



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

SIDINEI EDUARDO BATISTA

A ANATOMIA DA VINGANÇA:
UMA LEITURA DA OBRA ROMANESCA DE MOACIR
JAPIASSU

Londrina
2017

IDINEI EDUARDO BATISTA

**A ANATOMIA DA VINGANÇA:
UMA LEITURA DA OBRA ROMANESCA DE MOACIR
JAPIASSU**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello.

Londrina
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

BATISTA, Sidinei Eduardo .

A ANATOMIA DA VINGANÇA : UMA LEITURA DA OBRA ROMANESCA DE MOACIR JAPIASSU / Sidinei Eduardo BATISTA. - Londrina, 2017.

366 f. : il.

Orientador: Luiz Carlos Migliozi Ferreira MELO.

Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2017.

Inclui bibliografia.

1. Semiótica e Semiótica das Paixões - Tese. 2. Romance X Narrativa - Tese. 3. Modernidade X Pós-modernidade - Tese. 4. Moacir Japiassu - Tese. I. MELO, Luiz Carlos Migliozi Ferreira. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

IDINEI EDUARDO BATISTA

A ANATOMIA DA VINGANÇA:

UMA LEITURA DA OBRA ROMANESCA DE MOACIR JAPIASSU

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Letras da Universidade Estadual de Londrina, como
requisito parcial

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Migliozi Ferreira
de Mello
Universidade Estadual de Londrina- UEL

Prof. Dr. Geraldo Vicenti Martins
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul -
UFMS

Profª Drª. Luciana Brito
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof Dr. Miguel Heitor Braga Vieira
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Adilson Batista
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 20 de dezembro de 2017.

[...] Ô injustiça ô injustiça
Por que mataram meus irmãos
Ô injustiça ô injustiça
Por que mataram meus três irmãos
Juiz malvado ô mau juiz
Fizeste um falso julgamento
Juiz malvado ô mau juiz
Por que fizeste falso julgamento
Eu vou fazer um monumento
E dentro dele o céu azul
Eu vou fazer um grande mausoléu
E dentro dele todo o céu azul
Vou acender uma fogueira
Onde os malvados queimarão [...]"

(Canção tradicional francesa - Adapt.: Fausto Nilo. In:
Raimundo Fagner & Zeca Baleiro, 2003)

Dedico este trabalho às mulheres da minha vida:

Lúcia, Giseli, Maria Eduarda, Mãe Maria, Maria Aparecida e Cibele.

Mulheres para as quais devo tudo o que pretendo ser.

Prometo amá-las com todas as forças da minha existência e cantar:

MEU CANTO DE GUERRA

Eu canto na guerra,

Como cantei na paz,

Pois meu poema

É universal.

É o homem que sofre,

O homem que geme,

É o lamento

Do povo oprimido,

Da gente sem pão...

É o gemido

De todas as raças,

De todos os homens.

É o poema

Da multidão!

SOLANO TRINDADE

In Poemas Duma Vida Simples, 1944

AGRADECIMENTO

Primeiramente, ao grande professor Luiz Carlos Ferreira Migliozi de Mello, que, além de me dar a oportunidade de chegar até aqui, inspirou-me, amparou-me e sempre me fez acreditar que essa jornada seria possível. Comprometo-me a honrá-lo e a fazer dos seus ensinamentos e de sua seriedade um protocolo para a minha vida.

Às razões do meu viver. A elas que são as luzes dos meus olhos, o ar que eu respiro e o caminho da minha estrada: Giseli e Maria. Que me ajudaram todos os dias a permanecer firme na minha trajetória, que compreenderam (ou não) a minha ausência e incentivaram a minha busca que jamais terá fim... É por vocês que ando...

Ao meu padrasto Manoel Constâncio dos Santos (*In Memoriam*). Homem forte, honesto e muito trabalhador, que, em sua imensa generosidade, ensinou-me a amar todos os filhos de Deus e a ser o pai dedicado que procuro ser.

Aos amigos feitos na pós-graduação, os quais levarei ao longo de minha existência: Vicentônio Regis da Silva e Celina de Oliveira Barbosa Gomes. Vocês são anjos que foram enviados para me guiar e me proteger. Amo vocês!!

À professora Luciana Brito. Símbolo de simpatia e de competência, que me incentivou e me apoiou com sua postura fraterno-profissional. Prometo-lhe ser tão generoso com os meus alunos quanto a senhora é.

Ao professor Geraldo Vicenti Martins, que fez uma leitura atenta da versão do trabalho para o exame de qualificação e que, com serenidade e competência, apontou muitas lacunas e caminhos para preenchê-las.

À professora Sônia Pascolati, que, pelo socorro nos momentos de agonia, mesmo em suas férias, fez todo o possível para que eu recebesse a bolsa de pesquisa da Capes, permitindo-me continuar no desenvolvimento deste trabalho.

À professora (e Santa) Maria Carolina de Godoy. Pela generosidade, pelo companheirismo e pela dedicação às causas (im)possíveis. Pela senhora, serei sempre solícito e humilde com meus alunos.

Ao professor Sérgio Paulo Adolfo (*In Memoriam*), com quem tive poucas aulas, mas com quem aprendi o suficiente para admirá-lo, vislumbrando o professor que quero ser.

Ao professor Almir Aquino Correa, modelo de seriedade acadêmica e de paixão pela Literatura.

Aos amigos Jhonny, Renata, Ricardo, Luli, Joyce e Cláudio, meus companheiros de ingresso na turma do segundo semestre de 2013.

Ao amigo Mateus Oliveira. Jovem, bonito e uma simpatia de gente! Obrigado pelos papos e pelos memes trocados pelo Facebook.

A todos os meus contatos no Facebook, pois descontei neles todas as minhas iras e frustrações durante a realização do doutorado.

Aos secretários do PPGL-UEL, Rosimeri, Rosely e Ricardo, pela gentileza, pela sabedoria e pelo companheirismo.

À Capes, que me concedeu bolsa, impondo-me dedicação exclusiva às leituras e à escrita desta tese, apesar do baixo valor e das constantes inseguranças.

BATISTA, Sidinei Eduardo. **A anatomia da vingança**: uma leitura da obra romanesca de moacir japiassu. 2017. 366 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

RESUMO

Nosso objetivo, neste trabalho, é propor uma *anatomia* para a vingança e as suas motivações. Pretendemos defender a tese de que as mais variadas paixões podem levar um indivíduo a se vingar, seja pela ambição e pelo sentimento de rejeição, caso de *Caim*, seja pela motivação passional amorosa e pela defesa da honra, como o faz o *prefeito Sizenando Coelho*, que inicia uma guerra em um dos romances de Japiassu. De modo objetivo, pretendemos apontar algumas das paixões que alteram a psique da personagem, levando-a a uma nova condição social e identitária, principalmente quando isso ocorre como efeito da busca que um sujeito empreende por um determinado objetovalor, e este se torna, de algum modo, inatingível a ponto de o sujeito passar a considerar sua impossibilidade como consequência das ações de outros sujeitos que, ao contrário dele, possuem o objeto-alvo de seu desejo. Para realizar essa proposta, adotamos, como suporte teórico, a semiótica de linha francesa, mais precisamente a semiótica das paixões. Essa escolha se justifica porque o estudo das paixões tornou-se - nas últimas décadas - ponto destacado nos estudos Semióticos, Sociológicos e Filosóficos, assim como sempre o foi na psicologia. A semiótica, portanto, passou a interessar-se pelo que ela define como *estados de alma do sujeito*: efetivamente, pelo estudo das emoções humanas. No entanto, a semiótica define a paixão como um arranjo de elementos linguísticos, vez que essa paixão é vista como uma construção textual, ou uma paixão representada. A partir dessa delimitação, a semiótica tornou-se um método analítico dos mais eficazes para a abordagem do texto literário e para os Estudos Literários.

