimentares quase não se modificaram. Há oito anos atrás, Cândida não esbanjava dinheiro com guloseimas. A não ser para satisfazer a gastronomia irracional de Ordálio. Tirando isto, não se podia afirmar que a fabulosa conta da mercearia fosse uma irresponsabilidade de vícios recentes. Confesso que nos fins de semana havia certos pecados. Um vinho ou um queijo estrangeiro, um peixe defumado, um caviar, temperos estranhos, **nada de muito luxo**. Só para fortalecer [s*í*] o paladar de quem viesse a nossa casa. Ou de quem venha. Naturalmente saem dizendo que eu gasto muito em comida. Não deixa de ser verdade e não deixa de ser ilusão. No mês passado, por exemplo, as despesas com arroz e feijão dariam para alimentar um exército durante um ano, sem contar as trezentas laranjas adquiridas num atacadista. Ainda bem. Mesmo assim, o aumento dos gastos não foi reflexo das reuniões de domingo nem foi suficiente para causar preocupações financeiras.⁸

O dinheiro gasto com a comida aponta para uma mudança na vida do casal: é o primeiro indício da presença *deles*. Além do mais, vale o destaque feito ao “nada de muito luxo”, referindo-se a caviar, a temperos estrangeiros, dentre outros alimentos. A narrativa segue com os gastos absurdos e o sumiço das tapeçarias, até que em uma das saídas noturnas de sua esposa, o narrador reconhece por fim o caráter absurdo da situação, dizendo à esposa “— Por favor, Cândida. Não comece outra vez. Esta coisa é **absurda**. Sejam lá quem forem, não é possível continuar a alimentá-los. Afinal, que é que vocês estão querendo? Minha ruína?”⁹. Por fim, a questão social fica mais explícita (através, aliás, de uma frase bastante contemporânea) no momento em que o narrador se nega a continuar a pagar: “Não, não e não. Não estou aqui para **sustentar vagabundos**.”¹⁰. Mesmo recebendo um salário satisfatório, o narrador não quer continuar a perder seus privilégios, permanecendo indiferente à necessidade e à fome dos outros. Em a “Casa tomada”, por outro lado, apesar de não se revelar evidente, os estranhos tomam a casa e, ao tomarem-na, têm acesso à cozinha e aos alimentos outrora negados.

⁷ É interessante notar que outros dois contos de *Os Banheiros* já refletem, em seus títulos, essa investigação de Candido (2014): “O Banquete” e “A última ceia do Dr. Ordañez”.

⁸ Victor GIUDICE, 1979a, p. 66, grifo meu.

⁹ GIUDICE, 1979a, p. 71, grifo meu.

¹⁰ GIUDICE, 1979a, p. 71, grifo meu.

A questão dos bens materiais e culturais é assaz visível nas duas situações. Em primeiro lugar, pelo fato de que o gasto com a comida faz com que o protagonista de “Eles” não possa comprar seus discos de música clássica, além de perder suas tapeçarias. O narrador de “Casa tomada”, por sua vez, com a tomada da biblioteca, não tem acesso ao seu cachimbo de zimbros e aos seus livros de literatura francesa: “Eu andava meio perdido por causa dos livros, mas para não afligir minha irmã, comecei a examinar a coleção de selos do papai, e isso me servia para matar o tempo.”¹¹ O acesso à moradia, à alimentação e à cultura são alguns dos privilégios que ficam mais evidenciados na contraposição de um *nós* em relação a *eles*.

Por fim, há a questão da presença incômoda¹². Em “Eles”, os outros não têm acesso a casa, mas continuam presentes na vida do protagonista sem uma previsão de retirada. Logo ao início do conto, ele diz: “Na verdade, seria injusto dizer que as coisas vão mal, **apesar da presença deles**, tão constante e tão concreta quanto os dias de felicidade que chegamos [ele e Cândida], a viver.”¹³. Por outro lado, em “Casa tomada”, os irmãos dividem o espaço com as criaturas, perdendo bens, vivendo de modo limitado, até serem expulsos. Em nenhum dos casos há uma tentativa de aproximação; ambas as narrativas apresentam, pelo contrário, um afastamento cada vez maior.

A partir desse acontecimento absurdo, podemos observar por fim o fator social transparecendo justamente através da imagem de uma elite que se isola e se opõe a *eles*, os quais, sem ter acesso a uma casa, a alimentos e à cultura, se fazem presentes de forma incômoda. A tomada da casa no conto de Cortázar ocorre através do cerceamento do espaço: as criaturas, monstros ou bestas, expulsam os dois irmãos da casa, tomando aquilo que lhes foi negado. Se em “Casa tomada” o protagonista e sua irmã perdem a casa e, com ela, os bens que ali estavam, em “Eles” o narrador perde a privacidade e deixa de ter determinados bens, como as tapeçarias, os discos de música clássica e também a sua esposa, devorada pelas criaturas que ele, após a morte dela, passará a servir. Desse modo, deparamo-nos com situações e atitudes absurdas — como a ausência de resistência, por exemplo — que são possíveis porque a absurdidade está presente na própria condição humana¹⁴ (repleta de privilégios para alguns e escassa em direitos básicos para outros, situação, infelizmente, bastante comum na América Latina). Por isso, nesse caso, é

¹¹ CORTÁZAR, 2016 [1951], p. 14.

¹² Outro conto interessante que aborda a presença incômoda e a relação entre “nós” e “eles” é “Um senhor muito velho com asas enormes”, presente no livro *A incrível e triste história de Cândida Eréndira e sua avó desalmada*, de Gabriel García Márquez. O conto, também com aspectos absurdos, permite uma reflexão acerca da situação econômica da América Latina, mas não tanto com os dois textos aqui tratados.

¹³ GIUDICE, 1979a, p. 65.

¹⁴ CAMUS, 2010.

importante observar os outros enquanto bestas, monstros, que se encontram no limite do humano e que afirmam que o ser humano é ser humano por não ser *eles*. Em outras palavras, o *nós*, que vive em seu ambiente confortável, não é *eles*, já que aqueles mal possuem alimentação, não têm acesso à cultura ou ao lazer e acabam por invadir espaços de onde foram excluídos.

Por fim, há a imagem oferecida por Giudice *deles*, logo após Cândida ser devorada por eles: “Pareciam escuros e magros, como se tivessem passado a vida inteira sem comer. Olhavam-me sem nenhuma expressão.”¹⁵ A imagem oferecida é forte, surpreende o leitor e, ao mesmo tempo, proporciona uma reflexão sobre a questão do outro, sobre as diferenças sociais e sobre a mesquinhez humana.

Reflexão sobre os outros

Em uma entrevista concedida a Gastão de Holanda no Jornal do Brasil, Giudice diz que “[...] a literatura só é lúdica e cumpre suas funções quando dá oportunidade ao raciocínio. Só o raciocínio conduz à emoção verdadeira.”¹⁶ Portanto, em outras palavras, como assinala a manchete, a função da literatura é fazer raciocinar. Tanto “Casa tomada” quanto “Eles” proporcionam uma reflexão após a leitura, a qual recai justamente na questão da desigualdade social e da relação com os outros.

Em *O labirinto da solidão*, obra que analisa o imaginário e os hábitos característicos da identidade mexicana (mas também a de todos os homens), Octavio Paz discorre, no capítulo “Os filhos da Malinche”, sobre a situação do operário moderno. Ao abordar a situação dessa classe na fase industrial do capitalismo, o escritor aponta que “[...] a classe é mais forte que o indivíduo, e a pessoa se dissolve no genérico.”¹⁷, separando assim o operário dos demais trabalhadores. Contudo, olhando para a forma como o capitalismo se desenvolveu, é possível associar essa “dissolução no genérico” não apenas ao operário, mas também ao proletariado em geral. A falta de reconhecimento no que tange à individualidade e o olhar exclusivo sobre as massas são duas das principais características da nossa sociedade. Em “Eles” e “Casa tomada”, é-nos dado justamente ver ou ouvir apenas uma massa indistinta, desprovida de qualquer traço de individualidade.

A falta de reconhecimento do outro como sujeito é justamente uma das questões tratadas pelo escritor búlgaro Tzvetan Todorov em *A conquista da América*, livro que aborda as relações com outrem a partir da “descoberta” e da colonização do continente americano.

¹⁵ GIUDICE, 1979, p. 73-74.

¹⁶ GIUDICE, 1979b, p. 11.

¹⁷ Octavio PAZ, 2015, p. 69.

Nesse contexto, utiliza a figura do conquistador espanhol Hernán Cortés que, apesar de se encantar com a produção dos astecas, em nenhum momento os reconhece como sujeitos, fato que vem a resultar em um dos maiores genocídios da história da humanidade. A ausência de diálogo, ilustrada por esse exemplo histórico, é igualmente uma característica dos contos aqui em foco: em nenhum momento os protagonistas se propõem a ouvir os outros; pelo contrário, no caso de “Casa tomada”, isolam-se em sua própria casa até o momento de serem expulsos. No caso de “Eles”, o narrador tem vergonha do convívio com os outros e cogita a possibilidade de deixar os alimentos em outro local.

Voltando a Todorov, no final da terceira parte de *A conquista da América*, o autor reflete sobre a importância do diálogo no reconhecimento ou não do outro, sublinhando que “[...] ou se justificam as guerras coloniais (em nome da superioridade da civilização ocidental, ou então **se recusa qualquer interação com o estrangeiro**, em nome de uma **identidade própria**.”¹⁸. Nessa perspectiva, é possível notar nos contos analisados que, mesmo quando a interação ocorre, ela não é mediada pela linguagem, pois não há comunicação: em “Eles” há apenas o ato de deixar comida, e, em “Casa tomada”, os dois irmãos simplesmente deixam a casa.

Desse modo, podemos pensar a massa disforme, presente no conto “Eles”, e os que tomam a casa, na narrativa de Cortázar, como indivíduos diluídos, que já não representam apenas os operários, mas sim todos aqueles que não possuem acesso aos itens básicos para a sobrevivência, isto é, são vítimas da desigualdade econômica produzida pela sociedade capitalista, que, por sua vez, os aglutina em uma multidão sem individualidade. Em contrapartida, há um *nós* concreto, definido por uma elite, a qual mantém fortemente a sua identidade, alheada, no entanto, do diálogo com os outros.

Octavio Paz, ao analisar a situação pós-colonial no México (semelhante, contudo, em todos os países da América Latina), aborda as questões da fonte de renda, da falta de indústrias e da condição daquele país como produtor de matérias-primas. O que resulta dessa conjuntura é claro: “[...] dependência das oscilações do mercado mundial, no exterior; e, no interior, pobreza, **diferenças atrozes** entre a vida dos **ricos** e dos **despossuídos**, **desequilíbrio**.”¹⁹. A diferença atroz entre a vida dos ricos e a vida dos despossuídos é o que vemos nos contos, e, por conta dessa situação recorrente e quase imutável em muitos países, tais narrativas permanecem atuais.

Considerações finais

¹⁸ Tzvetan TODOROV, 2010, p. 265, grifo meu.

¹⁹ PAZ, 2015, p. 175, grifo meu.

Naquela mesma entrevista cedida a Gastão de Holanda, Giudice afirma que três contos possuem sentido político evidente: “Miguel Covarrubra”, “Eles” e a “Narrativa do Número Um”, fragmento de *Bolero* (1985). “Eles”, mais que os outros, versa sobre a desigualdade econômica, e a sua comparação com o conto “Casa tomada”, de Cortázar, proporciona uma reflexão acerca desse problema que se faz presente em diversos países. A desigualdade econômica, evidenciada por meio do absurdo, é equivalente à oposição entre *nós* e *eles*, paralelo este que permite, não à toa, a contemporaneidade de ambos os contos.

