Dois romances da experiência

Vilma Arêas*

* Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.

Harto más arduo es conocer a los
contemporáneos. Son demasiados y
el tiempo no ha revelado aún su antología.

Jorge Luis Borges

O texto que se segue examina duas narrativas contemporâneas entre nós, *O motor da luz*, de José Almino, e *A doença, uma experiência*, de Jean-Claude Bernardet¹. Apesar de suas diferenças, possuem traços comuns, sendo o primeiro deles um desinteresse em obedecer aos princípios mais gerais (principalmente a tagarelice) da ficção contemporânea. São também livros escritos na primeira pessoa, simulando a máscara mimética refletir de forma límpida o rosto autoral. Por sua vez, este é amarrado por um resistente fio às contingências e vicissitudes de nossa sociedade. São também muito breves (o texto de Bernardet possui apenas 61 magras páginas num volume de dimensões diminutas), enquanto *O motor da luz* se faz objeto quase escrito no ar, cortado e recortado pelos inúmeros desvãos de textos alheios nele incrustados. A leitura em separado das obras esclarecerá esses aspectos.

¹ José Almino, **O motor da luz**, Rio de Janeiro, 34 Letras, 1994; Jean-Claude Bernardet, **A doença, uma experiência**, S. Paulo, Cia das Letras, 1996.

a) O motor da luz

Um amor em que a gente se apega
é uma paisagem infantil, insana.

Existe uma linha na literatura brasileira coincidente com certa tendência moderna européia voltada para a literatura prosaica ou sem ênfase, gestada com o amadurecimento da consciência política depois das Grandes Guerras (Montale, por exemplo, que afirmava ser preciso “torcer o pescoço à eloquência”). Essa tendência entre nós foi pouco a pouco sendo trabalhada a partir de 1922. Por outro lado existe atualmente uma outra tendência, mais restrita, que à primeira se acrescenta: a translação dos recursos da prosa para a poesia e vice-versa, quando estão em jogo escritas secas, econômicas. Certamente sem as revoluções do verso livre e do poema em prosa da modernidade essa tendência não poderia sequer ser imaginada, mas penso que a literatura brasileira incorporou-a, transformando-a num procedimento alternativo. É o uso da elipse que assegura essa troca e esse convívio entre os gêneros.

Francisco Alvim, por exemplo, com justiça um dos nossos mais reconhecidos poetas contemporâneos, afirma com tranquilidade que o escritor brasileiro que mais o influenciou e que mais o ajudou na conquista do próprio estilo foi Dalton Trevisan. Dalton Trevisan, um dos mais sofisticados prosadores brasileiros da atualidade, podendo se ombrear talvez com Graciliano Ramos na exigência da composição de seus contos elípticos e violentos, afiados como facas.

Pois bem, agora é o próprio Dalton quem se volta para o que ele chama de haikais, na verdade anotações radicais extraídas às vezes de contos escritos anteriormente e que ele isola na página. A sugestão é que concentrariam o miolo do relato, ou do clima do conto, com material explosivo, como uma granada.

Essa observação inicial é imprescindível em se tratando de José Almino, cuja obra de ficção, *O motor da luz*, se constrói com recursos estéticos semelhantes aos de seu livro de poemas *Maneira de dizer*². Prosa e poesia se entrelaçam e se misturam no esforço de narrar a subjetividade em confronto com o mundo.

“A novela *O motor da luz* estabelece uma relação de continuidade com a obra poética do autor, e essa é sua maior qualidade”, afirma João Moura Jr., outro poeta de interesse, ao escrever a orelha do livro.

Talvez por isso mesmo a dificuldade de encaixá-lo num gênero. Será novela? Será mesmo ficção? Ou mero registro memorialístico? Talvez contos? Ou crônicas?

² José Almino, *Maneira de dizer*, S. Paulo, Brasiliense, 1991.

“Os fragmentos que o constituem”, continua João Moura Jr., “vão se reunindo como num mosaico, em que as diversas peças formam um todo, todo esse que é maior que a soma das partes”. Certamente o poeta e crítico se refere ao arco de alusões contextuais e literárias movimentadas por Almino.