Palavras-chave: Semiótica das paixões. Vingança. Romance pós-moderno. Moacir Japiassu

BATISTA, Sidinei Eduardo. **Anatomy of revenge**: reading of the romaneque work by Moacir Japiassu. 2017. 366 p. Thesis (Doctoral Degree in Letters) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

ABSTRACT

In this study we have as aim to propose an *anatomy* to revenge and its motivations. We intend to defend the thesis that the most varied passions may lead a person to take revenge. It may be for ambition or feeling of rejection, in the case of *Cain*, or for love passionate motivation and honor defense, as the major *Sizenando Coelho* who starts a war in one of the novels by Japiassu. Objectively, we intend to point some of the passions that alter character's psyche, taking it to a new social and identity condition, mainly when it occurs as effect of the search that the subject makes to a certain value object and it becomes, in a way, unattainable to the point that the subject starts to consider his/her impossibility as a consequence of other subjects' actions who, contrary to him/her, own the object of their desire. To accomplish such plan, we will adopt, as theoretical support, French School Semiotics, more precisely the one named Semiotics of Passions. This option is justified as the study of passions has become – on the last decades – a highlighted point in Semiotics, Sociological, and Philosophical studies, as it has always been in Psychology. Semiotics, therefore, is now interested in how it defines *subject's soul state*: effectively, with the study of human emotions. However, concerning Semiotics, passion was defined as a set of linguistic elements; as such passion is regarded as a textual construction, or a represented passion. From such delimitation, Semiotics has become one of the most efficient analytical methods to approach literary text, and to Literary Studies.

Keywords: Semiotics of Passion. Revenge. Postmodern Novel. Moacir Japiassu.

BATISTA, Sidinei Eduardo. **L'anatomie de la vengeance**: lecture de l'œuvre romane de Moacir Japiassu Moacir Japiassu. 2017. 366 p. Thèse. (Doctorat en Lettres) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

RESUMÉ

L'objectif de ce travail est de proposer une *anatomie* à la vengeance et à ses motivations. Nous voulons défendre l'idée que les passions les plus diverses peuvent bien porter un individu à se venger. Autant par ambition et sentiment de refoulement, dans le cas de Caïn, que par motivation passionnelle et défense de l'honneur, comme le fait le *maire Sizenando Coelho*, qui entame une guerre dans un des romans de Japiassu. Nous voulons faire voir, d'une manière objective, quelques-unes des passions qui basculent la psyché du personnage, le conduisant par là à une nouvelle condition sociale et identitaire, surtout quand cela se produit en tant qu'effet de la quête menée par un sujet d'un objet-valeur déterminé, celui-ci devenant, en quelque sorte, inaccessible, à tel point que ce sujet se met à concevoir cette impossibilité comme la conséquence des actions d'autres sujets qui, différemment de lui, sont en possession de l'objet cible de leur désir. Pour réaliser cette tâche, nous avons adopté, comme support théorique, l'école française de Sémiotique, notamment la Sémiotique des Passions. Ce choix s'explique par le fait que l'étude des passions est devenue, dans les dernières années, un domaine de premier plan dans les études Sémiotiques, Sociologiques et Philosophiques, comme elle l'a toujours été en Psychologie. La Sémiotique s'est donc intéressée à ce qu'elle appelle les *états d'âme du sujet*: effectivement, l'étude des émotions humaines. En Sémiotique, toutefois, on a défini la passion comme un agencement d'éléments linguistiques, d'autant que cette passion est vue comme une construction textuelle ou une passion représentée. À partir de cette délimitation, la Sémiotique est devenue une méthode analytique pour l'approche du texte littéraire e pour les Études Littéraires.

Mots-clé: Sémiotique des Passions. Vengeance. Roman Postmoderne. Moacir Japiassu.

LISTA DE QUADROS E ILUSTRAÇÕES

Quadro 1. Implícitos (Enunciação Pressuposta)	31
Quadro 2. Elementos integrantes da enunciação proposto por Fiorin	41
<i>Quadro 3. Modos de existência e suas modalidades</i>	46
<i>Quadro 4. Quadro Semiótico</i>	46
<i>Quadro 5. Oposição entre moderno e pós-moderno proposta por Hassan</i>	65
<i>Quadro 6. Modalização do sujeito: Concerto para Paixão e Desatino</i>	145
Quadro 7. Atitude para obtenção do objeto-valor	146
Quadro 8. Personagem – Objeto-Valor e Requisito de Conquistá-lo	151
<i>Quadro 9. Mapa das Ações em Quando Alegre Partiste</i>	170
Quadro 10. Caráter inicial das Personagens em Quando Alegre Partiste	173
Quadro 11. Relação Sujeito, Objeto-Valor e Requisito para obtê-lo	174
Quadro 12. Sujeito versus Antagonista para seu objeto-valor	175
Quadro 13. Relação entre actantes	190
Quadro 14. Representação de Programa Narrativo	191

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Capa da primeira edição do romance <i>A Santa do Cabaré</i>	86
Figura 2. Capa da segunda edição do romance <i>A Santa do Cabaré</i>.....	88
Figura 3. Representação de Joana D'Arc na Batalha de Siège d'Orleans.....	89
Figura 4. Capa do romance <i>Concerto Para Paixão e Desatino</i>.....	93
Figura 5. Capa de <i>Quando Alegre Partiste</i>	93

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	16
Preâmbulo	16
Objetivos e hipótese	20
Metodologia	24
Roteiro da tese	24
1ª PARTE: (PORQUE, COMO, ONDE E O QUÊ: DOS PROCEDIMENTOS E INSTRUMENTOS AO CORPO)	27
CAPÍTULO 1 – DA SEMIÓTICA DA AÇÃO À SEMIÓTICA DAS PAIXÕES EM BREVES DEFINIÇÕES: JUSTIFICATIVA, HISTÓRIA E TEORIA	28
1.1 Por que a semiótica das paixões somada às teorias literárias?	31
1.2 Da semiótica da ação à semiótica das paixões	36
1.3 Paixões, modalização e objeto-valor: breves definições	44
CAPÍTULO 2 – DA MODERNIDADE À PÓS-MODERNIDADE E OS ASPECTOS DO ROMANCE. A OBRA DE MOACIR JAPIASSU: UM AUTOR FORA DE SEU TEMPO	54
2.1 Modernidade versus pós-modernidade: do fruto à celeuma 56	
2.2 Literatura pós-moderna e literatura contemporânea são equivalentes?	66
2.3 Onde reside o gênero romance na narrativa pós-moderna?	72
2.4. Então, pós-moderno ou contemporâneo? Quais são os escritores brasileiros da turma de Japiassu?	80
2ªPARTE: A ANATOMIA DA VINGANÇA	106
CAPÍTULO 3 – A VINGANÇA: ESPECULAÇÃO, PRESSUPOSTOS HISTÓRICOS E TEÓRICOS	107
3.1 A gênese da vingança e da justiça	109
3.2 A vingança (Νέμεσις) e a justiça (Θέμις): do mito grego à psicanálise	113
3.3 A vingança e a justiça na filosofia	122

CAPÍTULO 4 – SOBRE VINGANÇA E JUSTIÇA NA OBRA DE JAPIASSU.....	133
4.1 A Santa do Cabaré: elementos primários para uma leitura.....	135
4.1.1 Adentrando o árido sertão d'A Santa.....	136
4.2 Concertos Para Paixão e Desatino: elementos primários para uma leitura.....	144
4.2.1 Isaías em desarranjo com a sociedade.....	156
4.3. Quando Alegre Partiste: elementos primários para uma leitura.....	164
4.3.1 Maurício: a voz dos oprimidos no Brasil totalitário do pós-golpe de 1964 em Quando Alegre Partiste.....	182
4.4 Ladislau, Isaías e Maurício: a trindade da vingança japiassuniana. Do desejo à repulsa.....	185
4.5 As convergências entre o narrador, o enunciador e o autor na obra literária de Moacir Japiassu.....	205
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	217
REFERÊNCIAS.....	222
APÊNDICE – 3ª PARTE: <i>PASSAGEM DE CRIANÇA.O FRIO QUE LOGO SOU</i>.....	230

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*Ó Senhor Deus, a quem a vingança
pertence, ó Deus, a quem a vingança
pertence, mostra-te resplandecente.*

(Salmos 94:1)

Preâmbulo

Entre as árduas tarefas decorrentes de uma pesquisa de doutoramento, a que se apresenta mais difícil – depois de já ter arquitetado os capítulos que doravante apresentamos – é iniciar o trabalho, mesmo depois de ter a redação do relatório encaminhada, com algumas daquelas “minicertezas”¹ destruídas e outras tantas potencializadas às verdades inalienáveis. Começar é descortinar o abismo, e, nesse abismo, lançamo-nos - aos braços da palavra - guiados por Foucault:

Gostaria que houvesse atrás de mim (tendo tomado, há muito tempo, a palavra, duplicando com antecedência tudo o que vou dizer) uma voz que falasse assim: "É preciso continuar, eu não posso continuar, é preciso continuar, é preciso dizer palavras enquanto existam, é preciso dizê-las até que elas me encontrem, até que elas me digam – punição estranha, estranho erro, é preciso continuar, talvez já tenha ocorrido, elas talvez já me tenham dito, talvez já me tenham levado ao limiar de minha história, diante da porta que se abre sobre minha história e ficaria surpreso se ela se abrisse". (1996, p. 5)

Não somos os primeiros, tampouco seremos os últimos a temer as bases que envolvem o jogo discursivo, pois a escrita de uma tese é um dos requisitos para a obtenção de um título acadêmico e, para tanto, é preciso lançar-se a uma partida arbitrada pelo engenho do discurso. Para enfrentá-lo. Seremos vencidos. Para, enfim, alinharmos-nos a ele para que sejamos assimilados como uma de suas peças, o que nos permitirá – com nó na garganta e com dores na úlcera estomacal causada pela contrariedade e pelo medo, afirmar [entre dentes] que, afinal, chegamos ao panteão dedicado aos vencedores.