Os diversos movimentos de ocupação, ocorridos no Brasil em 2016, possibilitam uma segunda leitura dos contos, já que, como se sabe, a linguagem literária é inesgotável e permite diversas interpretações. Ao tratar dos privilégios que a elite mantém em relação a todos aqueles que não possuem acesso às necessidades básicas — como comida, cultura e um local para viver —, podemos relacionar os dois contos à onda de ocupações verificadas no Brasil nos últimos meses do ano passado. Por outro lado, durante os últimos anos, foi implementada no país uma série de medidas progressistas (acompanhada, é verdade, de inúmeros escândalos de corrupção). Assim, ao longo desse período, foram criadas diversas universidades, várias escolas foram construídas e, principalmente, houve apoio concreto às classes menos favorecidas, ainda que de forma não completamente satisfatória.

Todas essas medidas progressistas, no entanto, não foram bem aceitas pela elite, o que culminou no *impeachment* da então presidente Dilma Rousseff e na onda de medidas retrógradas — dentre elas, a PEC 55, proposta de emenda constitucional que prevê a limitação de gastos públicos por duas décadas, a MP 746, medida provisória que propõe uma reforma no Ensino Médio, e o PL 867 ou 193, projeto de lei mais conhecido como “Escola sem partido”. Tais medidas findam com os poucos direitos conquistados pela população, tais como uma educação que se pretende crítica e reflexiva, bem como os investimentos necessários à educação e à saúde.

Foi nesse contexto que surgiram as ocupações²⁰. Iniciadas por secundaristas do Paraná e, posteriormente, assumidas por diversas universidades em todo país, as ocupações têm relação direta com dois aspectos dos contos analisados: em primeiro lugar, foram os outros que tomaram os locais, fazendo-se incômodos a uma elite que procura manter seus privilégios ao mesmo tempo que retira direitos da população; e, em segundo lugar, eles, os estudantes, diante do cenário “absurdo” em que o país se encontrava, pouco a pouco ocu-

²⁰ A comunicação oral que serviu de base para o presente artigo foi apresentada no dia 1º de dezembro de 2016, alguns dias depois da desocupação do Centro de Comunicação e Expressão (CCE) da Universidade Federal de Santa Catarina, local em que foi realizado o evento Museu Victor Giudice.

param escolas e universidades, bem como outros espaços, a fim de resistir às mudanças propostas e de lutar pelo fim da desigualdade.

Os principais discursos midiáticos televisivos, entretanto, em vez de terem feito a população compreender a luta, dispenderam todo o seu esforço no intuito de invalidar o movimento. Num panorama como esse, apesar da resistência apresentada pelos estudantes, algumas medidas, como a retirada dos direitos trabalhistas, foram já aprovadas, enquanto outras se encaminham para ter o mesmo desfecho. Mais uma vez, há uma oposição entre classes; mais uma vez, num cenário marcado pela falta de diálogo, fica patente a tentativa da manutenção de uma identidade em relação a uma massa disforme.

À época de Cortázar e Giudice, o absurdo serviu como mecanismo para a elaboração de uma crítica social, crítica essa que se faz deveras atual e que permite uma boa reflexão sobre a política e a relação com o outro. Daí a pertinência de ler Victor Giudice, não apenas como entretenimento, mas como ato político, reflexivo, a fim de compreender que é necessário lutar e resistir.

Referências

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. 6. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: Estudos da Teoria e História Literária*. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

CORTÁZAR, Julio. *Bestiário*. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

COELHO, Nelly Novaes. Victor Giudice. In: _____. *Escritores brasileiros do século XX: um testamento crítico*. São Paulo: LetraSelvagem, 2013.

CHRISTOPHER MINSTER. Biography of Juan Peron. Disponível em: <<https://www.thoughtco.com/biography-of-juan-peron-2136581>>. Data de acesso: 01 maio 2017.

GIL, José. *Monstros*. Trad. José Luís Luna. Lisboa: Relógio D'água, 2006.

GIUDICE, Victor. *Os banheiros*. Rio de Janeiro: Lello & Codecri, 1979a.

_____. *A função da literatura é fazer raciocinar*. [6 de outubro de 1979b]. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil. Entrevista concedida a Gastão de Holanda.

INGRID MATUOKA. Os secundaristas avançam contra Temer. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/os-secundaristas-avancam-contra-temer>>.

Data de acesso: 03 maio 2017.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *A incrível e triste história de Cândida Eréndira e sua avó desalmada*. Trad. Remy Gorga Filho. 26. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

PAZ, Octávio. *O labirinto da solidão*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. Trad. Beatriz Perrone Moisés. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

Anos 70: censura e violência na obra de Victor Giudice¹

Carolina Veloso²

Brasil. Golpe de 64. Ditadura Militar. Repressão. Violência. Censura. Esse era o cenário em que Victor Giudice iniciou sua carreira como escritor para tornar-se um dos principais escritores brasileiros do século XX. Suas narrativas são marcadas por crítica social, em que o autor não poupa recursos para surpreender o leitor, seja esteticamente ou através das temáticas críticas de sua literatura.

Os anos de 1968 e 1972 foram os mais rigorosos da Ditadura Militar (1964-1985), a criação do Ato Institucional nº 5 – AI5 –, em 5 de dezembro de 1968, marcou o período pela intolerância com que seus princípios ideológicos foram impostos. A censura estava presente em todos os meios de comunicação: literatura, imprensa (jornal, rádio e televisão), teatro, música, cinema, etc. Ainda que a literatura não tenha sido o principal alvo dos censores da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), por motivos que serão comentados no decorrer deste artigo, um grande número de obras foi barrado e proibido de circular, por isso os escritores encontraram diferentes maneiras de driblar as normas de censura impostas pelo governo.

Os técnicos da divisão souberam agir das mais variadas e, por vezes, requintadas formas. Contudo, eles não previram que os escritores também desenvolvessem estratégias para burlar a censura, inclusive aplicando o que denominaram de autocensura³. Entre tantos contos de denúncia social publicados por Giudice na década de 1970, somente um foi alvo da DCDP: “Hotel”, presente primeiramente no livro *Necrológio* (1972), mas publicado posteriormente, em 1994, no livro *Museu Darbot e outros mistérios*.

O tema da violência se faz presente em toda obra do autor, seja ela velada ou explícita, mas nos anos 70 a temática ganha uma importância diferente devido ao contexto social em que está inserida. Nesse sentido, me proponho a fazer uma análise de duas obras que Victor Giudice desenvolveu nesse período: *Necrológio* e *Os banheiros* (1979), com ênfase no teor crítico acerca das relações de poder e desigualdade social presentes em suas narrativas, para então levantar uma hipótese sobre o motivo que levou a censura de somente um conto dos dois livros.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) – Brasil.

² Carolina Veloso é mestra em História da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Atualmente, é doutoranda em Literatura pela Universidade de Santa Catarina (UFSC) e membro do Laboratório Floripa em composição transdisciplinar: arte, cultura e política (LabFlor).

³ Ignácio BRANDÃO, 1994.

O retrato da violência no Brasil pós Golpe de 64

A narrativa giudiciana tem a violência como fio condutor, tanto no seu livro de estreia, *Necrológio* (1972), como no segundo, *Os banheiros* (1979). Ambos os livros são coletâneas de contos publicados no Regime Militar e, conseqüentemente, submetidos à análise da DCDP. Esse é um tema recorrente na literatura brasileira desde sua formação, tendo em vista que o Brasil tem a violência como base constitutiva de sua sociedade, a começar pela chegada dos portugueses e o extermínio de grande parte da população indígena, bem como pelo processo de colonização, pela escravidão dos negros africanos e dos índios, e pelos governos autoritários, monárquicos e republicanos, seguidos de anos de regime ditatorial. Todos esses acontecimentos mantêm até hoje a desigualdade social, a escravidão e os preconceitos de raça, classe e gênero. Ou seja, a formação autoritária do Brasil foi constitutiva da subjetividade e da literatura, em que escritores representaram em suas obras a condição humana acentuando seu caráter problemático e agônico.⁴

Giudice, ao lado de outros escritores, esteve atento ao quanto há de violência e injustiça na sociedade brasileira. Tal como anuncia seu título, *Necrológio* apresenta a morte como elemento principal de suas histórias, que denunciam a desigualdade social, a desvalorização do trabalhador, a extravagância da burguesia e a arrogância dos intelectuais. Nas entrelinhas dos contos, o autor desenha o retrato da sociedade brasileira nos últimos anos da década de 1960 e no início da de 70. Já em *Os banheiros* o foco da violência nas narrativas se modifica, mas nem tanto, Giudice segue criticando o regime político e a sociedade contemporânea, com destaque à classe média alta e à violência de gênero.

As práticas autoritárias do regime militar, associadas às violências decorrentes das desigualdades sociais, perpassam os enredos das literaturas produzidas pelos escritores desse período quanto às formas de suas criações. De tal modo que a principal diferença de *Necrológio* para *Os banheiros* está na estrutura das narrativas que os compõem: enquanto no primeiro Giudice procura, através do experimentalismo literário, descrever a pobreza tanto material quanto de espírito da sociedade, no segundo livro o autor mantém uma estrutura formal e tradicional nos contos, através de uma escrita clara e enxuta que busca falar da hipocrisia e da indiferença dessa mesma sociedade. Segundo Ginzburg, tanto a subversão às estruturas tradicionais, como a fragmentação e o experimentalismo literário, foram

⁴ Jaime GINZBURG, 1999.

estratégias utilizadas pelos escritores para driblar a censura e, então, fazer revolução também através da estética da arte⁵.

A arte preocupa os governos autoritários, pois enquanto as propagandas manipulam a população e o estrangeiro, a música, o teatro e a literatura têm o poder de denunciar a desigualdade econômica, principal causa da violência social (mental e física) que atravessa o país. A ditadura proveniente do Golpe de 64 preocupava-se em manter uma boa imagem do Brasil, houve manipulação para que se mostrasse que o país constituía uma sociedade harmoniosa, bem integrada, na qual, por exemplo, não havia problemas com questões sociais básicas: comida, roupa, saúde, casa e segurança⁶. O governo, ao monopolizar a expressão da verdade, procurou, por meio da propaganda e do controle dos veículos de comunicação, endossar a versão oficial dos fatos, modificando-os para adaptá-los à sua ideologia e, com isso, construir a imagem desejada do país⁷. Nesse sentido, artistas, como Victor Giudice, utilizaram a arte e suas diferentes linguagens para criticar o sistema e contrapor essas propagandas do governo.

Necrológio pode ser lida como uma obra experimental e ousada, em que o autor abusa dos recursos visuais e sonoros: caixa alta, polifonia, quebra da linearidade, aliteração fonética e outros. Da capa do livro até a contracapa somos bombardeados por inquietações do autor, o qual, literalmente, produziu seu livro com o propósito de desafiar o leitor. Entretanto, também é possível pensar que houve um segundo propósito: desafiar a DCDP. Os inúmeros recursos utilizados elevam a complexidade do seu texto, tornando necessária a presença de um “leitor atento”, pois para um “leitor distraído” talvez esses recursos não surtam efeito.

Conforme destaca Nelly Coelho⁸, a ruptura com o convencional, proposta por Victor Giudice em *Necrológio*, seduz o “leitor distraído” e desafia o “leitor atento”, obrigando-os a ter um novo relacionamento com o texto: uma leitura dinâmica que culmine os diversos níveis de significação da escritura. O autor utiliza inúmeros elementos textuais e paratextuais para alcançar os mais variados níveis de significação – visuais e semânticos. Faz-se interessante que o leitor atente às estratégias utilizadas por Giudice tanto na forma como no conteúdo das narrativas escolhidas. Nesse caso, começarei pela apresentação visual do livro de estreia.

⁵ GINZBURG, 1999, p.131

⁶ GINZBURG, 1999, p. 131.

⁷ Cleuza BERG, 2002.