Por sua vez, falando do livro, Francisco Alvim faz referência ao “confessionalismo revigorado e sedutor, cheio de elipses e de força lírica”³. É justamente o lirismo o que exige o impulso confessional, compreendido não “como simples e irrefreável desejo de compartilhar com o leitor a circunstância biográfica”, mas sim como algo “muito mais profundo, que se origina nos embates de um sujeito cindido entre duas pulsões antagônicas – de adesão e ruptura- no que tange à própria individualidade; e que pode mesmo se expressar como confidência, falsa ou verdadeira.”⁴

Esse livrinho incômodo, de difícil classificação, também é difícil de descrever, pois evita a identificação ligeira. Composto de vinte capítulos arrumados não cronologicamente, a que se acrescenta um índice de citações, está cortado de espaços em branco, buracos, como que obrigando a narrativa a acompanhar o movimento circular e obsessivo das reminiscências, do jogo regido por memória e esquecimento.

Embora fale de sua história pessoal e da história do país, Almino rejeita a pretensa objetividade do narrador realista tradicional, para quem a questão da possibilidade da determinação de um sentido externo à ação narrada era uma partida ganha. No entanto, apesar da neblina dos sentimentos, há um desejo expresso de se narrar o real, de não se cortar os liames entre a literatura e o literal (“a escolha entre o literal e a literatura nos será imposta, necessariamente, de maneira inexorável”), de se fornecer ao leitor detalhes insignificantes porque “realism requires the following of trivial actions”⁵, sem que em momento algum se disfarcem as regras e prescrições do jogo literário.

Do mesmo modo que a história, que é cortada de fendas, a voz narrativa também se quebra, interrompida pelas inúmeras citações que a permeiam, convidando democraticamente autores legitimados de várias épocas e nacionalidades, com outros, menores, com relatos familiares e com a produção pop. Por elas se recorta a voz autoral.

Não se trata entretanto do que se convencionou chamar “pós-moderno”, pois a citação aqui, embora não se paute por critérios de valor literário estrito⁶, não

³ Francisco Alvim, *Doces e falsas reminiscências* in **Jornal do Brasil**, secção Idéias/ Livros, 1994.

⁴ Ídem, *ibidem*.

⁵ “o realismo requer o acompanhamento de ações triviais”. A citação é de V.S.Naipul e encontra-se na página 17 do livro.

⁶ Frederic Jameson, em seu ensaio já clássico, “Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo” (in **Novos Estudos**, S. Paulo, Cebrap, n. 12, 1985) interpreta como um dos traços da pós-modernidade a dissolução de fronteiras e distinções fundamentais, “notadamente a velha distinção entre cultura erudita e popular (a dita cultura de massa)”.

funciona como pastiche, esse modo de “mimetismo neutro”, segundo palavras de Jameson. Funciona, sim, em *O motor da luz* como uma espécie de película sobre as coisas ou fatos narrados, impedindo a exposição excessiva que as mercadorias exigem (não pretende ser, portanto, mercadoria) e amarrando-os à curva do universo literário. Este por sua vez desdobra e aprofunda relações, transformando-se a citação em caixa de ressonância.

Uma outra função da citação é a de retardar o voo do texto, abrandar a intensidade cuja pulsação pressentimos, mas que jamais se entrega inteiramente. Ao contrário arma uma espécie de compasso de espera, preenchido pelas várias vozes que prometem e elidem o sentido total do passado e do presente possível.

Retraçar, pois, as pegadas desse texto, como faço aqui, emendar seus tempos quebrados, será uma violência exigida pela análise, ameaçando esmagar essa construção tão volátil.

O percurso de tempo compreendido por *O motor da luz* estende-se dos primeiros anos do século – histórias e genealogia familiar- ao momento pós-anistia no Brasil⁷.