¹ Frejat/Cazuza. *Blues da Piedade*. In: *Ideologia*. Phillips. 1988. LP.

Assim, colocamo-nos como mais um elemento que manipula o discurso e que por ele é manipulado. A esses questionamentos – ou queixas – iniciais, Foucault responde:

O desejo diz: "Eu não gostaria de ter que entrar, sozinho, nesta ordem arriscada do discurso. Eu não gostaria de ter contas a ajustar com ele no que ele tem de cortante e de decisivo; gostaria que ele estivesse ao meu redor como uma transparência calma, profunda indefinidamente aberta, onde os outros estivessem me esperando, e, de onde as verdades, uma a uma, se revelassem. Eu só teria de me deixar levar, nele e por ele, como um naufrago feliz". E a instituição responde: "Você só tem de temer o começo. Nós todos estamos aqui para lhe mostrar que o discurso está na ordem das leis, que estamos alerta há muito tempo ao seu surgimento, que um lugar lhe foi reservado, que o honra, mas o desarma; e que, se lhe ocorre ter algum poder, este depende de nós e somente de nós". (1996, p. 7)

A prova disso é o trabalho que segue...

Esta pesquisa se iniciou de forma acidental, ainda nos tempos de iniciação científica na graduação. Procurávamos, em sebos da cidade de Maringá, Paraná, por livros do filósofo Hilton Japiassu² - estudioso ligado à Educação e cuja vida acadêmica foi dedicada à investigação de fenômenos da sociedade pós-moderna. Foi quando nos deparamos com o livro *A Santa do Cabaré, Cordel Pós-moderno de Amor e Morte*, a partir do qual iniciamos o projeto de pesquisa que viria a se tornar parte da avaliação para o ingresso no mestrado. Insistimos, pois, nessa ideia com a pretensão de realizar o doutorado. A atração pela obra de Moacir – é lícito confessar – foi motivada pelo subtítulo agregado ao nome d'*A Santa*.

No mestrado, inicialmente, pretendíamos trabalhar a história da prostituição e a condição feminina na literatura brasileira. Posteriormente, acabamos por pesquisar as relações de poder que levam um determinado sujeito a violar regras estabelecidas pela sociedade. Para tanto, investigamos a trajetória dos protagonistas *Ladislau Cardoso* e

² **HILTON JAPIASSU** (1934-2015) faleceu no dia 27/04/2015. Professor adjunto do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutorou-se em Filosofia pela Universidade de Grenoble, França, e foi responsável pelas disciplinas de epistemologia e história das ciências nos cursos de graduação e de pós-graduação em Filosofia da UFRJ. É autor de inúmeras obras no campo da epistemologia e da história das ciências, dentre as quais se destacam: *Nascimento e morte das ciências humanas*; *O mito da neutralidade científica*; *Questões epistemológicas*; *A pedagogia da incerteza*; *Psicanálise: ciência ou contraciência?*; *Ciência e destino humano*; *O eclipse das ciências humanas*; *Desistir do pensar? Nem pensar!*

Vanda. Ele, depois de muitas decepções profissionais, torna-se cangaceiro e aterroriza o sertão pernambucano. Ela, por sua vez, depois de ser violentada pelo próprio pai, torna-se a prostituta mais cobiçada de Belo Jardim. Sem saber ao certo, já trabalhávamos com as emoções humanas que conduzem o indivíduo às suas maiores virtudes e vergonhas. Para sermos mais exatos, estávamos lidando com as *paixões* que movem o homem. Entretanto a grande preocupação no mestrado era apontar marcas e diferenças entre a modernidade e a pós-modernidade na literatura. Trabalho ambicioso para aquele momento, pois, mesmo hoje, não nos sentimos tranquilos e satisfeitos com as respostas que encontramos em torno da aporia que essa discussão suscita. Para a elaboração da dissertação, valemo-nos da epistemologia da *Teoria do Efeito*, de Iser, e das demais teorias que destacam o leitor.

Quando nos propusemos ao doutoramento, conjecturando os possíveis orientadores que pudessem adotar o projeto que vislumbrávamos, não foi difícil o encantamento com a proposta de pesquisa e com os projetos desenvolvidos pelo professor Luiz Carlos Ferreira Migliozi de Mello, no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina. Na trajetória acadêmica do pesquisador – e meu futuro orientador – minhas pretensões acadêmicas encontraram a *semiótica das paixões*, que nos trouxe respostas e estímulo para novas perguntas que permeiam a literatura proposta por Moacir Japiassu. Por exemplo, hoje, apontamos o *ressentimento* como a força motriz para as atitudes de Ladislau e Vanda no primeiro romance japiassuniano. O *ressentimento* é uma das paixões discutidas pela semiótica greimasiana e percebêmo-lo como responsável pelo despertar de muitas outras paixões, como *a inveja, a ira, o ódio* e, em última instância, *a loucura*, sentimentos que levam o sujeito as ações extremas, como a vingança, que pode se dar por meio da manipulação, da violência psicológica ou física e, mesmo, por meio do homicídio.

Adotamos, desse modo, o sentido de vingança como um ato, e não como uma paixão, como o faz a semiótica greimasiana. Interessa-nos as paixões que circundam a ação do ato vingativo. Desse modo, somamos – às várias epistemologias que ajudam na leitura da obra japiassuniana – alguns aspectos abordados na semiótica das paixões.

Definir o assunto central de uma tese apresenta o grande desafio de eleger uma novidade, ou algo que, além disso, apresente um grau de relevância que justifique os quatro anos de pesquisa e de empenho nessa empreitada. Com isso em mente, apontamos que, em um levantamento simples no Banco de Teses e Dissertações da

Capas³ sobre a palavra *vingança*, encontramos duzentos e cinquenta e oito trabalhos que a mencionam em seus títulos. São dissertações e teses nas mais diversas áreas do conhecimento, entretanto é nas Ciências Humanas que o assunto se destaca. Nos estudos sobre literatura, são dezenas de teses e de dissertações, sem considerar os trabalhos realizados pela psicologia, pela psiquiatria e pela antropologia, ciências que utilizam textos literários como *corpus a* para as suas análises. Em vista desse levantamento, fica a questão: por que insistir nesse tema?

Insistimos no tema porque nosso interesse é focar na *vingança* - como o elemento propulsor – na obra romanesca de Japiassu, colocando-a sob as lentes da semiótica das paixões (somada a outras teorias ligadas aos estudos literários) e destacando quais os sentimentos (paixões) que modalizam (impellem) as personagens centrais dos três romances do autor. Necessário destacar que, para a semiótica, as paixões são elementos linguísticos que exercem efeitos sobre o sujeito. Outra justificativa, todavia, e, talvez, a mais válida, é o fato de lançarmos a obra literária de Mociar Japiassu que, por muitos motivos, como mostraremos, não encontrou amparo da crítica ou do público. Prova dessa afirmação é o fato de termos encontrado, no mencionado banco de teses e dissertações, apenas um trabalho acerca do autor e de suas obras. Desse modo, o presente trabalho atinge o conceito de ineditismo tão caro a um trabalho de doutorado.