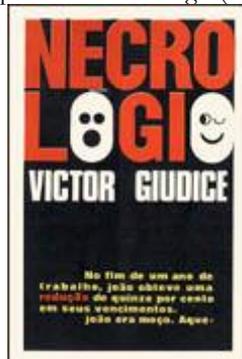
⁸ Nelly Novaes COELHO, 2013.

A capa foi desenhada pelo próprio escritor. Nela é possível observar que Victor Giudice “apela para a evolução crítica de formas, características herdadas do concretismo”⁹. O título aparece em letras maiúsculas cor de laranja, com exceção do penúltimo e do último ‘o’, que se encontram na cor branca e representam dois rostos. Através da expressão dos olhos marcados nesses dois ‘ós’, podemos interpretá-los como susto e astúcia, respectivamente. O acento agudo no penúltimo ‘o’ se assemelha a uma bomba prestes a causar danos, enquanto o último observa e sorri, eis aqui, a meu ver, a imagem do oprimido tornando-se uma bomba e do opressor tornando-se um tolo.

Por outro lado, a crítica literária Nelly Coelho¹⁰ interpreta os dois ‘ós’ de maneira um pouco diferenciada, ela identifica-os, respectivamente, como as faces de uma caveira e de uma brejeira, sorridente, piscando o olho para o leitor. Segundo ela, a capa por si só transgride às convenções tipográficas que regem as capas tradicionais. Utilizando recursos cinematográficos, como a antecipação do filme antes dos letreiros de abertura, a capa torna-se sugestiva e complementar à obra como um todo. Sua estrutura tipográfica, marcada pela problemática existencial/ficcional, sustenta a obra, bem como a expressão da sátira tragicômica que é o ponto central das narrativas.

Como se pode ver na imagem a seguir:

Capa do livro *Necrológio* (1972)



Fonte: Disponível em: <<http://victorgiudice.com/necrologio.html>>.

Como é possível notar, na porção inferior da capa, já observamos as primeiras cinco linhas do conto de abertura do livro em letras amarelas, exceto a palavra “redução” que está em vermelho. A narrativa, iniciada na própria capa, apresenta ao leitor o teor tragicômico presente no decorrer do livro, além de brincar com sua curiosidade e convidá-lo a dar continuidade à leitura do conto “O arquivo”.

Dos catorze contos de *Necrológio* enviados aos agentes da Divisão de Censura, somente treze foram liberados para publicação, os quais têm como diferencial a ruptura

⁹ Maria Albertina Freitas de MELO, 2011, p. 90.

¹⁰ COELHO, 2013, p. 927.

com o convencional, enquanto o censurado, “O Hotel”, obedece à estrutura tradicional do conto. No caso do livro *Os banheiros*, publicado sete anos depois, todos os treze contos encaminhados para a DCDP foram liberados. Cabe ressaltar que, nesse segundo livro, há a presença de uma narrativa com características experimentais, tal qual em *Necrológio*, “A última ceia do Dr. Ordoñez”, que contrasta dos demais contos que seguem uma linha tradicional da literatura. Devido à astúcia de Victor Giudice, talvez não tenha sido por acaso a presença do experimental em “A última ceia do Dr. Ordoñez”, em *Os banheiros*, bem como a presença do tradicional em “O Hotel”, no primeiro livro.

Apesar da discrepância formal entre os dois primeiros livros de Giudice, ambos seguem a mesma linha temática, crítica à sociedade brasileira da década de 1970, seus problemas sociais, políticos e econômicos.

Necrológio contém vários contos que permeiam o mundo do trabalho, e, principalmente, do servidor público, uma relação direta com a realidade do próprio escritor que trabalhou vinte anos como funcionário do Banco do Brasil¹¹. Por exemplo, Debi Mediocriz, personagem principal do conto “In Perpetuum”, é uma funcionária de banco que passa trinta anos procurando uma diferença de dez centavos. Como seu próprio nome pressupõe, de vida medíocre, Mediocriz vive em uma pensão e, de segunda a sexta, de forma mecânica, acorda antes do despertador tocar e se desloca de condução para seu local de trabalho “um prédio cinzento com portas de ouro”¹².

A alienação e a ansiedade tornam sua vida repetitiva e sem nenhuma perspectiva de mudança, de modo que a personagem vive os dias como se fosse a véspera, formando com isso um ciclo permanente, tal qual inúmeros trabalhadores brasileiros que passam longos anos na mesma jornada de trabalho. Conforme podemos confirmar no fragmento a seguir:

[...] um gosto de véspera na boca. Da boca ao jornal da véspera. Da cama à cadeira da véspera, apanhando a roupa da véspera, indo ao banheiro da véspera, urinando a urina da véspera, lavando o rosto da véspera, escovando os dentes da véspera, penteando os cabelos da véspera, voltando ao quarto da véspera, guardando o pijama. (da véspera)
A dona da pensão vespera-se em atelogs sem desvesperar o serviço do dia.¹³

A insignificante Debi e os demais personagens do livro caminham em direção à aniquilação do ser, em uma sociedade alimentada pelas relações sociais e de poder. No conto “Grão Medalha”, observamos outra situação abusiva. Os funcionários são obrigados a trabalhar e andar de joelhos, conforme o regulamento das Indústrias Medalha S.A,

¹¹ Disponível em <<http://victorgiudice.com/letras.html>> Acesso em: 06 mar 2017.

¹² GIUDICE, 1972, p. 94.

¹³ GIUDICE, 1972, p. 93.

comandada pelo ex-agiota e empresário homônimo ao título do conto. Inclusive, o conto inicia com a morte de Grão Medalha. Nesse momento da narrativa, podemos acompanhar os pensamentos alegres dos funcionários durante o funeral. Observe que Giudice faz essa marcação utilizando parênteses e espaçamentos para simular o paralelismo entre narração e pensamento.

(pronto)
 (até que enfim)
 (graças a deus)
 Lenços guardados, lágrimas recolhidas, narinas recompostas, sorrisos refeitos. Na alegria da tampa, afinal fechada, lacrada, selada. A sete
 (para sempre amém)
 chaves. Do caixão negro, primeira classe,
 – Primeira?
 – Primeira e última.
 desclassificando-se
 agora, guarnecendo fétidos miasma de putrefação prematura.
 Do Senhor Grão Medalha envidalhado à gorda
 - Sabe-se pouco.
 sabe-se um
 quase.¹⁴

O contentamento dos funcionários com a morte do seu patrão é resultante da relação opressora e do tratamento desumano que recebiam. O autor ironicamente descreve nos contos os algezes da sociedade brasileira, a morte de Grão Medalha simboliza aquilo que há de pior na burguesia, tendo em vista que o personagem apodrece em vida por extorquir e desdenhar as pessoas.

Os personagens giudicianos estão presos à morte, seja ela literal ou não. Por meio da metamorfose, eles se transformam naquilo que melhor os representam, como o ex-agiota que adquire sérios problemas de saúde, seu corpo apodrece à medida que se torna mais rico extorquindo os outros, até desaparecer em sua própria podridão: “a maquiagem se tornou incapaz diante das escamas da pele ungulada. Ninguém o viu mais”¹⁵; Franciseh, personagem do conto “A válvula”, vê sua barriga crescer, e ficar cada vez mais grávido, até gerar um rei de paus. Na sequência da narrativa, ele diminui de tamanho a ponto de chegar às proporções de um inseto e ser tragado pela descarga de um vaso sanitário, puxada pela sua própria esposa.

Só os olhinhos de rei de paus do Senhor Franciseh apareciam nas bordas da privada.
 – Licinha...Licinha...Licinh
 Licinha-donalice-mamãe-patroa-tialice-madrinha-vizinha ficou observando.

¹⁴ GIUDICE, 1972, p. 63.

¹⁵ GIUDICE, 1972, p. 72

Alice aproximou-se. Viu a válvula da descarga.
O coração balbuciou sins e nãoos.
Mas a mão cicatrizada disse sim.¹⁶

A desumanização e a desvalorização do trabalhador também estão presentes no conto que abre o livro, “O arquivo”. A narrativa fantástica se destaca por apresentar a metamorfose do funcionário João em arquivo de metal. Notamos na grafia do nome do personagem principal, João, escrito em letra minúscula, contrariando a regra de que nomes próprios devem iniciar com letra maiúscula, o que representa a desumanização e o apagamento do personagem enquanto sujeito social e de sua própria vida. Ele é um funcionário exemplar, sua boa conduta faz com que receba inúmeras promoções em seu emprego durante toda sua carreira. Contudo, essas promoções são inversões de valores, ao invés de crescer profissionalmente, João é rebaixado de posto continuamente até ficar desassalariado.

– Seu João. Nossa firma tem uma grande dívida com o senhor.
João baixou a cabeça em sinal de modéstia.
– Sabemos de todos os seus esforços. É nosso desejo dar-lhe
uma prova substancial de nosso reconhecimento.
O coração parava.
– Além de uma redução de dezesseis por cento em seu
ordenado, resolvemos, na reunião de ontem, rebaixá-lo de posto.¹⁷

A palavra “redução”, grafada em vermelho, no trecho inicial do conto, conforme apresentei na capa do livro, não é por acaso, tendo em vista que João é tão humilhado e explorado em seu ambiente de trabalho. Ele não é reduzido somente na profissão, mas também ao ponto de seu corpo enrijecer-se até virar um arquivo de metal.

– Mas seu João, logo agora que o senhor está desassalariado? Por
quê? Dentro de alguns meses terá que pagar a taxa inicial para
permanecer no nosso quadro. Desprezar tudo isso? Quarenta anos de
convívio? O senhor ainda está forte. O que acha?
A emoção impediu qualquer resposta.
João afastou-se. O lábio murcho se estendeu. A pele enrijeceu,
ficou lisa. A estrutura regrediu. A cabeça se fundiu ao corpo. As formas
desumanizaram-se, planas, compactas. Nos lados havia duas arestas.
Tornou-se cinzento.
João transformou-se num arquivo de metal.¹⁸

Os contos citados são reelaborações da crise econômica das décadas de 1960 e 70. Para tentar amenizar as consequências da crise, o governo ampliou a flexibilidade dos “mercados de trabalho”, promovendo o que se pode chamar de desregulamentação tácita dos direitos trabalhistas, já que as normas de trabalho rígidas não são compatíveis com a

¹⁶ GIUDICE, 1972, p. 47.

¹⁷ GIUDICE, 1972, s/p.

¹⁸ GIUDICE, 1972, s/p.

crise, exigindo, por isso, mais flexibilidade. A propaganda vinculada ao governo ditatorial assegurava a ideia de que a reforma proporcionaria o surgimento de novos empregos. Entretanto, os casos de flexibilidade não contribuíram com a geração de vagas, ao contrário, levaram ao abuso por parte dos patrões da mão-de-obra dos funcionários já existentes, como é o caso dos personagens João, Debi Mediocriz e os funcionários das Indústrias Medalha S. A.

Essa relação problemática e desigual entre patrão e trabalhador, segundo Paulo Sérgio Pinheiro¹⁹, pode ser vista como herança do sistema escravocrata que persistia, e ainda persiste, nas práticas autoritárias do sistema político. O “patrão” conserva muito do “senhor” e o trabalhador (livre ou semilivre) é uma categoria tão desvalorizada que tem algo de “escravo” em potencial e muito pouco de cidadão, ainda mais no que diz respeito às reformas trabalhistas propostas pelos governos neoliberais, que reduzem os direitos dos trabalhadores e privilegiam os empregadores.