Os momentos algo distendidos criados pela camada de citações são sistematicamente atropelados por tempos fortes, que insistentemente retornam nas páginas. Um deles narra as várias tentativas de se montar e manter uma fábrica modesta no interior do Brasil, tentativas sempre frustradas pelo atraso, a lentidão dos transportes, a precariedade, a pressão estrangeira. Não por acaso um desses momentos está contido no capítulo intitulado *Fogo morto*, obra prima em que José Lins do Rego⁸ conseguiu sintetizar a grande saga da decadência dos engenhos e da monocultura da cana de açúcar.

A insistência e retorno desses episódios certamente aludem à reposição dos traços estruturais do modelo brasileiro, caracterizado pela desigualdade, marcado por tempos contraditórios, o que tem levado os cientistas sociais a falar em “formações duais”, em “contemporaneidade do não-coetâneo” ou em “vanguarda do atraso e atraso da vanguarda”⁹.

Outro tempo forte é assinalado no livro pelo golpe militar de 1964 e pelo assassinio de Valdério, dirigente do MR-8, partido revolucionário brasileiro em luta contra a ditadura.

A morte violenta, semelhando uma execução sumária, deu-se já em tempos de anistia, em 1983. Valdério era perito estrategista e conseguira escapar da prisão

⁷ A anistia no Brasil deu-se em 1979; salvo engano, a última data mencionada pelo narrador é 1983, assassinio de Valdério, personagem do livro.

⁸ José Lins do Rego (1901-1957), importante romancista regionalista do Nordeste brasileiro.

⁹ Cf. Francisco de Oliveira, *Vanguarda do atraso e atraso da vanguarda: globalização e neoliberalismo na América Latina*, in **Praga**, n.4. S. Paulo, Hucitec, 1997.

mesmo envolvido em missões muito arriscadas. Seu assassinio, portanto, é tão frustrante e obscurantista quanto o fracasso das fábricas: ambos apontam a falta de saída da situação brasileira, os vícios de sua história, a repetição dos modelos de exclusão, a impossibilidade da luz. Uma espécie de imobilidade rege essa história¹⁰, mesmo tendo atravessado instantes de movimento. É o que diz a última citação, de Murilo Mendes, que em tom sentencioso encerra o livro.

O motor do mundo avança:
Tenso espírito do mundo,
Vai destruir e construir,
até retornar ao princípio

No exterior, onde recebera a notícia da morte de Valdério, o narrador se pergunta se “valia ver o que valia aquele passado”. A resposta nos é dada numa violência emprestada dos versos de Gregório de Matos, satírico luso-brasileiro do século XVII:

O remédio será seguir o imundo
Caminho, onde dos mais vejo as pisadas.

É o golpe militar de 1964 a alavanca do motor de treva que produz a tragédia social e pessoal conforme a narra o livro.

Filho de Miguel Arraes, Governador de Pernambuco¹¹, o narrador nos relata uma história exemplar: na audiência pública nos jardins do Palácio, ele, como um dos assessores voluntários para atender o povo, recebe um sitiante, arrendatário do pedaço de terra de um engenho; o dono da terra queria expulsá-lo, embora ilegalmente, pois era permanente naquele lugar. Deu como prova as fruteiras, a vaquinha, os porcos. Os *cabras*¹² do dono e o próprio delegado estavam a ameaçá-lo. A agitação política era grande, eram as vésperas do golpe. Nada pôde ser feito. A cada dia o homem regressava com queixas progressivas:

– Doutor, o homem derrubou a minha cerca e botou o gado na minha roça.

.....

¹⁰ Este é um sentimento recorrente a partir de um certo momento na literatura brasileira. Veja-se, por exemplo, o poema *Páginas amarelas I*, de João Moura Jr. (*Páginas amarelas*, S.Paulo, Duas Cidades, 1988, Coleção Claro Enigma): “...poeta atônito/ a içar velas unhas e dentes/ à aridez de um céu sem semente/ (nenhum vento move estas velas/ estas páginas amarelas)”.

¹¹ Miguel Arraes, por seu governo progressista, foi o único governador preso durante o golpe, seguindo pouco depois com a família para o exílio.