Outro desafio, dos mais complicados para a redação do texto final de uma tese, é a escolha de um título que possa contemplar, de forma resumida e objetiva, os quatro anos de estudo e o trabalho elaborado. Os embaraços vão desde a apuração de um conjunto sintagmático que não exceda o conteúdo abordado – funcionando como uma propaganda enganosa –, até um título falsamente modesto – fazendo que a banca avaliadora interprete como cinismo do autor. Assim sendo, começamos a nossa tarefa justificando a escolha da nossa legenda, sobretudo, pela utilização do vocábulo *anatomia*, que descrevemos na sequência.

Essas justificativas são necessárias porque o vocábulo *autópsia* também poderia ser sugerido para representar o objetivo ao qual nos lançamos. Em algum aspecto talvez pudesse mesmo ser mais apropriado. Entretanto esclarecemos que o vocábulo *anatomia*⁴

³ <http://bancodeteses.capes.gov.br/banco-teses/#/>. Acesso 25 ago 2017.

⁴ Ciência da estrutura dos corpos organizados; arte de dissecar os corpos organizados; livro ou livro em que se estrutura essa arte; dissecação; autópsia; (fig.) análise minuciosa; conformação do corpo. (*Do greg: anátome*) (FERNANDES e LUFT, 1996).

se origina do vocábulo grego (ἀνατέμνω) *anatemnō* e possui o significado de “cortar em partes”. Essa definição está relacionada ao campo da biologia, que estuda a constituição física dos seres vivos procurando diferenciar e destacar os sistemas, os órgãos e os tecidos que os estruturam. Essa ciência também se encarrega de descrever a aparência, a posição das várias partes, as substâncias das quais estas são feitas, a sua localização, a sua relação e a sua contribuição para outras partes do corpo. Esse estudo se aplica a todos os seres vivos e tem como maior objetivo descobrir maneiras para oferecer uma vida melhor e mais longa aos indivíduos em meio ao ambiente. Os exames de anatomia são realizados em laboratórios e visam enriquecer o conhecimento científico do homem.

Autopsia⁵, também originada no grego (αυτοψία), remete a exame cadavérico realizado por um médico perito em necropsia, cuja finalidade é determinar a causa e o modo da morte de um indivíduo, oferecendo elementos para ações legais a fim de registro notarial para o fim da vida de um cidadão. O legista⁶, médico especialista nesses exames, realiza seu trabalho em um local apropriado, denominado morgue ou necrotério.

Assim sendo, este trabalho apresenta o vocábulo *anatomia*, porque entendemos que ele se constitui em um laboratório em que investigamos o funcionamento dos elementos *vingança*, *modernidade*, *pós-modernidade* e *romance* na literatura brasileira. Para sermos mais exatos, observamos a ocorrência da *vingança* na literatura pós-moderna brasileira a partir da obra de Moacir Japiassu pois entendemos que esta suscitou tal necessidade.

Objetivos e hipótese

Em nosso entendimento, literatura pós-moderna é aquela que está intrinsecamente ligada à Revolução Francesa, nascida no seio do Romantismo. Para alguns autores, tanto a literatura moderna quanto a pós-moderna são partes constitutivas do bom e vivo Romantismo. Desse modo, encaminhamos o nosso problema de tese refletindo sobre os conceitos de *liberdade*, de *igualdade* e de *fraternidade*, três dos avatares da Revolução Francesa. Esta, valendo-se dos ideais iluministas, prometia, no

⁵ Exame atento de si próprio; (*med.*) exame médico das partes internas de um cadáver; necropsia; (*fig*) análise ou crítica minuciosa: *a autópsia de um livro*. (A prosía). (Do grego: *autopsia*). (FERNANDES e LUFT, 1996)

⁶ Substantivo. 2 gên. Pessoa que conhece ou estuda as leis; juriconsulto; (*bras.*) forma abreviada de médico-legista (Do lat. *lege*). (FERNANDES e LUFT, 1996)

Art.1.º da Declaração dos Direitos dos Homens e do Cidadão (1789), que “Os homens nascem e são livres e iguais em direitos”. Promessa esta corroborada e repetida pela Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948), a qual afirma que “Todos são iguais perante a lei e têm direito, sem qualquer distinção, à proteção da lei”.

Esses pressupostos, embora necessários para o estabelecimento de uma sociedade justa e humanitária, jamais chegaram a se estabelecer na prática em favor de “todos” os homens. Não obstante, a modernidade instaurou-se sob os escudos da Revolução Francesa e consigo trouxe as inovações da Revolução Industrial, que, por sua vez, apresentou a face mais voraz do capitalismo que emergiu. Esse cenário não só não mudou a essência das desigualdades sociais existentes no sistema feudal, como também estabeleceu e acirrou a disputa entre os indivíduos no mercado de trabalho, fazendo surgir consequências no novo sistema político, social e econômico.

A partir da sua proposta de incessante procura pelo novo, a revolução moderna, segundo Bauman (1999), terminou em parricídio. Ele afirma que os mais brilhantes e mais fiéis filhos da modernidade não podiam expressar sua lealdade filial, sob o risco de se tornarem seus próprios coveiros. Na interpretação do filósofo polonês, quanto mais esses “filhos” se dedicavam à construção do artifício que a modernidade se punha a erigir – havendo primeiro destronado e legalmente incapacitado a natureza – mais solapavam os alicerces do prédio. Pode-se afirmar que a modernidade, desde o seu surgimento, estava prenhe da sua própria *Aufhebung*⁷ pós-moderna. Seus filhos estavam geneticamente determinados a ser o seu algoz. Em última análise, eles seriam os comandantes de seu pelotão de fuzilamento.

Em raciocínio muito próximo ao entendimento de Bauman, Lyotard afirma que uma obra só pode se tornar moderna se primeiro for pós-moderna: “O pós-modernismo, entendido assim, não é o modernismo no seu estado terminal, mas no seu estado nascente, e esse estado é constante” (LYOTARD, 1982, p. 24). Percebemos, portanto, que a humanidade ingressa em um ciclo de eterno retorno desenhado pelos artifícios da modernidade.

Nessa seara, o homem se vê perdido entre os mais altos níveis dos avanços filosóficos, científicos e tecnológicos e entre os mais obscuros temores que assombravam a Idade Média. A arte e a literatura não passaram imunes a esse processo

⁷ Termo alemão empregado com o sentido de revogação/anulação/contestação/revide.

paradoxal, cada vez mais acentuado, no qual a humanidade mergulhou. O herói que surge com a sociedade burguesa é representado sublimemente pela arte que esta chama de sua: o romance. Leonardo (2008, p. 18) aponta para o fato de Lukács concluir que “a epopeia estava em sintonia com a sociedade do seu tempo, que vivia em harmonia, e seus heróis eram os ícones dessa harmonia: suas vidas e seus destinos já estavam traçados”. Partindo dessa orientação, apreendemos que os heróis modernos, representados pelo romance, apresentam muito mais perguntas do que respostas e que “há um abismo entre eles e a sociedade” (*apud* LEONARDO, 2008, p. 18). E acrescenta que “A epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade da vida”. (LEONARDO, 2008, p. 18). Desse modo, concordamos com Luckás (*apud* LEONARDO, 2008, p. 18), para quem “a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo”. Inseridos na nova sociedade burguesa ou nos produtos dela, os heróis romanescos refletem o individualismo exacerbado, originado a partir de um valor burguês, contraditório aos valores da sociedade épica. Sendo assim, segundo Lukács (2001, p. 67), “O herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre se considerou traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas coletivo.”

Inevitavelmente, portanto, o romance se apresenta marcado pelo paradoxo, pela ausência e pela busca, o que constitui, assim, uma nova psicologia para o herói, que está sempre à procura de algo, de sentido para sua vida, e não mais para a comunidade. Esse herói dividido, que não tem à sua frente uma sociedade harmônica, mas configurada em mosaico, trabalha na oposição do ideal da epopeia, pois o herói romanescos tem a missão de fazer refletir o individual na totalidade de uma sociedade degradada, gerando, dessa forma, um herói problemático, incapaz de apresentar respostas a tantas perguntas. Benjamim (2000, p. 28), ao descrever os pressupostos da modernidade evocados por Baudelaire, oferece-nos uma caracterização para o herói que se perde em torno do próprio eixo: “A modernidade revela-se como sua fatalidade. Nela o herói não está previsto; ela não tem emprego para este tipo. Ela amarra-o para sempre no porto seguro; abandona-o a uma eterna ociosidade.”