Relações sociais, como as do patrão e trabalhador observadas nos contos e descritas por Pinheiro, são as principais motivadoras do aumento da pobreza e de tantas outras desigualdades. A realidade sócio-histórica brasileira convive com grandes desigualdades sociais e níveis inaceitáveis de pobreza, resultantes da intensa e desproporcional concentração de renda. Na década de 1970, foi decretado estado de emergência em diferentes regiões brasileiras. Por exemplo, a seca na região Nordeste culminou na migração para os grandes centros, os quais se deparavam com a alta taxa de desemprego e a precarização das formas de trabalho, enquanto crescia a concentração de poder e riqueza em outros segmentos sociais, expandindo e intensificando as relações de desigualdade, miséria e pobreza.

Desde o período do Brasil colonial a segregação socioespacial é uma realidade. Cada grupo social e racial ocupa um determinado espaço na sociedade. Na formação dos grandes centros urbanos, a segregação teve continuidade e crescimento visível após a década de 1940. Fruto da violência, essa prática de organização social e urbana contribuiu com o fortalecimento do racismo e da discriminação econômica.

A segregação socioespacial está quase sempre relacionada ao processo de divisão e luta de classes, em que a população mais pobre tende a residir em áreas mais afastadas e menos acessíveis aos grandes centros econômicos. Podemos observar esse tipo de situação nos contos “In perpetuum” e “O arquivo”, já que seus respectivos protagonistas vivem à margem. Debi Mediocriz mora em uma pensão afastada do banco, precisando acordar

¹⁹ Paulo Sérgio PINHEIRO, 1991, p. 52-3.

muito cedo e pegar condução, e João cada vez que é rebaixado de cargo precisa se mudar para mais distante do trabalho, morando inclusive na rua. “Dormia apenas quinze minutos. Não tinha mais problemas de moradia ou vestimenta. Vivia nos campos, entre árvores refrescando-se, cobria-se com farrapos de um lençol adquirido há muito tempo”.²⁰

Nos contos do livro *Os banheiros* notamos uma relação de distanciamento e alheamento entre as classes sociais, bem como a má distribuição de renda. Para melhor visualizarmos esses fatores, vejamos alguns exemplos.

Quem são “eles”? É a pergunta que fazemos ao terminar a leitura do conto “Eles”. Mas será que realmente é necessário fazer essa pergunta? Pois bem, não fica explícito para o leitor de quem o personagem-narrador está falando. Ele não os nomeia, vai chamá-los de “eles” e descrevê-los como uma massa disforme para quem ele e sua esposa se veem na obrigação de dar suprimentos de necessidade básica. Uma resistência do personagem-narrador para com “eles” é percebida ao longo do conto, impossibilitando-o de vê-los enquanto sujeitos semelhantes a ele:

Não sei ao certo como são. Mas não quero senti-los próximos a mim. São repugnantes. [...] A primeira vista foi muito semelhante à tapeçaria com a multidão escura sobre o fundo cinzento. Logo percebi que eram muitos e indefiníveis. Centenas deles. [...] Pareciam escuros e muito magros, como se tivessem passado a vida sem comer.²¹

Ao observar com atenção os detalhes da narrativa, é possível perceber que há nesse conto uma clara oposição entre classes sociais e raciais. Um típico casal de classe média alta que, provavelmente, vive alheio aos problemas socioeconômicos que o rodeiam. Consequência também da segregação socioespacial do meio urbano. Numa perspectiva política, essa segregação tem por objetivo afastar os pobres do centro e da cidade, de modo que parte da população ignore a existência de problemas sociais, como a violência e a miséria. O personagem-narrador relata a curiosidade de sua esposa, Cândida, em conhecer “eles”, saber onde e como vivem: “Falou-me da fome deles e de sua indefinição. Falou-me da vontade de conhecer o lugar de onde eles vinham. Falou-me, enfim, de sua imensa ignorância com referência a eles”.²²

Entretanto, a sensibilidade com relação a “eles” era apenas de Cândida. Seu marido não suportava o fato do seu dinheiro ser destinado para a necessidade alheia e não para suas futilidades, tendo em vista que ajudá-los não desfalcava o orçamento familiar, conta o narrador:

²⁰ GIUDICE, 1972, s/p.

²¹ GIUDICE, 1979, p.73-4.

²² GIUDICE, 1979, p.71.

Foi só na semana seguinte, ao receber a conta da mercearia que compreendi uma parte do desespero de Cândida. As compras totalizavam uma quantia três vezes maior do que a habitual. Na realidade, não chegavam a desequilibrar meu orçamento, mas causariam uma pequena redução nas aplicações mensais e nas compras dos discos.²³

Por fim, Cândida é obrigada pelo marido a confrontá-los. Segundo as palavras do personagem, “não estou aqui para sustentar vagabundos”. Típico pensamento de uma elite privilegiada que acredita que as pessoas têm as mesmas oportunidades na sociedade, e não consegue ter senso crítico para compreender a dívida histórica que o Brasil tem com a população afrodescendente, que soma 54% da população brasileira, sendo ela na sua maioria pobre.²⁴

Naquele momento pensei nas parcelas de prazer que me estavam sendo roubadas. Pensei nos discos que poderia ter comprado. Pensei na troca de carro por um modelo mais recente. Pensei no equipamento fotográfico que eu vira anunciado numa revista. [...] Pensei em mil outras coisas que eu desejava mas que me seriam inatingíveis, enquanto durassem as excentricidades caritativas de Cândida.²⁵

Era importuno para o personagem-narrador ajudá-los, pois não há consciência de que “eles” são frutos de uma série de violências sociais. Consciente ou inconscientemente, o diferente incomoda e, por consequência, torna necessária a segregação, fruto de uma ideologia de classe que prefere manter um relacionamento com base no distanciamento. “Porém, nos últimos meses conseguimos estabelecer um relacionamento quase perfeito: eles lá, nós aqui”.²⁶

No Rio de Janeiro da década de 1970, houve uma tentativa do governo federal de exterminar as favelas, realojando os moradores em locais que eles não podiam sustentar, devido ao alto custo financeiro. Ademais, os condomínios habitacionais construídos pelo governo não suportavam a grande quantidade de famílias necessitadas e também afastavam geograficamente e socialmente ainda mais essa parcela da população. Com isso, essas famílias migraram para mais perto dos centros comerciais, aumentando o número de moradores de rua, periferias e favelas. Essas estratégias governamentais faziam parte do processo de manutenção e reprodução de relações de dominação, comum dos governos autoritários.

O conto “Lei do silêncio”, que também compõe o livro *Os banheiros*, apresenta mais uma vez a desigualdade econômica e o modo como a lei privilegia determinados grupos

²³ GIUDICE, 1979, p. 69.

²⁴ IBGE, 2014.

²⁵ GIUDICE, 1979, p.71

²⁶ GIUDICE, 1979, p. 66.

sociais. Através da denúncia do autoritarismo, do feminicídio e do lado corrupto da justiça, a narrativa conta o momento em que um homem mata sua esposa devido a uma discussão sobre a quantidade de açúcar no chá. São necessários cinco tiros até conseguir completar o assassinato: “O primeiro tiro poderia ser mortal, mas foi apenas moral”²⁷. Contudo, um deles acerta uma estátua de sua coleção, fato esse que parece importar mais do que o corpo no tapete da sala. Podemos observar a cena descrita por meio da imagem que ilustra a capa do livro:

Capa do livro *Os banheiros* (1979)



Fonte: Disponível em: <<http://victorgiudice.com/banheiros>>.

Em seguida dos disparos, um comissário da polícia aparece na residência, um dos vizinhos havia reclamado do barulho: “Não fosse os gritos a deixaria sangrar até a morte. Mas assim não era possível. Podia aparecer um vizinho e não seria muito cômodo explicar a situação”²⁸. Nesse momento é possível perceber que algo estranho paira no ar. Ao invés de questionar o assassino, o policial repara no tapete, na quantidade de disparos que foram necessários e no objeto quebrado. Ambos iniciam um diálogo sobre a especiaria italiana e onde o homem poderia encontrar outra peça idêntica na cidade. A cumplicidade entre o assassino e o policial é definida no momento em que eles tomam um chá, conversam sobre a “inconveniência” de suas esposas e concordam que a violência doméstica é justificável mesmo que por motivos fúteis.

– Se sei. Lá em casa é a mesma coisa. Eu só vim aqui porque um vizinho seu telefonou. Devido aos tiros. Que horas eram?

– São onze e vinte agora. Deviam ser dez e meia.

O comissário baixou a voz.

– O senhor compreende. É a lei do silêncio.

Dirigiu-se à porta.

– Da próxima vez tenha mais cuidado. E não se esqueça do Beco dos Mercadores. Boa noite.

Mas antes de fechar a porta, voltou-se e piscou um olho.

²⁷ GIUDICE, 1979, p. 33.

²⁸ GIUDICE, 1979, p. 33.

– Amanhã cedinho mando buscar o corpo. ²⁹

A ironia gerada por essa suposta “lei do silêncio”, comentada pelo comissário de polícia, remete-nos à ordem social que o regime ditatorial tanto se esforçara para colocar em vigor no Brasil. Diante da vontade de mostrar um país harmônico e cordial, o governo militar procurava, através da repressão, impor a ordem nacional. Tal situação estava, e está, presente nas repressões violentas aos movimentos sociais e manifestações populares que criticavam, e ainda criticam, as ações governamentais. Qualquer ação ou opinião contrária às ditadas pelo governo poderiam ser julgadas como crime político, tanto que mais de 400 pessoas compõem a lista de mortos e desaparecidos durante o Regime Militar. Um exemplo de preso político nas narrativas judicianas é o personagem Número Um, o qual é preso e torturado em decorrência de seus pensamentos contrários ao regimento proposto pelo sistema.

No conto “Narrativa do Número Um”, também do livro *Os banheiros* e fragmento do romance *Bolero*, de 1985, o narrador em primeira pessoa conta a sua trajetória de pierrô branco de um circo a prisioneiro político da monarquia. O palhaço circense desenvolve um monólogo em que questiona a existência de tantos regulamentos sociais e a subestimação do poder do pensamento:

Outro dia conversamos sobre os regulamentos. Cumprir os regulamentos é fácil. Não cumprir é que é o diabo. Você sabe como nasce um regulamento? Quando alguém resolve desobedecer ao antigo e fazer outro novo. E sabe por que não se cumpre um regulamento? Por que se acredita numa coisa mais importante. Concorde? O que eu estou pedindo é mais difícil do que acreditar, porque estou pedindo que acredite em sua própria crença. Não é difícil?³⁰

Por meio de uma narrativa fantástica, Giudice questiona a alienação da população com relação às normas ditadas pelos governos autoritários, tomando mais uma vez a ideia de que o pensamento e a arte são armas poderosas contra o sistema opressor. As esferas de prata conduzidas magicamente pelo pierrô eram produzidas somente com a força do pensamento, uma metáfora contra a ordem opressiva, tal qual descrita no trecho a seguir:

Naquela época o circo funcionava em obediência a certos hábitos, vamos dizer, monárquicos. Isso. Havia dois erros: um de regulamento outro de rei. O pierrô branco de tanto pensar chegou à conclusão que aos dois erros deviam-se opor três pês: picadeira, plateia e pensamento. As bases do raciocínio fundamentavam-se no visível e no invisível. Hem? Que tal? Explico. Picadeiro e plateia, visíveis, a favor do rei. Pensamento, invisível, contra o rei. Picadeiro e plateia, realidade. Pensamento, verdade.³¹

²⁹ GIUDICE, 1979, p. 35.

³⁰ GIUDICE, 1979, p. 109.

³¹ GIUDICE, 1979, p. 110.

Após conseguir manipular cerca de duzentas esferas de prata no ar, o pierrô branco se cansa da mecanicidade dos aplausos do público, e resolve, em vez de materializar seu pensamento em esferas, materializá-lo em luz, o que ele denomina de “grande obra”. Entretanto, os agentes da monarquia compreendem o espetáculo como um ato subversivo e prendem o palhaço. Tornando-se então o prisioneiro Número Um.