¹² hombres de confianza del dueño de la tierra; también *capangas*.

– Doutor, o homem cortou as minhas fruteiras.

.....

– Doutor, o homem mandou destelhar a minha casa. (p. 21/22)

.....

Ele tinha um cheiro azedo batido e, com o chapéu na mão, via-se que o cabelo meio avermelhado estava emplastrado de suor.

.....

A vergonha não me deixava olhar direito os seus olhos secos. – (p.21)

A frase, grifada por mim, é um dos sentimentos que movem o livro, motor desta vez das reminiscências, fonte da melancolia. Por isso certamente justifica-se que a epígrafe que apresenta a narrativa seja de Antonio Nobre, poeta português do final do século passado, autor do extraordinário poema narrativo intitulado “Só”. Do exílio em Paris escreve Nobre o trecho escolhido por nosso narrador, do qual transcrevo dois versos:

Quando eu cheguei aqui, santo Deus! Como eu vinha!

.....

sei de cor e salteado as minhas aflições.

Portanto a experiência pessoal é aqui transfundida na experiência de outros, tornando-se coletiva e abrindo-se ao movimento da História. As alusões, citações e epígrafes formam um verdadeiro sistema sobreposto, conforme observação de Francisco Alvim¹³, sistema que “comenta ou finge comentar a matéria vivida e já transfigurada em literatura pela narração”, que assinala a dimensão moral do texto, num movimento pendular “de abandono e resistência ao vivido”. O insistente passar a palavra ao outro não deixa de abalar a integridade da voz autoral, roubar-lhe um espaço inteiro, abafar qualquer resultado vistoso. O desterro dessa voz, o exílio (ex-salire) assinala o momento da ruptura. Exílio da pátria, exílio da página. Talvez por isso, apesar da violência da experiência histórica, *O motor da luz* parece um livro escrito na água: a todo momento as palavras vão e vêm, as ocorrências passaram, mas ainda estão lá, estão aqui, neste momento em que escrevo.

b) *A doença, uma experiência*

A celebração da vida pela aceitação da morte.

Jean-Claude Bernardet

¹³ Francisco Alvim, op. cit.

A doença, uma experiência pode com facilidade correr o risco de ser tomado como confissão pura e simples, à semelhança do engano produzido pela poesia lírica: estruturada em torno da casa vazia do pronome pessoal *eu*, costuma ser preenchida com naturalidade pelos leitores com a figura do autor dos versos.

A novidade do livro é de saída o tom novo de se escrever sobre a Aids de maneira direta e crua, *normal*, diríamos, sem espetacularização ou sentimentalidade, sem culpas ou remorsos que velassem a alegria e o risco da experiência do desejo. Isso constitui - e constituiu - na verdade o seu *escândalo*.

Alphonse, Paris 84, ninguém se preocupava muito,
ninguém falava em camisinha, virtuoso da foda,
não havia como resistir a Alphonse... (p.8)

Por isso aliás foi criticado como um mau exemplo de irresponsabilidade sexual diante de possíveis contaminações.

À medida que a leitura avança, entretanto, nos damos conta de que o processo narrativo, em se tratando de Jean-Claude Bernardet, tem uma certa marca registrada no lidar com as convenções da arte, e que *A doença, uma experiência*, retoma certos traços da estrutura de *Aquele rapaz*¹⁴, seu primeiro livro de ficção.

Em entrevista a *Leia livros*, revista cultural, em janeiro de 91, e rebatendo também a desconfiança de que aquele era um romance inteiramente autobiográfico, afirma o escritor, problematizando as relações delicadas: "...há um movimento dentro da ficção, a autobiografia se movendo dentro da ficção."

Crítico de cinema, além de roteirista, afirma ainda na mesma entrevista: "Mesmo quando eu trabalho sobre cinema eu me trabalho..."