No âmbito da discussão dos pontos expostos até aqui se insere a leitura da produção romanesca de Moacir Japiassu. Para tanto, consideramos romances as obras *A Santa do Cabaré Cordel*, *Pós-moderno de Amor e Morte* (2002), *Concertos para Paixão e Desatino* (2003) e *Quando Alegre Partiste* (2005), embora a produção do

autor contenha outras obras que, sob os pressupostos pós-modernos, poderiam ser consideradas romances. Outro objetivo deste projeto é, também, conferir visibilidade à obra literária de Moacir Japiassu, chatear a crítica acadêmica que, hodiernamente, representa a mais poderosa instituição atribuidora de valor à produção literária brasileira.

Na sequência, abordamos os pontos arrolados no preâmbulo deste texto, ou seja, destacamos as postulações sociais, econômicas, políticas e, sobretudo, as filosóficas que abalizaram o estabelecimento da modernidade no seio da sociedade burguesa. Esta que se valeu das promessas (não cumpridas) de emancipação do cidadão, sob a garantia de ordem e de progresso ecoada pelo Positivismo, mas que, no entanto, na prática, serviu para o agigantamento dos Estados, que, unidos e sustentados pelas leis do capital, distanciaram-se do sujeito, cristalizando a quebra do acordo fiduciário inerente à tríade panfletária da Revolução Francesa.

Nessa esteira, este projeto parte da hipótese de que a quebra de expectativa gerada pelo rompimento fiduciário⁸ gera, como efeito colateral, a insatisfação e a revolta do cidadão que, em alguns casos, insurge-se contra o Estado, fazendo que este coloque em prática, com grande precisão, o conceito de ordem extraída da filosofia comtiana. Temos, portanto, a partir dessa assertiva, o ponto de tensão e de cisão escancarado entre Estado X Sujeito, em que são estabelecidos e aplicados os moldes da prática jurídica em prol da sociedade contra o indivíduo. As práticas de sanção provenientes do Estado sobre o cidadão denomina-se justiça, ao passo que este cidadão, ao rebelar-se contra a ordem social, pratica vingança (ou simplesmente crime), pois sua insurreição é uma ação individual contra o coletivo. Essa organização social, como o postulado, gera uma situação de disforia para o indivíduo, que se coloca de forma questionadora perante a sociedade. Esse indivíduo tem, na maior parte das vezes, como modo de reparação para as suas frustrações (o que se chama, na semiótica das paixões, de reequilíbrio passional), atitudes hostis e isoladas que ferem, de alguma forma, a estrutura e a ordem impostas pelo Estado. Não que esse ato lhe garanta acesso ao objeto-valor desejado, mas, ao tirá-lo de outro indivíduo ou, ao incomodar a sociedade, esse sujeito realiza, em parte, seu objetivo, fato que o leva à euforia.

⁸ Este talvez seja o elemento da Semiótica das Paixões que mais serve a este trabalho. Entre as muitas lições em sala de aula, o professor Migliozzi sempre destacou que, dos aprendizados com os seus mestres e amigos, o que mais vale ao semioticista é portar-se diante do texto com uma **atitude semiótica**. Ou seja, o menor traço linguístico deve ser considerado interessante, e o texto deve ser o início e o fim para a sua análise.

A partir disso, e diante da obra romanesca de Japiassu, acreditamos ser possível refletir sobre as formas de representação do poder na literatura brasileira.

Metodologia

Para a proposta deste projeto, adotamos, como método analítico, a semiótica de linha francesa, mais precisamente a semiótica das paixões, da qual parte o nosso raciocínio, não obstante, pela própria configuração do *corpus*, o trabalho tenda a tornar-se multidisciplinar dada a gama de assuntos suscitados. Interessa-nos, entretanto, o estudo das paixões que se tornou, nas últimas décadas, ponto de destaque na semiótica, que passou a se interessar pelo que ela define como *estados de alma do sujeito*, pelo estudo das emoções humanas. Para essa abordagem, entretanto, a semiótica concebe a paixão como um arranjo de elementos linguísticos⁹, vez que essa paixão é vista como uma construção textual ou uma paixão representada. Com essa proposta, a semiótica tornou-se um método analítico mais atraente para a abordagem do texto literário e para os estudos literários. De modo objetivo, apontamos algumas das paixões que alteram a psique da personagem, levando-a a uma nova condição social e identitária, principalmente quando isso ocorre como resultado da busca do sujeito por um determinado objeto-valor, e este se torna, de algum modo, inatingível.

Ressaltamos que este trabalho traz leituras de textos originais de autores consagrados, mas também recorre a teses e a dissertações de colegas de pós-graduação e de outros pesquisadores com pouca visibilidade que tanto contribuíram e contribuem para a construção do conhecimento nas universidades.

Roteiro da tese

Este trabalho apresenta quatro grandes capítulos teóricos-analíticos que se subdividem, além das considerações iniciais e das considerações finais, que também vislumbramos como capítulos, pois nelas se encontram reflexões teóricas e

⁹ As paixões, nessa perspectiva, são efeitos de sentido criados no discurso pela relação linguística entre os elementos de uma estrutura sintagmática. Ou seja, são efeitos de sentido que as palavras suscitam em um dado contexto. Diana Barros esclarece essa definição da seguinte maneira: “As paixões, do ponto de vista da semiótica, entendem-se como efeitos de sentido de qualificações modais que modificam o sujeito de estado. Essas qualificações organizam-se sob a forma de arranjos sintagmáticos de modalidades ou configurações passionais.” (2005, p. 48)

metodológicas suscitadas pelo objeto. Os quatro capítulos estão separados em duas partes com alguma independência. A primeira se ocupa da elaboração de uma narrativa sobre os aspectos teóricos que circundam o nosso objeto pesquisado. Realizamos um estudo a respeito dos aspectos da modernidade e da pós-modernidade, além de traçarmos um raciocínio sobre as concepções que o vocábulo contemporâneo pode assumir ao ser utilizado para definir uma obra em um determinado período de tempo, seja ele histórico ou estético. Nessa primeira parte, fazemos uma síntese sobre alguns aspectos da semiótica das paixões que nos serviram como base para análise. Na segunda parte, elaboramos a argumentação a respeito da relação entre os conceitos de justiça e de vingança. Esclarecida essa divisão, apresentamos uma síntese da estrutura desta tese.

No primeiro capítulo, elaboramos uma síntese sobre o desenvolvimento da semiótica até o momento em que ela se volta para as paixões humanas. A partir daí, temos o surgimento da semiótica das paixões, que busca uma compreensão dos sentimentos humanos despertados em sujeitos que se encontram em situação de busca de um determinado “objeto-valor”.

No segundo capítulo, visto que Japiassu é um escritor com uma crítica bastante incipiente, discutimos conjecturas acerca dos limites existentes entre o moderno e o pós-moderno quando se trata de literatura. Assim, apresentamos ou reapresentamos o autor (uma vez que lhe dedicamos um capítulo em nossa dissertação de mestrado, propondo, todavia, uma discussão diferente, pois, aqui, caracterizamos o escritor como um elemento que se faz a partir da celeuma teórica que abarca o pós-moderno). Apesar de dedicarmos um capítulo ao autor, pretendemos fazê-lo como nos ensina Moisés (2007, p. 25):

Embora redundante, creio necessário sublinhar que o campo da análise literária é o texto e apenas o texto, porquanto os demais aspectos literários e extraliterários (a biografia dos escritores, o contexto cultural, etc.) escapam à análise e pertencem ao setor dos estudos literários, segundo conceituam René Wellek e Austin – Warren em sua *Teoria da Literatura*. Entretanto, como já ficou assente, tais zonas limítrofes serão perlustradas sempre que o texto o requerer, a fim de clarificar pontos obscuros. E perlustradas apenas naquilo que interessa ao texto: o analista pode, por exemplo, excursionar para a biografia do autor, mas voltará obrigatoriamente ao texto, pois o núcleo de sua atenção sempre reside no texto. Em suma: *o texto é ponto de partida e ponto de chegada da análise literária.*

Essa preocupação é decorrente de uma série de leituras que temos feito no percurso acadêmico, as quais tomam o texto literário como pretexto para fustigar a vida do autor, quase sempre buscando fazer dela um panfleto para justificar uma ou outra bandeira ideológica. Não que isso não seja válido, mas não gostaríamos de trilhar esse caminho.

No terceiro capítulo, apresentamos aspectos históricos e teóricos a respeito da vingança nas sociedades do Ocidente. Para tanto, investigamos como o assunto tem sido tratado nos campos da psicanálise, da filosofia, da arte e o seu acontecimento na literatura pós-moderna brasileira.