Retornando ao livro de estreia, nessa mesma linha, em *Necrológio*, Victor Giudice propõe uma representação do que seria a sociedade perfeita conforme os desejos do regime autoritário brasileiro, no conto “Os pontos de Harmonisópolis” – neologismo formado pela aglutinação das palavras harmonia e metrópole. Esse conto dialoga com os contos de *Os banheiros* mencionados anteriormente, ‘A lei do silêncio’ e ‘Narrativa do Número Um’, pois a ordem social e a indiferença com a morte também são aspectos importantes nessas narrativas, bem como o pensamento como ameaça ao sistema.

As pessoas rejuvenescem em Harmonisópolis, não existe doença e, conseqüentemente, não existem hospitais, a cidade é limpa, não há pobreza e, principalmente, há silêncio. Esse silenciamento presente no conto é resultado da falta de liberdade de expressão imposta pelo comando da cidade e respeitada pelos moradores. Ademais, no meio da cidade imaginária existe a Avenida do Comando, principal local onde estão localizadas as metralhadoras disponíveis para matar e desaparecer com o corpo daqueles que não respeitam o comando. Entretanto, os mais fiéis ao governo afirmam que em Harmonisópolis não se mata ninguém. A morte é algo natural que deve acontecer a todas as pessoas. Conforme as palavras do personagem Eustachius, “Aqui não se mata ninguém. A pessoa morre no momento inconsciente em que deseja morrer ou em que... em que se torna contrária ao Comando”.³²

Segundo Rosani Ketzer Umbach,

é comum aos regimes autoritários a constituição de estruturas de governo que monopolizam armas, economia, imprensa, e procuram controlar ideologicamente as ações individuais. Faz parte do exercício do autoritarismo a realização de ações de pressão violenta, dentro dos interesses do Estado.³³

O Comando controla os pontos espalhados por toda a cidade. Nesses locais as vítimas são assassinadas e seus corpos imediatamente escondidos, através de um dispositivo eletrônico que trabalha sozinho em função das diretrizes que lhe são dadas. Ou seja, o governo de Harmonisópolis controla inclusive os pensamentos de seus moradores. Caso algo saia da ordem social estabelecida, uma limpeza é realizada pelas metralhadoras, tal qual

³² GIUDICE, 1972, p. 89

³³ apud GINZBURG, 1999, p. 129.

era efetuado pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), do Regime Militar brasileiro. Quando um grupo da sociedade realizava alguma ação contrária à ideologia imposta, medidas eram tomadas para retomada da ordem.

Conforme destaca Lizandro Carlos Calegari³⁴, a violência, física e psicológica, se fazia necessária quando a sociedade reagia na contramão das propostas ditadas pelo governo ditatorial. Com isso, assegurava-se a manutenção da ordem política e social, justamente, para não dessacralizar a visão ideal da realidade do país. Desse modo, esse processo de higienização pós-morte efetuado pelo Comando equipara-se à limpeza realizada pelo Regime ditatorial brasileiro, que torturava e desaparecia com corpos dos militantes da oposição ao governo.

O processo de alienação e lavagem cerebral, na narrativa, acontece através da ingestão de cerveja, a qual tem um poder inebriante, e do ovo com presunto, descrita pelo personagem como “cervejarmonipresuntópolis”. Mais uma palavra formada por aglutinação, dessa vez pela união das palavras cerveja, harmonia, presunto e metrópole. Cada vez que a pessoa ingere uma certa quantidade da bebida, mais ela aceita o sistema que lhe está sendo imposto: “A noite de Harmonisópolis, adormecida em cerveja e profilaxia, desperta na fragrância de presunto com ovos”.³⁵

Ao passo que em “Os pontos de Harmonisópolis” Giudice propõe uma sociedade perfeita aos propósitos do Regime Militar, em “Miguel Covarrubra”, de *Os banheiros*, a crítica se direciona a todos os regimes políticos, sejam eles monárquicos ou republicanos, o que também será retomado no romance *Bolero*. Lembrando que a monarquia mencionada pelo autor em diversos textos faz alusão à ditadura; e a república à democracia.

Nesse conto, Giudice relata a saga da família Covarrubra na política de um lugar em que monarquia e república se alternam como forma de governo, narrada pela voz de um menino, vizinho dos últimos descendentes da família. Contudo, notamos no decorrer da narrativa o tom de indiferença com relação à política e à sociedade como uma consequência também da desesperança com o sistema político brasileiro do período, tendo em vista que apesar das transições políticas nenhuma mudança social efetiva acontece.

Para demonstrar essa indiferença entre as formas de governo, o autor repete uma mesma informação para se referir à monarquia e república. Os membros da família Covarrubra foram ativos na política local, Pedobarão foi um desses e esteve presente em uma das várias transições de sistema. Na sexta Monarquia:

³⁴ Lizandro Carlos CALEGARI, 2008.

³⁵ GIUDICE, 1972, p. 87.

Pedobarão se casou com a sobrinha de uma cunhada do rei, Alzira, fato que não só lhe angariou mais prestígio social, como também lhe facultou algumas liberdades quanto ao recolhimento dos impostos reais. Quando o monarca estava cansado, passava um momento na Pedra Negra, servindo-se de escravas que Pedobarão lhe oferecia.³⁶

Com a queda da monarquia veio a república, e a poderosa família Covarrubra continuou suas relações com a política, entretanto, diz o personagem o narrador sobre Pedobarão:

Dessa vez casou-se com a sobrinha de uma cunhada do presidente, Júlia, fato que não só lhe angariou mais prestígio social, como também lhe facultou algumas liberdades quanto ao recolhimento dos impostos republicanos. Quando o presidente estava cansado, passava um momento na Pedra Negra, servindo-se de escravas que Pedobarão lhe oferecia.³⁷

Além da crítica aos regimes governamentais que, independente das necessidades do povo, continuam contribuindo com os interesses de uma elite sempre favorecida, o autor também traz outras críticas sociais, tais como violência doméstica e pedofilia, as quais permanecem como tabus em vários segmentos da nossa sociedade, inclusive na literatura e em outras expressões artísticas.

Nesse sentido, no decorrer das análises dos contos escolhidos para este breve trabalho, foi possível observar que Victor Giudice procurou representar os problemas sociais do Brasil por diferentes ângulos. De uma forma ou de outra, todos os contos de ambos os livros, *Necrológio* e *Os banheiros*, eram passíveis de censura por seu conteúdo subversivo. Entretanto, conforme apresentado no início deste artigo, somente o conto “O Hotel”, que deveria estar no livro *Necrológio* (1972), foi censurado pelos técnicos da DCDP e publicado posteriormente em 1994.

A narrativa censurada não foge muito das temáticas dos contos analisados anteriormente, inclusive, podemos afirmar que, nesse conto, Giudice faz uma compilação das temáticas que compõem ambos os livros.

O conto enxuto e preciso, bem diferente dos demais de *Necrológio*, narra em primeira pessoa a história de um casal que vai passar a lua de mel em um hotel luxuoso. Através da voz da esposa podemos compreender melhor os fatos apresentados.

A escolha do hotel se dá por meio da ótima propaganda veiculada sobre ele:

As informações sobre o hotel obtidas antes do casamento acenavam com peixes mergulhados em molhos obscenos, com sete geleias no café da manhã, com praias gigantescas e, principalmente, com preços

³⁶ GIUDICE, 1979, p. 42.

³⁷ GIUDICE, 1979, p. 42.

microscópicos. Além disso, alguém teria elaborado um comentário especial à simpatia do gerente.³⁸

Assim como a gerência do hotel estava preocupada com sua propaganda, o governo da época estava focado em passar uma boa imagem do país, ainda que ela não correspondesse à realidade. Dessa forma, uma interpretação possível é a de que o hotel seja uma metáfora do Brasil; o gerente, o presidente da república e/ou as demais autoridades do período; os funcionários sejam os fiéis subordinados do regime militar; e os hóspedes, a população brasileira. O hotel oferecia diversas comodidades para os seus clientes, desde uma praia gigantesca a refeições regadas de ingredientes exóticos. Tudo para satisfazer o bel-prazer dos hóspedes. Na verdade, a praia era uma pequena faixa de terra cercada por muros, mas isso não foi problema, pois os personagens a princípio compreenderam essa situação como um privilégio, pois os muros tornavam a praia privativa, separando-os daqueles que não tinham condições de frequentar espaços refinados como o do hotel. Confirmamos isso com o posicionamento da esposa sobre o assunto:

O proprietário ou talvez o gerente simpático seriam os responsáveis pela construção dos muros de pedra que limitavam a faixa de areia correspondente à extensão ocupada pelo hotel. Comentei que desse modo evitava-se invasão de intrusos, tão desagradável quanto comum em praias de frequência livre [...] Logo tentei provar que nossa qualidade de clientes do mesmo estabelecimento reduzia-nos todos a um só grupo social.³⁹

O regulamento mudava conforme o bem entender do gerente, o teor autoritário das mudanças é notado a partir do pavor dos funcionários: “O funcionário fez uma inspeção lateral meio amedrontada e explicou que se tratava de ordens do novo gerente, e ele preferia não discutir”.⁴⁰ Somente eles mantinham contato com os hóspedes, informando as proibições e os novos regulamentos do hotel, “o garçom assustado nos confessou outra proibição”.⁴¹ As tentativas do casal de fazer reclamações para a gerência sobre a praia, o cardápio do almoço ou das geleias do café da manhã eram em vão, o gerente nunca estava disponível. Portanto, aquilo que parecia ser privilégio do grupo social que eles pertenciam passou a ser uma imposição da administração.

O espaço da praia tornava-se cada vez menor, de tal forma que os hóspedes se amontoavam entre si. Essas novas normas do hotel não eram discutidas e nem questionadas, havia um consenso sobre a “lei do silêncio”, o medo de reagir e as retaliações sobre isso. “As pessoas se amontoavam nos limites estabelecidos pelo gerente. A princípio

³⁸ GIUDICE, 1994, p. 109.

³⁹ GIUDICE, 1994, p. 110.

⁴⁰ GIUDICE, 1994, p. 110.

⁴¹ GIUDICE, 1994, p. 111.

permaneciam em silêncio. [...] Foi a partir daí que comecei a sentir medo [...] A prisão definitiva começou no domingo”.⁴²

Observe que em apenas quatro páginas, o autor conseguiu reunir inúmeras questões pertinentes ao regime autoritário da década de 1970. Inclusive a própria censura. Comentei anteriormente que os escritores procuravam meios para enganar os censores, como, por exemplo, as técnicas experimentais de escrita. Na narrativa, a personagem-narradora tem sua liberdade de expressão e seu direito de ir e vir negadas, por isso utiliza a linguagem do pê para conversar com sua mãe e denunciar o que estava acontecendo no hotel, porém “a ligação foi interrompida e alguém me repreendeu pelo emprego de códigos ao telefone”.⁴³

Com seus direitos cada vez mais escassos, o casal tenta sair do hotel algumas vezes, contudo, as mais variadas desculpas eram inventadas para impedir que isso acontecesse. Em um impulso de raiva, o marido toma a decisão de sair do quarto para confrontar a administração do hotel, direito este que lhe havia sido tomado.

Giudice traz nesse momento mais uma crítica às práticas realizadas pelos governos autoritários que ao terem suas ordens e seus regulamentos contestados agiam com repressão e violência. O marido da personagem-narradora desapareceu por horas. Ela buscou por notícias, mas não obteve nada além de desculpas esfarrapadas.