Em suma, trata-se ao mesmo tempo de negar e de afirmar a literatura como ficção: negá-la garantindo-se a verdade do relato (a autenticidade da experiência), afirmá-la proibindo-se ao leitor a busca da chave do texto em seu conhecimento possível do autor. Além disso, não há como ignorar o artifício, principalmente cinematográfico: os cortes, a montagem, os *flash-back*, a eliminação do óbvio.

Se o tema no nível mais aparente é a contaminação de um homem pelo vírus do HIV, seguindo-se o cortejo de doenças e seu horror, dele não se exclui o contexto da saúde pública no Brasil, com sua inoperância, seus labirintos:

corredores, escadas, elevadores, guichês,
protocolos, carimbos e assinaturas que levam aos remédios. (p.41)

¹⁴ Jean-Claude Bernardet, *Aquele rapaz*, S. Paulo, Brasiliense, 1991.

Não só o cenário roça as estruturas kafkianas, mas a violência da máquina em cujo apertado túnel o paciente será introduzido, precisando ser amarrado para permanecer “rigorosamente imóvel”.

Me introduzem num corredor e a enfermeira através do vidro, A máquina é esta. Me introduzem agora numa pequena sala para tirar a roupa e vestir uma blusa. A sala é envidraçada e posso ver a máquina do outro lado, deixam-me um longo tempo, concluo que é para me familiarizar. Não é possível, não posso pifar. O médico me introduz na sala da máquina, diz, A máquina é esta. (p.43)

Ao burocratismo em todos os níveis se acrescentam o contrabando de remédios nos hospitais, as dificuldades de se conseguir a preço razoável um médico “classe A”. (Um especialista dessa categoria afirmou secamente ao personagem: “O senhor não tem condições de se tratar comigo”. (p.41) Condições econômicas, bem entendido.) Em suma, um convite a que se ultrapasse a pele do relato, atingindo o essencial segundo a sinalização das metáforas. Assim: “Não basta ver a fachada das usinas Krupp para compreender o capitalismo”. (p.50)

Coerente com o projeto o relato necessariamente será direto, mas astucioso, ocultando-se no ritmo acelerado os truques de montagem do texto. A intenção, além da estética, será o que Susan Sontag chamou de movimento “contra a interpretação”¹⁵, esvaziando-se do assunto perigoso termos e temas carregados social e literariamente, denunciando-se as implicações ideológicas e a exploração moralista na interpretação das doenças com caráter epidêmico.

Além disso, a intenção confessada é a de abolir-se a espetacularização (não se tornar *une diva du Sida*) e os relatos intencionalmente comovedores. Aliás os preconceituosos são preferíveis aos falsos anjos protetores, pois “o chão dos falsos anjos da guarda é pantanoso” (p.47). Em suma, descongestionar, limpar a ferida, permitir que o sujeito (o personagem) readquira a própria estatura longe da comiseração e do preconceito.

Por isso a necessidade de uma nova atitude que se limita com a falta de tacto (o “tacto” convertido em mera mentira¹⁶), a falta de decoro, e o desdém pela estetização literária, que costuma atenuar a matéria ingrata. “A dignidade das letras manda fixar a matéria proibida com a objetividade e o despojamento possí-

¹⁵ Susan Sontag, **Aids e suas metáforas**, tradução de Paulo Henriques Britto, S. Paulo, Cia das Letras, 1989, p.18.

¹⁶ Cf. Theodor Adorno, *Para uma dialética do tacto* in **Minima Moralia**, tradução de Luiz Eduardo Bicca. S. Paulo, Ática, 1993.

veis, regra severa, de que a provocação não está ausente. Um dos mestres desta linha, Michel Leiris, adota o símile da tauromaquia: o trato rente com o perigo – a realidade no que ela tenha de mortal para o desejo do indivíduo – confere distinção humana à movimentação do toureiro ou do literato”¹⁷.

Optando pela lucidez *A doença, uma experiência* discute suas escolhas de estilo, à “filigrana” opondo a expressão nua e resolvendo a composição menos pelas palavras, visíveis à tona da página, do que pelos cortes finíssimos que abrem talhos quase imperceptíveis no relato.