No quarto capítulo, a partir da semiótica das paixões e das contribuições dos vários teóricos consultados, sobretudo de Michel Foucault, elaboramos uma leitura dos romances escolhidos para análise.

Nas considerações finais, expomos os resultados obtidos no percurso de nossa pesquisa, buscando lançar questões sobre o objeto e sobre o próprio ritual acadêmico.

Ao final do trabalho (científico), esta tese traz uma terceira parte. Nessa seção, encontram-se textos dos mais variados gêneros que o autor deste trabalho produziu durante o processo de pesquisa e de escrita deste relatório. A ousadia, em adicionar esses textos ao conjunto de páginas produzidas como mais importante avaliado pelos membros da banca, se deu a partir da consideração feita sobre a importância de ressaltar – de algum modo – toada a insegurança, terror, e desenlaces emocionais que um estudante de pós-graduação experimenta durante o solitário processo de doutoramento.

1ª PARTE:
**(PORQUE, COMO, ONDE E O QUÊ: DOS
PROCEDIMENTOS E INSTRUMENTOS AO CORPO)**

*A desconstrução é a justiça. E a justiça
não pode ser desconstruída.*

(Derrida)

CAPÍTULO 1

DA SEMIÓTICA DA AÇÃO À SEMIÓTICA DAS PAIXÕES EM BREVES DEFINIÇÕES: JUSTIFICATIVA, HISTÓRIA E TEORIA

Apesar de não nos determos exclusivamente na epistemologia semiótica¹⁰, é a partir dela que conduzimos a nossa leitura sobre o tema em tese. A escolha da semiótica das paixões como aporte teórico para a leitura dos romances ocorreu de maneira natural, embora nosso orientador seja um dos grandes especialistas no assunto. Ele nos deixou livres para que pudéssemos adotar outros métodos se o *corpus* assim os requeresse. No entanto, a partir dos primeiros contatos com os princípios da semiótica e, sobretudo, do modo como o professor Migliozi dirigia as leituras de textos literários e não literários em suas aulas de *Introdução aos Princípios Semióticos* – no Programa de Pós-graduação em Letras, constituímos a necessária confiança para adotarmos a mesma postura metodológica.

Esse acolhimento metodológico junto às teorias tradicionais no campo dos estudos literários – como nos casos da estética da recepção e da teoria do efeito, guiou-nos no mestrado. De igual modo, a semiótica pareceu, para este momento, um aporte bastante interessante, pois ela examina os cinco conceitos que passaram a dominar todas as discussões em torno da linguagem a partir do final do século XIX: o *signo*, o *significado*, a *metáfora*, o *símbolo* e o *código*. Partindo desse mesmo princípio, Umberto Eco, em seu livro *Semiótica e Filosofia da Linguagem*, reconsidera cada um desses conceitos sob os pontos de vista histórico e teórico, visto que eles tinham sido discutidos em suas obras anteriores: “Estes cinco temas são e foram temas centrais de toda e qualquer discussão sobre filosofia da linguagem” (ECO, 1991, p. 7).

Esses cinco temas são elementares não só nas discussões teóricas sobre a linguagem, mas também e, sobretudo, nos ensinamentos em salas de aulas nos ensinamentos

¹⁰ É preciso acentuar que a definição de vingança, nesta tese, é diferente da acepção que a Semiótica das Paixões entende em sua abordagem. Para a Semiótica, a vingança que mais interessa é aquela que o sujeito, de alguma forma, sente-se impedido de realizar. Por esse motivo, ele assume uma postura ressentida e comporta-se como um sujeito de estado. Quando muito, manipula outros sujeitos para que realizem a ação de vingança em seu lugar. Servem como exemplo desse caso, as ações do Padre Everardo Trigueiro, do romance *A Santa do Cabaré*, de Japiassu. O padre convence os mandatários de Belo Jardim a prepararem o jovem Eleotério, que teve o pai assassinado por Ladislau, a passar por um treinamento militar para ir à desforra contra o cangaceiro.

fundamental e médio da educação básica. A nossa adesão a essa epistemologia é, portanto, a crença de que temos mecanismos que podem nos proporcionar segurança metodológica ao mesmo tempo em que nos conferem a liberdade necessária para lidar com um objeto de análise extremamente interessante, entretanto, com medida similar de complexidade e de armadilhas conceituais.

Embora esses elementos apresentados sejam importantes, é imprescindível adicionarmos ao nosso método de pesquisa o que a semiótica denomina de sintaxe narrativa. Barros (2005, p. 20) afirma que esse mecanismo é um dos princípios semióticos de organização da narrativa:

A sintaxe narrativa deve ser pensada como um espetáculo que simula o fazer do homem que transforma o mundo. Para entender a organização narrativa de um texto, é preciso, portanto, descrever o espetáculo, determinar seus participantes e o papel que representam na historiazinha simulada.

Nesse sentido, depreendemos que a narrativa (a história) é somente uma esteira em que ocorrem os embates entre o(s) sujeito(s) e o(s) objeto(s). Entretanto Barros (2005, p. 20) esclarece que a semiótica divide a narrativa em duas concepções complementares:

narrativa como mudança de estados, operada pelo fazer transformador de um sujeito que age no e sobre o mundo em busca dos valores investidos nos objetos; narrativa como sucessão de estabelecimentos e de rupturas de contratos entre um destinador e um destinatário, de que decorrem a comunicação e os conflitos entre sujeitos e a circulação de objetos. As estruturas narrativas simulam, por conseguinte, tanto a história do homem em busca de valores ou à procura de sentido quanto a dos contratos e dos conflitos que marcam os relacionamentos humanos.

Ela explica, ainda, que, a partir dessa perspectiva, o enunciado elementar da sintaxe narrativa é caracterizado pela relação transitória entre dois actantes: o *sujeito* e o *objeto*. Para definir os actantes, é necessário observar a relação existente entre eles, “a relação transitiva entre sujeito e objeto dá-lhes existência, ou seja, o sujeito é o actante que se relaciona transitivamente com o objeto, o objeto aquele que mantém laços com o sujeito”. E conclui: “há duas diferentes relações ou funções transitivas, a *junção* e a *transformação* e, portanto, duas formas de enunciado elementar, que, no texto, estabelecem a distinção entre estado e transformação.” (BARROS, 2005, p. 20).

Seguindo esse raciocínio, a partir da sintaxe narrativa encontramos atalhos para entender as ações dos heróis dos romances japiassunianos; podemos analisar as mudanças passionais que ocorrem com Ladislau Cardoso, que se torna um assassino cruel, ou mesmo Isaías, que parece nunca ter entendido o valor que os grupos sociais atribuem à vida humana. De todo modo, essas duas personagens têm uma relação de obediência ao mundo, vivem, portanto, em junção com esse mundo. A partir de um determinado momento, todavia, elas sofrem uma transformação e passam a interagir de forma diferente em busca de seus objetos-valor. Para entendermos essa nova relação do(s) sujeito(s) (personagens) com o mundo no interior da sintaxe narrativa, é preciso determinar o percurso gerativo de sentido por elas percorrido.

Barros (2005, p. 29) afirma que “os programas narrativos, simples ou complexos, organizam-se em percursos narrativos”. Sobre esse assunto, Greimas e Fontanille (1993, p. 11) afirmam que a parte mais bem explorada “talvez mais eficaz”, do percurso gerativo encontra-se no espaço intermediário, ou seja, entre os componentes discursivo e epistemológico:

Trata-se, sobretudo, da modelização da narratividade e de sua organização actancial. A concepção de actante desembaraçado de sua gangue psicológica e definido unicamente por seu fazer á a condição *sine qua non* do desenvolvimento da semiótica da ação. (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 11)

Barros torna mais didático o conceito lançado pelos franceses ao explicar que “sujeito de estado, o sujeito do fazer e o objeto foram caracterizados como actantes sintáticos, no momento da apresentação do enunciado elementar e do programa narrativo”. Entretanto “Os actantes sintáticos redefinem-se, no nível do percurso narrativo, e tornam-se papéis *actanciais*” (2005, p. 29). Os percursos narrativos dos sujeitos, portanto, são determinados em diferentes papéis actanciais, uma vez que estes não são fixos ou estabelecidos de uma vez por todas em cada percurso, mas variam de acordo com o progresso narrativo. Ou seja, eles dependem da posição que os actantes sintáticos ocupam no percurso e da natureza dos objetos-valor com que se relacionam.