Esperiei toda a tarde. [...] garantiram que estava tudo bem, que meu marido ficara um pouco nervoso, mas que já havia sido medicado. [...] Finalmente depois das onze, trouxeram meu marido. Estava dormindo. [...] Foi aí que eu vi, com absoluta clareza, as três perfurações: uma no rosto, logo abaixo do olho esquerdo, e duas um pouco acima do estômago.⁴⁴

O personagem tornou-se mais uma vítima do autoritarismo. E a narradora mais um exemplo de resistência: “Sei que meu marido nunca mais se levantará. Mas eu vou levantar. Por enquanto, é só o que posso fazer”.⁴⁵ Isso representa todos aqueles que um dia ousaram lutar contra o sistema opressor e foram repreendidos por isso, como a população de Harmonisópolis ou os mortos e os desaparecidos políticos durante o regime militar brasileiro.

Não há dúvidas sobre o teor revolucionário e de denúncia do conto “O Hotel”, repleto de motivos para justificar a censura realizada pela DCDP. Esse teor crítico também está presente nos demais contos dos livros *Necrológio* e *Os banheiros*, porém eles não foram censurados. Segundo Ignácio Loyola Brandão, não havia uma grande vigilância do governo

⁴² GIUDICE, 1994, p. 111.

⁴³ GIUDICE, 1994, p. 112.

⁴⁴ GIUDICE, 1994, p. 113.

⁴⁵ GIUDICE, 1994, p. 113.

com relação à literatura. Eles tinham consciência da realidade do analfabetismo no Brasil naquele período e a “certeza de que nenhum livro coloca armas nas mãos de ninguém”, além de exigir prazos mais longos para contribuir com as revoluções. No entanto, “cerca de quinhentos livros acabaram nos porões. De ficção ou ensaio. Vai ver os livros são mais perigosos do que pensamos ...”.⁴⁶

Ainda que a literatura não representasse uma grande ameaça ao governo, houve na década de 1970 um grande interesse dos editores e dos leitores pela literatura brasileira, porque ela enfatizava e trazia à tona os problemas que tocavam diretamente a população. Creuza Berg⁴⁷ destaca que os técnicos de censura recebiam treinamento para poder julgar as obras que eram enviadas para análise, por vezes era necessário o parecer de mais de um técnico para então autorizar ou não a publicação da obra. Mas também havia aquelas obras que por necessitarem de uma leitura mais atenta ou de um conhecimento prévio para sua compreensão eram liberadas sem restrições.

Podemos de certa forma supor que a equipe da DCDP não foi capaz de compreender a obra giudiciana, e, por isso, censuraram o único conto de *Necrológio* em que a leitura poderia ser realizada por leitores de diferentes níveis intelectuais. Dentre os quatorze contos enviados, treze tinham uma estrutura e linguagem que dificultaria a leitura ou não interessaria aos leitores menos assíduos. Por isso é possível especular que incluir um único conto de estrutura tradicional, dentre tantos experimentais, não foi uma ação arbitrária de Giudice. Acredito que o autor tinha pretensão de persuadir ou testar os técnicos da Divisão de Censura ao adicionar “O Hotel” nesta coletânea, e sua especulação foi confirmada ao receber o relatório técnico em todas as demais narrativas estavam liberadas para publicação, com exceção de uma.

Já o livro *Os banheiros* foi enviado à DCDP no momento em que os censores estavam focados nas artes que a grande massa teria acesso ou naquelas que poderiam ser facilmente formadoras de consciência e opinião, como a televisão, a música e o teatro. Apesar de os contos aludirem ao clima violento e opressor vivido pelo Brasil e do experimentalismo ceder lugar a narrativas mais claras e legíveis, os técnicos da DCDP tinham consciência de que poucas pessoas tinham acesso à literatura e também dos poucos exemplares que seriam editados, publicados e que circulariam entre a população.

Necrológio e *Os banheiros* claramente são livros que transcendem e transgridem aquilo que o leitor brasileiro estava acostumado. Dono de uma escrita exemplar, Victor Giudice faz uma arte revolucionária não só pelo seu conteúdo, mas também pela forma. A literatura

⁴⁶ Ignácio Loyola BRANDÃO, 1994, p. 177.

⁴⁷ BERG, 2002.

não deve estar alheia aos acontecimentos políticos e sociais, ainda que sob ameaças de um governo repressor.

Nos trechos dos contos apresentados no decorrer deste artigo foi possível notar as diferenças entre as narrativas de Giudice. *Necrológio* foi publicado no auge do Ato Institucional nº 5, os censores estavam perseguindo com violência todos aqueles que de algum modo questionassem ou criticassem o Regime Militar. Já seu segundo livro, *Os banheiros*, não estava sob os holofotes dos censores e felizmente foi publicado na íntegra. O governo estrategicamente privou a população de educação, arte e cultura, pois muitos livros publicados entre 1964 e 1985 não tiveram a repercussão que mereciam entre leitores e críticos, bem como grandes escritores de nosso país só tiveram seu devido reconhecimento anos depois. Tanto que na década de 1990, o seu livro *O Museu Darbot e outros mistérios* (1994), em que está presente o conto censurado “O Hotel”, foi aclamado pela crítica com o Prêmio Jabuti. Essa coletânea de contos mantém a temática principal de suas obras: a crítica à sociedade brasileira. Através dessas narrativas de suspense, Giudice explora uma escrita mais detalhada, com outro viés em comparação às suas duas primeiras obras, que contêm uma linguagem mais simples e acessível ao leitor contemporâneo.

Victor Giudice não teve a atenção que merecia enquanto vivo. Assim como a DCDP, a maioria dos críticos não compreendeu sua obra e não deu o real valor que o autor carioca merecia. Giudice permanece sendo um escritor não canônico e pouco explorado pela crítica e pela academia, mas, com certeza, representa o melhor da literatura brasileira do século XX.

Referências

ALBIN, Ricardo Cravo. *Driblando a censura: de como o cutelo vil incidiu na cultura*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

BERG, Creuza. *Mecanismos do silêncio: Expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)*. São Paulo: EDUFscar, 2002.

BRANDÃO, Ignácio Loyola. *Literatura e Resistência*. In: SOSNOWSKI, Saul; SCHWARTZ, Jorge (Orgs). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: EDUSP, 1994.

CALEGARI, Lizandro Carlos. *A literatura contra o autoritarismo: a desordem social como princípio da fragmentação na ficção brasileira pós-64*. (tese de doutorado) Universidade Federal de Santa Maria – Letras, Estudos Literários. UFSM, 2008.

CANDIDO, Antônio. *Censura - Violência*. In: _____. *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

COELHO, Nelly Novaes. *Escritores brasileiros do século XX*. São Paulo: Letra Selvagem, 2013.

- GINZBURG, Jaime. A violência constitutiva: notas sobre autoritarismo e literatura no Brasil. *Letras*, Santa Maria, n 18/19, p 121-144, jan./dez., 1999.
- GIUDICE, Victor. *Necrológio*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1972.
- GIUDICE, Victor. *Museu Darbot e outros mistérios*. Rio de Janeiro: Leviatã, 1994.
- MACHADO, Ana Maria. Da resistência à transição: a literatura na encruzilhada. In: SOSNOWSKI, Saul; SCHWARTZ, Jorge (Orgs). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- MELO, Maria Albertina Freitas de. *Necrológio de Victor Giudice: artimanhas ficcionais em tempos ditatoriais*. (Tese de doutorado) Universidade Federal de Santa Catarina – Literatura. UFSC, 2011.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. A hora e a vez dos anos 70 literatura e cultura no Brasil. In: _____. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras.
- PINHEIRO, Paulo Sérgio. Autoritarismo e transição. *Revista USP*, São Paulo, n. 9. p.45-5, mar./mai., 1991.
- SANTIAGO, Silviano. Poder e Alegria: a literatura brasileira pós-64. In: _____. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SARDUY, Severo. O barroco e o neobarroco. In: MORENO, César Fernandez (Org.). *América latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 160-178.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Editora Moraes, 1977.
- VELHO, Gilberto. Autoritarismo e violência no Brasil contemporâneo. In: SOSNOWSKI, Saul; SCHWARTZ, Jorge (Orgs). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: EDUSP, 1994.

A máscara feminina de Victor Giudice no conto “Bolívar”

Isabela Melim Borges¹

*Sacrifiquei tudo à procura dum ponto de vista
donde ressaltasse a unidade do espírito humano.*
Georges Bataille in *O erotismo*.

De acordo com Carlos Alberto Mattos, que assina os textos do sítio eletrônico sobre Victor Giudice, o conto “Bolívar” nada mais é “[...] do que um pequeno filme policial em que, significativamente, o cinema é repetidamente citado”². O leitor de Giudice percebe que há uma tendência por parte do escritor para desenvolver narrativas em que o mistério tem papel de relevo, e muitas delas chegam mesmo ao nível do absurdo, como é o caso de “O arquivo”, em que o protagonista se torna tão impassível às vicissitudes da vida que acaba por se transformar, literalmente, em um arquivo (esse conto, um dos mais estudados, tem sido objeto de fortuna crítica considerável e comparado a *A metamorfose*, de Kafka). Não é difícil concordar com Mattos que “Bolívar” pode ser considerado uma trama policial. Contudo, apenas essa abordagem é evidentemente insatisfatória. Há algo mais no conto, e é sobre esse algo a mais que pretendo discorrer aqui. Dos livros anteriores, como *Necrológio* (1972), *Os banheiros* (1979) e *Bolero* (1985), os dois primeiros são de contos e o último, um romance. Em nenhum deles o narrador me chamou mais a atenção do que aqueles que estão em *Salvador janta no Lamas*, mais especificamente no segundo conto, “Bolívar”.

É quase um truísmo afirmar que, em um texto ficcional, o narrador é muito frequentemente o elemento organizador de todos os demais que constituem a narrativa. Identificar e caracterizar o narrador é, assim, obviamente, o primeiro passo importante na análise de qualquer narrativa ficcional. Neste artigo, especificamente, trato do narrador em primeira pessoa, ou melhor, da narradora do conto “Bolívar”, presente no livro *Salvador janta no Lamas* (1989), de Victor Giudice.

¹ Isabela Melim Borges é mestra em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina em 2016. Atualmente, é doutoranda em Literatura pela Universidade de Santa Catarina (UFSC) e membro do Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística (NUPILL).

² Disponível em: <<http://victorgiudice.com/letras.html>>. Acesso em: 09 mar 2017.

Segundo Wellek e Warren, há dois tipos de narradores em primeira pessoa: aquele que permite ao leitor identificar-se com o narrador e aquele com quem não podemos nos identificar, ou seja, quando o narrador “[...] está a fazer uma confissão, caracterizando-se pelo que relata e pela maneira como o relata”³. Em “Bolívar” os dois tipos de narradores se alternam. Consequentemente, é perceptível a identificação do leitor com o narrador quando este parece se referir diretamente àquele, fazendo uso do pronome pessoal “você”, transformando-o, assim, em interlocutor (ou narratário, como querem alguns):

Você jura que eu tenho jeito, mas não adianta. [...] Sempre que **você** me pede para contar o caso por escrito, fico gelada. [...] **Você** vive dizendo que o principal motivo do meu magnetismo [...]. **Você** pode não acreditar, mas ele era um criminoso por vocação [...].⁴

Como se pode ver, o pronome *você* aparece nas duas páginas iniciais e nas duas finais (o conto tem seu início na página 6 e seu fim na 19), e em mais nenhum lugar. Se considerarmos as proposições de Émile Benveniste⁵ no que tange à teoria da enunciação e, por consequência, à dêixis, o pronome pessoal *você* é um dêitico, isto é, um elemento linguístico que indica o participante de uma situação do enunciado, neste caso, o leitor. Assim, parece ficar claro o que Wellek e Warren querem dizer sobre a identificação do narrador (aqui, no conto “Bolívar”, uma narradora) com o leitor.