Assim, a experiência vivida é submetida ao tratamento da ficcionalização, não só pelos recursos do romance moderno – o jogo dos pronomes, os artificios da cronologia, a aporia das frases (“a Aids é uma fonte de energia, a Aids não é uma fonte de energia...”), o que faz Zulmira Ribeiro Tavares¹⁸ falar em *objet trouvé* referindo-se a elas, também porque além disso são deslocadas de seu *habitat* ou raciocínio natural.

Pode-se também observar a intenção literária pelo desdobramento de estruturas paralelas que tornam a página porosa a outras formas de arte. As mais significativas são as que cruzam cinema e texto. Não só as películas citadas, *Morte em Veneza*, *Noites Felinas* e *O amor à morte* “de meu filósofo preferido, Alain Resnais”, mas acima de tudo o filme que o protagonista está terminando, às voltas com o laboratorista que não entrega o material e que tem de ser “caçado” como num bom policial. A resistência à doença e a resistência em vencer as dificuldades para a feitura do filme têm peso igual nessa prosa, correndo ombro a ombro.

Vejamos: O processo da doença em Fernando (um querido personagem) agrava-se à medida em que o filme prossegue e é refeito.

Reescrevo, jogo toda a minha dor nessa refeitura do filme.

A dor da morte de Fernando. Culpabilizo, aproveito Fernando,
sua agonia, minha dor para melhorar o filme. Que se dane o filme.

Amo o filme. /.../ O filme está feito. Fernando está morto (p.54/55)

“A celebração da vida pela aceitação da morte”, conforme afirma outro personagem? Para tanto é necessário o despudor, a entrega.

Certamente essa idéia é a viga mestra do livro, tem um ar incontestável, algo como *la chanson* ao final de *La Nausée*, de Sartre: *Some of these days / You'll miss me honey*. Salvar-se pela arte, mas sem o ar de elevação das “belas artes”, sem

¹⁷ A observação é de Roberto Schwarz, **Folha de S. Paulo**, 6/9/1992; oportuna aqui será a referência a João Cabral de Melo Neto, que coloca a arte de tourear de Manolete (“o de nervos de madeira/ de punhos secos de fibra/.../ o que com mais precisão/ roçava a morte em sua fimbria”) como horizonte exemplar da perfeição poética (Cf. *Alguns toureiros in Paisagens com figuras -Obra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994).

¹⁸ Zulmira Ribeiro Tavares, *Eu digo aids*, in **Jornal de resenhas (Folha de S. Paulo)**, 14/6/96.

nostalgia (principalmente sem nostalgia), o suposto milagre correndo ao rés do chão, o trabalho exposto:

Na ficção tenho a impressão de estar trabalhando a elipse,
corto muito, crio buracos, tiro frases, pedaços de texto que
podem ser supridos pela imaginação do leitor. Tudo o que
me parece longinquamente óbvio eu vou eliminando...¹⁹

Lucidez e interiorização, pois o instrumento capaz de guiar a mão do artista para a tarefa necessária, a remontagem, é a auscultação do sentimento: “Em segundos mergulho dentro de mim, *tenho de obedecer rigorosamente à minha emoção*”. (p.53) (Grifos meus).

Proximidade e distância, a ironia como procedimento fundamental para o afastamento necessário: “Considerar a ironia como um valor acima de qualquer outro”, afirma Bernardet nas páginas iniciais do romance: além do *tom* (o humor, que é a elegância do desespero), pormenores: o convite feito ao protagonista para participar de um colóquio internacional sobre arte e dor, por exemplo.

Da *borderline* esta narrativa, às vezes com a cor da farsa, nos lança um *chamado* vindo do corpo, ou do “repugnante eu”, conforme quer Sollers²⁰. Ouví-lo significa calar os procedimentos formais para a aproximação do *plus* que o erotismo e o desejo prometem.

¹⁹ **Leia livros**, janeiro 1991.

²⁰ Philippe Sollers, **L'Écriture et l'expérience des limites**. Paris, Éditions du Seuil, 1968.