1.1 Por que a semiótica das paixões somada às teorias literárias?

Antoine Compagnon, em *O Demônio da Teoria, Literatura e Senso Comum*, discute vários aspectos da teoria literária produzida pelos franceses no auge do período dos estudos estruturalistas – entre as décadas de 60 e 70 do século XX. Um dos pontos de sua obra que mais nos chama a atenção se encontra nas considerações introdutórias, quando expõe um embate existente no seio dos estudos literários:

Perguntar-me-ão: qual é a sua teoria? Responderei: nenhuma. E é isto que dá medo: gostariam de saber qual é a minha doutrina, a fé que é preciso abraçar ao longo deste livro. Estejam tranquilos, ou ainda mais preocupados. Eu não tenho fé – o *protervus* é sem fé e sem lei, é o eterno advogado do diabo, ou o diabo em pessoa [...]. (COMPAGNON, 2006, p. 23)

Alinhados ao pensamento do crítico francês e impelidos pela necessidade institucional de organizar a nossa investigação – embora tenhamos consciência de que a nossa contribuição para a ciência e para os estudos literários não será muito mais do que formulações especulativas sobre a vingança a partir da obra romanesca de Moacir Japiassu – tomamos a semiótica das paixões como método analítico. Nossa leitura está amparada na teoria semiótica. Mas por que não adotar as teorias convencionais para a abordagem do texto literário? Continuamos amparados por Compagnon (2006, p. 24):

A teoria da literatura [...] é geralmente considerada um ramo da literatura geral e comparada: designa a reflexão sobre condições da literatura, da crítica literária e da história literária; é a crítica da crítica ou a metacrítica. A teoria literária é mais opositiva e se apresenta mais como uma crítica da ideologia, compreendendo aí a crítica da teoria da literatura: é ela que afirma que temos sempre uma teoria e que, se pensamos não tê-la, é porque dependemos da teoria dominante num dado lugar e num dado momento. [...] Essas duas descrições da teoria literária (crítica da ideologia, análise lingüística) se fortalecem mutuamente, pois a crítica da ideologia é uma denúncia da ilusão lingüística (da idéia de que a língua e a literatura são evidentes em si mesmas): a teoria literária expõe o código e a convenção ali onde a teoria postulava a natureza.

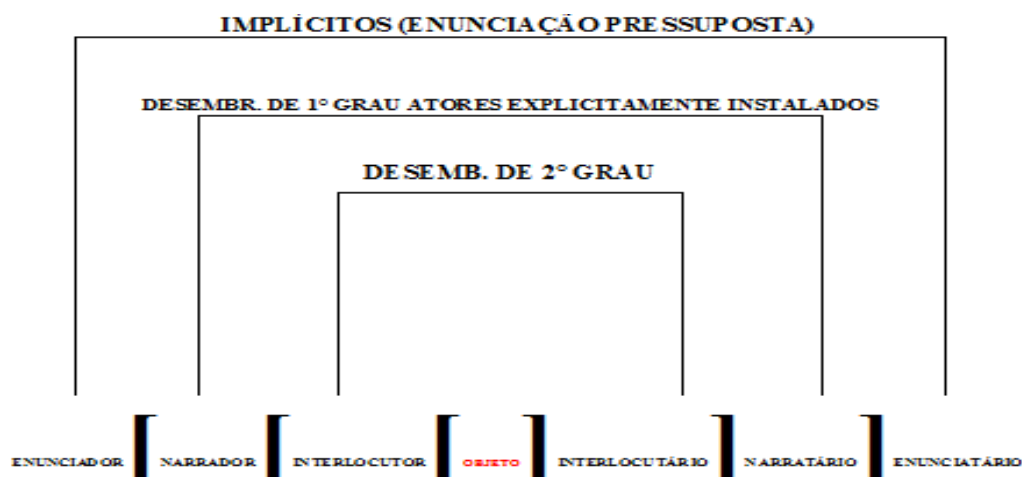
Dessa maneira, ao adotarmos a semiótica das paixões, unimos os campos opositivos dos estudos literários, pois partimos de uma abordagem que busca o sentido inerente ao texto em foco, ao mesmo tempo em que deslindamos os desdobramentos de sua significação, que pode suscitar discussões ideológicas, econômicas, históricas etc.

Ainda dialogando com Compagnon, esperamos, com essa postura, tomar princípios das duas tradições a bem do nosso trabalho. Assim, da teoria da literatura: “a reflexão sobre as noções gerais, os princípios, os critérios; da teoria literária: a crítica ao bom senso literário e a referência ao formalismo” (2006, p. 25). Não se trata, pois, de formular receitas para estudos posteriores nossos ou de outrem, como mesmo alerta o francês: “A teoria não é o método, a técnica, o mexerico. Ao contrário, o objetivo é tornar-se desconfiado de todas as receitas, de desfazer-se delas pela reflexão”. Assim como Compagnon, em seu *Demônio*, não será, portanto, em absoluto, a nossa intenção facilitar as coisas, “mas ser vigilante, suspeito, cético, em poucas palavras: crítico ou irônico. A teoria é uma escola de ironia.” (2006, p. 25)

Greimas e Fontanille (1993, p. 11), na introdução do livro *Semiótica das Paixões – Dos estados das coisas aos estados de alma*, afirmam que

Uma teoria semiótica que se concebe como percurso, isto é, como disposição hierárquica dos modelos que se implicam uns nos outros e pelos outros, deve constantemente interrogar-se sobre esse percurso, considerando como atividade de construção. Essa atividade de construção captada em sua “historicidade”. É então reformulada como “percurso gerativo”, e seu sujeito deve, em cada nível, tornar-se competente para produzir o seguinte: uma teoria com o objetivo científico, nessas condições, fica permanentemente alerta às próprias lacunas e falhas, a fim de preenchê-las, retificá-las. O edifício teórico não pode ser construído, por esse aspecto [...]. Isso significa que, dedutiva quanto à forma que assume desdobramento de seu percurso, a metodologia semiótica é “indutiva” na ocasião da exploração de sua instância *ad quem* e “hipotética” em suas formulações epistemológicas *ab que*. A construção da teoria, considerada como discurso genético e gerador, visa adiantar-se “às arrecuas” para altrapassar-se, transformando-se em discurso gerativo, isto é, coerente, exaustivo e simples que respeita o princípio do empirismo.

A semiótica das paixões, portanto, permite-nos realizar uma abordagem mais abrangente para o texto literário, visto que o assumimos como uma construção discursiva formada na configuração de uma obra ou de um conjunto delas. Pela abordagem do enunciador, por exemplo, extrapolamos os limites formais de um texto específico e observamos se o enunciador é recorrente na produção de um autor. O enunciador, nesse caso, atinge uma esfera muito mais abrangente e permite uma leitura mais ampla de um texto. Para exemplificar essa afirmação, vejamos o quadro proposto por Barros (1988):



Quadro 1. Implícitos (Enunciação Pressuposta)

Seguindo os pressupostos apontados por Barros (1988, p. 72), adotamos uma análise discursiva que nos proporciona os mesmos elementos da análise narrativa, mas, como garante a autora, permite-nos uma retomada dos elementos que foram relegados, a saber: “As projeções da enunciação no enunciado, os recursos de persuasão utilizados pelo enunciador para manipular o enunciatário, a cobertura dos conteúdos narrativos abstratos”. Barros (1988, p. 72) acrescenta, ainda, que

A mediação entre estruturas narrativas e estruturas discursivas é tarefa da enunciação: os esquemas narrativos são assumidos pelo sujeito da enunciação, que os converte em discurso e nele deixa “marcas”. Dessa forma, o exame da sintaxe e da semântica do discurso permite reconstruir e recuperar a instância da enunciação, sempre pressuposta.

Conduzidos pelo raciocínio da pesquisadora, acreditamos, por exemplo, que o enunciador *d’A Santa do Cabaré*, desde os elementos pré-textuais, defende Ladislau Cardoso perante o leitor, ou, como garante a pesquisadora, inicia o processo de persuasão/manipulação do enunciatário. Apenas para demonstrar essa perspectiva, eis uma breve leitura do primeiro romance de Japiassu.