Por outro lado, nas demais páginas, isto é, entre as páginas 7 e 18, a narradora parece se afastar do leitor. Desenvolve um tom narrativo confessional, tal qual aquele referenciado por Wellek e Warren mais acima, como, por exemplo:

- 1) Na verdade, de tanto ouvir homens e mulheres dizerem que sou bonita, acabei acreditando.
- 2) [...] Não consegui dormir mais. Enchi a banheira de água quente e me enfiei nela à espera de um mísero raio de sol.
- 3) [...] Meu aparecimento naquele dia foi tão matinal quanto intempestivo.
- 4) [...] Eu me sentia uma das bonecas de seda puída, sobre as almofadas do museu materno.⁶

Os dois teóricos admitem que o narrador confessional deve se caracterizar pelo *que* relata e *de que forma* o faz. No tópico de número 1), a narradora parece insegura, ainda que dissimule tal insegurança, já que é necessário homens e mulheres falarem sobre sua beleza para que acredite nela. No número 2), quando fala sobre encher a banheira com água quente, a narradora denota uma ação de alguém de uma classe social mais elevada. Da

³ René WELLEK; Austin WARREN, 1962, p. 280.

⁴ Victor GIUDICE, 1989, p. 6, 7, 18 e 19, grifo meu.

⁵ Émile BENVENISTE, 2005.

⁶ GIUDICE, 1989, p. 7, 8, 9 e 10, respectivamente.

mesma forma, no ponto 4), a narradora se compara a bonecas de seda puída que havia no museu da mãe, ou seja, apesar de ela utilizar uma linguagem de fácil entendimento (como forma de se aproximar do leitor comum), utiliza a metáfora de bonecas de seda que, mesmo puídas, permitem inferir o pertencimento a uma alta esfera social. Assim, a narradora não confessa somente o fato narrado em si, mas sua classe e seus valores sociais, que são relevantes neste artigo para as analogias futuras.

Ainda sobre o narrador, José Luiz Jobim, no capítulo “Narrativa e História”, do livro *Formas da teoria*, admite:

O narrador lida não somente com normas, funções e valores sociais, mas também com a maneira como estes são representados, pois os próprios processos de representação são prescritos culturalmente, transformando-se em uma certa regra geral de objetividade, a partir da qual são possíveis outras operações narrativas.⁷

Jobim, assim como Wellek e Warren, enfatiza a representação daquilo que é narrado e a forma pela qual isso se dá como elementos capazes de denunciar culturalmente as origens do narrador, além de indicar o tempo em que a narrativa se passa. No decorrer deste trabalho, essas características serão também abordadas, assim como seus elementos temporais.

Sobre o tempo na narrativa

De acordo com Benedito Nunes, em *O tempo na narrativa*, há, nesta, um tempo psicológico em oposição a um tempo físico, assim como há diferenças entre tempo histórico e tempo cronológico. O tempo físico é aquele em que prepondera a experiência do movimento exterior das coisas e está apoiado no princípio de causa e efeito. Já o tempo psicológico se constitui através da sucessão dos nossos estados internos, em que o passado se mistura com o presente⁸. O tempo cronológico é o que se refere aos acontecimentos que englobam a nossa vida. É o tempo *público*, aquele que regula nossa existência cotidiana. Por sua vez, o tempo histórico é aquele que representa a duração das formas da vida e é dividido cronologicamente dependendo da duração dos acontecimentos⁹.

Benedito Nunes também chama a atenção para o tempo linguístico ou *momento da enunciação*, que é o ponto em que o presente emerge. Nesse momento, o passado e o futuro são considerados “pontos de vista para trás e para frente a partir do presente”. A linguagem é então o único suporte, na qual a ordenação dos acontecimentos faz-se retrospectiva ou

⁷ José Luiz JOBIM, 2002, p. 151.

⁸ Benedito NUNES, 1995, p. 18-19.

⁹ NUNES, 1995, p. 20-21.

prospectivamente ao momento da fala. Esse tempo é marcado por dêiticos como *hoje*, *amanhã* ou *depois*, que funcionam dentro de um intercâmbio linguístico que se passa entre os interlocutores, sem o qual o enquadramento cronológico seria um molde abstrato¹⁰. Considerando essas cinco classificações, o tempo na narrativa é uma mistura de todos eles, ou seja, é plural, e é mensurável através do plano do discurso e do plano da história, derivando, portanto, da relação entre o *tempo do narrar* e o *tempo narrado*¹¹.

À luz desses conceitos, fica claro que o tempo no conto “Bolívar” é deveras oscilante. A narradora alterna o tempo presente com o passado e vai além, isto é, por meio da digressão consegue ir ainda mais longe no passado:

Hoje estou certa de que grande parcela da minha excitação sexual durante o romance com Simão foi causada pelo constante receio de que ele fugisse. [...] Às vezes, Simão aparecia de madrugada, ainda tenso devido a algum assalto cometido há poucos minutos, e se deitava ao meu lado. Eu me abraçava a ele e passava a ouvir uma sirene policial inexistente. Aí, um batalhão de soldados, armados com as metralhadoras mais sofisticadas, cercava o quarteirão e começava a dar ordens num megafone escandaloso. Simão se desvencilhava de meu abraço, corria para o banheiro, se esgueirava pelo basculante com dez centímetros de largura, arrastava-se pelo cimento, se metia no ralo e ressurgia no aeroporto internacional, com um terno branquíssimo de linho “120” usado por papai na minha festa de formatura do ginásio. Pegava o primeiro jato disponível e desaparecia nas nuvens. Que nuvens?¹²

Ela deixa claro, através do dêitico *hoje*, que o fato a ser contado se passa no presente. Entretanto, por conta de um maior afastamento do tempo (pode ser constatado através da utilização do pretérito imperfeito), divaga e constrói imagens que escapam à cadeia narrativa, como o personagem “fluido” Simão. Ele é capaz de, para fugir da polícia, escapar por um ralo de banheiro e aparecer, de forma instantânea, no aeroporto internacional, numa construção que é toda feita no passado. A narradora, na citação acima, utiliza o passado imperfeito, ou seja, um tempo indeterminado ou inacabado no passado.

Também se deve atentar para o tempo cronológico citado no conto: 1984, dia primeiro de janeiro. É neste dia que o marido da narradora é assassinado. Entretanto, a história de seu envolvimento com Bolívar é posterior e acaba no dia vinte e cinco de dezembro de um ano desconhecido, mas no mesmo lugar, ou seja, na Quinta da Boa Vista. Assim sendo, não é possível precisar o tempo físico em que se passa o narrado.

¹⁰ NUNES, 1995, p. 22.

¹¹ NUNES, 1995, p. 28.

¹² GIUDICE, 1989, p. 13 e 14.

Portanto, em meio a todos os conceitos de tempo que Benedito Nunes desenvolve, o que realmente fica patente no conto “Bolívar” é o movimento que se dá entre o passado e o presente, além, logicamente, das digressões que se apresentam.

Um narrador feminino

A primeira coisa que chamou minha atenção durante a leitura de “Bolívar” foi o narrador feminino em primeira pessoa, que trata o leitor com grande intimidade e de maneira natural (é justamente o caso do narrador que se identifica com o leitor). “Você jura que eu tenho jeito, mas não adianta. Uma das minhas frustrações é essa incapacidade de escrever uma história, mesmo quando a coisa é real, como o assassinato de meu marido.”¹³

A narradora, já nas primeiras linhas, faz o exercício retórico de escrever negando ter qualidades para fazê-lo, além de levantar questões sobre aquilo que deve ser narrado (e como deve ser narrado), seguindo uma retórica da metalinguagem característica não só da literatura do século XX (e XXI também), mas das artes em geral, a partir das vanguardas modernistas (sem se restringir a elas, obviamente, como é exemplo o Barroco). Além disso, através dessa estratégia metalinguística, abre-se caminho para discutir o quanto de realidade está presente na narrativa: a narradora põe em questão a necessidade de ter vivenciado o fato para poder narrar ou, talvez, contar algo que se tenha visto de longe e, portanto, de que não participou. Tal discussão ajuda a firmar um pacto ficcional com o leitor, no sentido de não se questionar o estatuto irreal-fantástico do conto. Não à toa, a narradora afirma que “a coisa é real”, ainda quando reconhece, de forma retórica, não saber escrever uma história.

Nessas confissões (não totalmente sinceras) de suas incapacidades, ela abre caminho para uma discussão sobre oralidade e escrita, quando admite: “Sempre que você me pede para contar o caso por escrito, fico gelada.”¹⁴ Parece que há mais dificuldade quando ela precisa contar a história por escrito. Também é importante ressaltar que essa não foi a primeira vez que contou a história, fato que pode ser confirmado pelo uso do advérbio *sempre*, indicando uma recorrência temporal.

A dificuldade a que me referi acima está colocada na narrativa: “Não sou escritora, apesar de ter sido acusada de viver sonhando. Digo *apesar* porque acho que o sonho tem muito a ver com a literatura. Mas também não me julgo sonhadora.”¹⁵ Há dificuldade para escrever porque a narradora admite não ser escritora, mas nesse momento, por conta de

¹³ GIUDICE, 1989, p. 6.

¹⁴ GIUDICE, 1989, p. 6.

¹⁵ GIUDICE, 1989, p. 6.

leituras anteriores da obra de Victor Giudice, o leitor mais atento é capaz de perceber algo fora do lugar, de vislumbrar certa desconfiança (tal qual o narrador de *Bolero*, que admite ter passado sete anos num corredor de uma maternidade esperando seu filho nascer), isto é, não se pode deixar de pôr em dúvida uma narradora que, ainda que não admita ser escritora, continua narrando sua história. Mesmo aceitando a hipótese do uso de um artifício retórico, como foi proposto acima, parece haver algo que deve ser mais bem desenrolado para a possível compreensão desse pretense embuste. É assim que a narradora parece dissimular:

Para mim, todo indivíduo que sonha sem ser escritor está a um passo da imbecilidade. Uma coisa é botar os sonhos no papel, e outra é andar com a cabeça nas nuvens. **Mulher tem que estar sempre com o pensamento na terra.** Caso contrário a vida não perdoa. E vida, mesmo pertencendo ao gênero feminino, é uma entidade essencialmente masculina. Portanto, é preciso ter cuidado.¹⁶

Ela toca em um ponto que pode colocar em xeque uma aparente máscara utilizada pelo autor, ou seja, ela parece admitir que a mulher não pode sonhar. Também crê que o vocábulo *vida* pertence ao gênero feminino apesar de sua essência masculina. Mas, por quê? Porque a vida é mais fácil para os homens? Acredito que se trata disso sim, e este seria o tema principal desse conto: a natureza feminina.

Essa essência do masculino, como afirmado no extrato acima, está presente naquilo que a narradora acredita que à mulher foi negado: sonhar. Ela admite que o indivíduo que sonha sem ser escritor está a um passo da imbecilidade, assim, para não correr o risco de ser classificada como tal, ela acaba por escrever, literalmente, seus sonhos — e delírios — admitindo o ofício de escritora, já que “[...] o sonho tem muito a ver com a literatura.”¹⁷

Ora, é justamente a seguir dessa negativa de seu talento como escritora que ela começa a descrever o dia em que seu marido foi assassinado com um tiro entre os olhos e conclui que foi apenas nesse único momento que ele “abriu os olhos para a vida”¹⁸, reivindicando, talvez, todo o seu lado feminino que foi podado durante sua vida conjugal. Ela critica o comportamento do marido de forma não velada, ainda que deixe algumas vezes as conclusões para o leitor (como acontece com a maioria dos narradores de Victor Giudice, tal qual o conto “A lei do silêncio”, do livro *Os Banheiros*, em que o assassinato ocorre e parece natural aos personagens, enquanto o leitor é levado a interpretá-lo como

¹⁶ GIUDICE, 1989, p. 6, grifo meu.

¹⁷ GIUDICE, 1989, p. 6.

¹⁸ GIUDICE, 1989, p. 7.

um absurdo). Aqui, em “Bolívar”, por outro lado, a narradora denuncia claramente o meio opressor em que vive:

Até então, o que ele tinha era só uma imperdoável mania de me obrigar a caminhadas dominicais [...] enquanto vivo, ele nunca abriu os olhos para a vida. A não ser para impertinências. Reclamava de quadros inclinados, de colherinha de chá na xícara de café, de queijo cortado com a faca da goiabada, de fio de cabelo grudado no sabonete, de papel higiênico encostado no ladrilho, de mancha de menstruação na calcinha e de ovo frito com gema arreventada [...]¹⁹.

Além da opressão, a narradora também explicita a personalidade enfadonha do marido, que atentava para os detalhes inócuos da vida, tentando justificar, talvez, a insensibilidade dela frente ao assassinato dele. Em particular nesse ponto, ela se iguala à maioria dos narradores de Giudice: fica claro que, com a ausência do esposo, pretendia conquistar a “paz interior”²⁰, o que, em certo sentido, não deixa de ser uma banalização da morte (à semelhança de outros contos do autor).

Ela utiliza a imagem do ovo frito com a gema arreventada, acima citada, comparando-a com o próprio marido, “[...] que era o que ele parecia de noite, nu, muito loiro, esparramado no lençol branco: uma gema nojenta se espalhando na clara.”²¹. Essa relação entre o marido e o ovo aparece novamente quando a narradora relata um pesadelo logo após a morte do marido: “[...] o desafio de dentes impecáveis do assaltante da Quinta da Boa Vista mastigando o ovo frito e deixando escorrer fios de gema pelos cantos da boca.”²². Nesse instante, a narradora emprega a clara (sem trocadilho) metáfora do assaltante ter *acabado* com o marido de maneira bastante animalesca, isto é, pela boca, comendo o ovo. E ainda, já antecipando um pouco a sequência da narrativa, o assaltante acaba por agir tal qual um libertador — livrando-a do claustro psicológico e sexual e fazendo-a voltar à sua natureza feminina primordial —, um autêntico Simón Bolívar. Explico: o nome do assaltante é Simão e, devido a ele ter matado mais três maridos antes do da narradora, ela lhe chama de Bolívar, *el libertador de las mujeres*²³.

A narradora denuncia também a hipocrisia de uma sociedade pautada na falsa moral, nos pretensos bons costumes, na repressão da sexualidade, e é contra todos esses preceitos que ela se rebela de forma explícita, sobretudo no episódio em que esfrega o vestido negro de veludo, que era da sua trisavó, no seu sexo. Esse ponto da narrativa dá margem a várias leituras, evidentemente, mas uma já parece ganhar contornos de

¹⁹ GIUDICE, 1989, p. 6 e 7.

²⁰ GIUDICE, 1989, p. 7.

²¹ GIUDICE, 1989, p. 7.

²² GIUDICE, 1989, p. 8.

²³ GIUDICE, 1989, p. 15.

obviedade: a tentativa de libertação sexual de toda uma geração de mulheres — ela incluída — que estava representada naquele vestido.

De repente, entre os brilhos da luz esverdeada, resplandecia o veludo de Utrecht do vestido da trisavó, tão negro quanto a pele do assassino. Eu me levantava, abria a vitrine e retirava o vestido do cabide. Depois, sentava-me na cama com a camisola levantada até a cintura e esfregava suavemente o tecido entre os joelhos, nas coxas, sobre o sexo. E a pele do assassino? Seria tão macia quanto o veludo? Seria uma pele de Utrecht?²⁴

O vestido de veludo preto de Utrecht — há vestuário mais feminino do que um vestido? — era da trisavó da narradora, mas quem o guardava em uma vitrine era a mãe, isto é, fazia parte do museu que esta construiu com relíquias de trisavó, bisavó, dela própria e da narradora²⁵. Esta, por sua vez, diz que não conheceu nenhuma das suas antepassadas, contudo, a julgar pelo que a mãe guardou a vida toda, ela as conheceu sim, ainda que indiretamente, tornando-se capaz de perceber que a trisavó, ao contrário dela e da mãe, deve ter tido, sim, uma vida interessante, afinal, um par de ligas de seda vermelha não é tão trivial assim, muito menos monótono. De acordo com a narradora, a mãe teve uma “vidinha conjugal”²⁶, mas se esquece (estrategicamente) de dizer que a sua também foi assim, se não pior. Desse modo, o que parece ficar claro com o fragmento de cena descrito na citação acima é que há uma tentativa de redenção, de libertação, se não da mãe, da filha com certeza.

Certeira é também a metáfora que a narradora utiliza: o veludo preto do vestido em consonância com a pele do assassino. A meio do conto, ela se questiona acerca da comparação entre o veludo e a pele: “E a pele do assassino? Seria tão macia quanto o veludo? Seria uma pele de Utrecht?”²⁷. Ela mesma responde às perguntas, duas páginas depois: “[...] que a pele me dava a certeza de ser muito mais negra e macia do que o veludo da trisavó”²⁸, depois que vê o assassino em carne e osso.

Outra metáfora que chama a atenção é a da espada: a narradora compara o objeto ao membro sexual masculino, tanto a espada do marido que era de papelão e tinha se partido no exato momento em que ela experimenta a espada do assassino, quanto a de Bolívar, que, por sua vez, é “talhada em ébano inquebrável”²⁹.

Considerando os fatos aqui trazidos, é possível constatar que a narradora teve uma vida reprimida (pelo menos até antes do *libertador*), a começar pela mãe: “[...] durante todo o

²⁴ GIUDICE, 1989, p. 11.

²⁵ GIUDICE, 1989, p. 8.

²⁶ GIUDICE, 1989, p. 8.

²⁷ GIUDICE, 1989, p. 11.

²⁸ GIUDICE, 1989, p. 13.

²⁹ GIUDICE, 1989, p. 16.

tempo em que viveu com papai, mamãe só se entregou a ele em noites recomendadas pelo barômetro, com o espírito engolfado na mesma sensação de quem engole uma hóstia.”³⁰. A narradora viveu em um meio em que “[...] todos os homens eram sérios, todas as mulheres eram virgens” [...]”³¹. Vale lembrar aqui também que a narradora tinha, aproximadamente, dezoito anos quando casou com o marido que, por sua vez, era trinta anos mais velho.

Assim, reunindo todas essas referências, é possível traçar um perfil bastante certo da narradora: uma mulher reprimida, cuja função esperada seria de manter este ciclo de repressão, mas, justamente, não é o que acontece. Ocorre a quebra desse ciclo, o que tem início quando o marido é morto e ela se torna livre.

Da transgressão

O conto aponta para uma postura de transgressão quando a narradora admite excitação pelo assassino do marido. Segundo Georges Bataille, transgredir não implica negar a proibição, mas ultrapassá-la e completá-la. O autor admite que a existência do proibido e sua transgressão fundamentam o próprio desejo. Apologista da transgressão e do prazer, Bataille viu com perspicácia a perturbadora ligação entre desejo e violência. Ele está convencido de que o desejo comporta uma dimensão trágica (*latu sensu*), o que pode ser justamente observado em vários momentos nesse conto de Giudice, como na visão que a narradora tem com sua trisavó, que faz sexo com o cocheiro negro ao redor do cadáver ensanguentado do trisavô, assassinado por aquele³². No decorrer da história, encontramos outros momentos transgressores, a exemplo de quando a narradora vai até a delegacia e deixa de delatar o assassino para levá-lo para casa e dar vazão a seus desejos mais íntimos:

Abri a porta do boxe e entrei, tão nua quanto ele. Bolívar deu uma risada e me chamou de “sua sem-vergonha”. Estava certo. Eu era uma sem-vergonha e era dele. Ele negro, assassino e meu. Só uma coisa era minha e dele ao mesmo tempo: o sabonete que de uma hora para outra adquiriu finalidades inefáveis. [...] A espada de Bolívar era talhada em ébano inquebrável e me conduziu por universos inauditos³³.

Para Georges Bataille, a transgressão é, em primeiro lugar, uma violência contra a ordem do mundo, isto é, contra a ordem do trabalho e a ordem sexual, que presumem uma conduta bem organizada e submetida a regras precisas. É propriamente o sexo que Bataille propõe transgredir, o que implica não o engrandecer. Nesse sentido, não é a transgressão sexual como perversão que importa: o ponto central é que o sexo lhe serve para “ir a outro

³⁰ GIUDICE, 1989, p. 9 e 10.

³¹ GIUDICE, 1989, p. 9.

³² GIUDICE, 1989, p. 11.

³³ GIUDICE, 1989, p. 16.

lugar?”. Bataille quer ir além do gozo sexual, e mesmo além da perversão. Em *História do olho*, o personagem masculino afirma:

[...] não havia mais dúvida: eu não gostava daquilo que chamam de 'prazeres da carne', de fato porque são desenhados. Eu gostava daquilo que é considerado 'sujo'. Eu não ficava nada satisfeito com a libertinagem comum, pelo contrário, porque esta emporcalha só a devassidão e, seja como for, deixa intacta uma essência elevada e perfeitamente pura. A libertinagem que conheço profana não somente meu corpo e meus pensamentos, mas tudo aquilo que imagino diante dela.³⁴

Para Bataille o desejo é desejo de limites e desejo de ir além dos limites: a transgressão ultrapassa e nunca para de recomençar a ultrapassar. Ela não é mais do que imaginação, e o limite não existe fora do entusiasmo que a atravessa e a nega. Entretanto, em “Bolívar”, a narradora ultrapassa os limites da imaginação, ou do sonho (como ela mesma admite), quando, além de confirmar que teve uma única noite de orgasmo com o assassino do marido e sugerir que a importância do ato estava na sua “unicidade”, passa a acompanhar e incentivar o parceiro durante os assaltos, tornando-se sua cúmplice. É aqui que a transgressão é suplantada como infere Bataille, ou seja, é o sexo que serviu de porta de entrada para outro lugar, isto é, para o crime. Essa transgressão é um jogo no sentido de mobilidade, instabilidade, prazer: jogo entre o possível e o impossível, a castração e o gozo, o desejo e a transgressão. Não se trata de um jogo leviano, mas de um jogo que pressupõe riscos para o sujeito (aqui, para a narradora do conto), uma vez que seu desejo está implicado aí (o desejo está “em jogo” na transgressão).

Por fim, o conto termina com a narradora conversando com sua companheira — mais uma transgressão, pois, agora, o desejo está no prazer advindo da possibilidade de uma relação homossexual: era a mulher que sobreviveu ao último assalto de Bolívar e que o matou. E, se pensarmos em desejo, pelo viés psicanalítico, devemos admitir que ele (desejo) mantém relação com o objeto simbólico e que aponta sempre para uma falta impossível de ser satisfeita. Como exemplo disso no texto, o objeto de desejo da narradora poderia ser o próprio desejo em si, que foi capaz de todas as transgressões.

Em vista disso, Victor Giudice, sob a égide de uma máscara feminina, cria uma narradora que caminha em direção à transgressão e acaba se instalando sobre ela. Uma transgressão que se faz necessária para, em parte, resgatar a natureza feminina da narradora, que foi rechaçada pela família e, depois, pelo marido. É por meio da transgressão dos valores, antes incontestes, que a narradora alcança sua liberdade. Giudice,

³⁴ BATAILLE, 2003, p.63

com o conto “Bolívar”, consegue fazer um questionamento bastante razoável e pertinente do comportamento humano.

Referências

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. de João Bernardo da Costa. 2. ed. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

_____. *História do olho*. Trad. de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. 5. ed. Campinas: Pontes, 2005.

GIUDICE, Victor. *Salvador janta no Lamas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

JOBIM, José Luís. *Formas da teoria: sentidos, conceitos, políticas e campos de força nos estudos literários*. Rio de Janeiro: Caetés, 2002.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1962.