Ladislau Cardoso é apresentado logo no primeiro capítulo. Descrito como um desfavorecido pela sorte, ele tenta vários meios para ganhar a vida, mas, tendo a estrutura social pesando contra si, vê todas as suas tentativas fracassarem. Ele, que era “homem decente e trabalhador”, segundo as próprias palavras do narrador, agora cangaceiro, tinha por hábito fotografar suas vítimas no momento em que as assassinava.

Embora o narrador faça a apresentação da personagem central desde o primeiro capítulo, observamos que o enunciador inicia o seu trabalho antes da narração da

história propriamente dita. Exemplo disso se encontra em uma das epígrafes que estampa o livro:

*Quando Jesus veio ao mundo
Foi só pra fazê justiça:
Com treze ano de idade
Discutiu com a doutoriça,
Com trinto ano depois,
Sentou praça na puliça.
(Zé Limeira in Poeta do absurdo, de Orlando Tejo)
(JAPIASSU, s/p, 2004)*

Ao mencionar o poema, o enunciador evoca a figura central do cristianismo, Jesus, fazendo alusão a Ladislau: nos dois primeiros versos, o cordel afirma que “Jesus, quando veio ao mundo, foi só para fazer justiça”. Fica evidente que a história a ser narrada tem como personagem central um sujeito que sofrerá as mazelas de um calvário e as injustiças decorrentes dele. Jesus é retratado como um sujeito questionador do sistema, e o poema o caracteriza como alguém que veio ao mundo para fazer justiça: “Com treze ano de idade discutiu com a doutoriça, Com trinta ano depois, Sentou praça na puliça”. Além de outras passagens que comprovam a alusão mencionada, temos, na narrativa propriamente dita, a descrição do cangaceiro: [...] “o rapaz de feições de serafim, cabelos louros, olhos azuis da Virgem Maria dos almanaques e calendários” (JAPIASSU, 2004, p. 11). Pelos indícios inventariados, inicialmente, é possível ao leitor mais atento imaginar o fim trágico dos indivíduos que se insurgem contra a estrutura social. O poema afirma que Jesus, em uma clara intertextualidade com a Bíblia, posicionou-se contra o *saber* e a *ordem* de seu tempo, o que lhe rendeu a crucificação. Desse modo, o destino de Ladislau Cardoso está posto ao público.

O mecanismo utilizado para a criação dos efeitos citados ocorre no leito da enunciação pela utilização da “debreagem” ou da “embreagem”. Bertand (2003, p. 89) afirma que Greimas tomou emprestado de Roman Jakobson o conceito de *shifter*, que se traduz por “embreante” e designa, para o linguista russo, “as unidades gramaticais cuja significação não pode ser definida fora de uma referência à mensagem” e que só podem ser interpretadas em relação à própria enunciação. O embreante, segundo Bertrand, pode ser percebido desde as marcas da primeira e da segunda pessoa até os sinais indiretos, como grifos no texto, que manifestam a presença do sujeito da fala.

Debreagem, para a semiótica, é um conceito que se divide em duas partes complementares: a debreagem e a embreagem. Segundo Bertrand (2003, p. 90), “podemos assim representar o fenômeno enunciativo, considerando, de início, o espaço antepredicativo onde o discurso se forma”.

O enunciador, no acontecimento da linguagem, projeta para fora de si categorias semânticas que vão instalar o universo do sentido. Essa operação consiste em uma separação, uma cisão, uma pequena “esquizia” ao mesmo tempo criadora, por um lado, das representações actanciais, espaciais e temporais do enunciado e, por outro, do sujeito, do lugar e do tempo da enunciação. Tudo começa, assim, com a ejeção das categorias básicas que servem de suporte para o enunciado: é o mecanismo da debreagem. (BERTRAND, 2003, p. 90)

Por meio da debreagem, portanto, o enunciante cria elementos com sentidos diferentes do que ele é fora da linguagem. Ou seja, como afirma Bertrand, “esse enunciante projeta no enunciado um não eu (debreagem actancial), um não-lugar (debreagem espacial) e um não-agora (debreagem temporal), separados do eu-aqui-agora”. Essa constituição fundamenta a sua inerência de si mesmo. A debreagem, nas palavras de Bertrand (2003, p. 90), seria, portanto, “a condição primeira para que se manifeste o discurso sensato e partilhável”, pois, a partir da debreagem, é possível estabelecer e objetivar o universo do “ele” (quando se refere à pessoa) e do “lá” (quando se refere a lugar).

Por sua vez, a embreagem surge do espectro da debreagem; é constituída pelo sujeito enunciador que retoma a enunciação e a realiza. Esse mecanismo é responsável por instalar a primeira pessoa no discurso. Ela se constitui, desse modo, para que o sujeito da fala enuncie as categorias dêiticas que designam o “eu”, o “aqui” e o “agora”. De acordo com Bertrand (2003, p. 910), “sua função é manifestar e recobrir o lugar imaginário da enunciação por meio dos simulacros de presença, que são eu, aqui e agora”. Assim, percebemos que essas categorias se estabelecem por sua oposição às categorias debreadas. “*Eu* só pode ser compreendido pelo universo do *ele*.” (BERTRAND, 2003, p. 910)

Esses mecanismos de debreagem e embreagem justificam o nosso interesse pela semiótica para analisarmos o texto literário, sobretudo o interesse pela obra romanesca do escritor paraibano Moacir Japiassu. Ao constituirmos os romances do autor, discutimos as postulações que inscrevem o sujeito pós-moderno como resultante da condição do indivíduo que é formado cada vez mais a partir da interação social e cada

vez menos de uma essência que permanece. A identidade se transforma historicamente; ela está mais ligada ao social do que ao natural. Na verdade, a identidade não é mais um preenchimento entre o público e o pessoal; passou a ser formada cada vez mais fluidamente dependendo de como o sujeito é confrontado no mundo social pelas condições socioculturais.

A semiótica das paixões proporciona-nos a liberdade para lidar com a figura do escritor Moacir Japiassu sob a égide do enunciador. Para a história da literatura, por exemplo, a morte do autor foi decretada há quase um século. É verdade, no entanto, que em um dos tópicos do terceiro capítulo fazemos algumas observações sobre a vida do jornalista e escritor paraibano. Acreditamos ser salutar esse destaque a propósito da trajetória do nosso escritor, entretanto, conforme o prometido ainda nas considerações iniciais, não nos interessa tecer filigranas acerca do Japiassu de carne e osso; não além do limite que suas experiências sejam explicitadas na voz do enunciador nos domínios dos nossos três romances.

1.2 Da semiótica da ação à semiótica das paixões

Segundo Fidalgo (1998, p. 5), a “semiótica é uma ciência do século XX, mais precisamente dos meados do século”. Ainda conforme o autor,

Saussure afirma no início do século que ainda não existe uma ciência cujo objectivo fosse o estudo da vida dos signos no seio da vida social. Mas reivindica o direito à existência de tal ciência, "que estudaria em que consistem os signos, que leis os regem", e propõe desde logo o nome de semiologia (do grego semeion, "sinal") para designar.

Em 1956, de acordo com Fidalgo (1998), Roland Barthes, no ensaio *O Mito, Hoje*, incluído em *Mitologias*, constata que "a semiologia postulada por Saussure há uns quarenta anos ainda não está constituída".

Percebemos, portanto, que, de Saussure a Barthes, a história da semiótica não é antiga. Aliás, o primeiro defenderá a semiologia da comunicação, ao passo que o segundo focará na semiologia da significação. De todo modo, para ambos, a semiologia constituir-se-ia embasada na lógica.

Nesse sentido, Fidalgo (1998, p. 6) afirma que

Também Charles Sanders Peirce (1839-1914), para quem a semiótica era, enquanto doutrina formal dos signos, apenas um outro nome da ciência da lógica, e que a par de Saussure é considerado um dos pais da semiótica contemporânea, apresenta-se como pioneiro da nova ciência.

Peirce, então, teria intentado esboçar a semiologia como uma nova ciência, a teoria dos signos ou semiótica, buscando traçar-lhe os contornos, entretanto a apresentação cabal seria à altura impossível, em parte, devido ao seu incipiente desenvolvimento.

Segundo Fidalgo (1998, p. 6), desde o início do século XX a semiótica apresenta-se como alternativa para teorizar os signos linguísticos, mas

Esta realização tornou-se visível não só ao nível das publicações, mas também ao nível das instituições necessárias à identificação de uma ciência. Como escreve Jürgen Trabant "só se pode considerar que uma disciplina científica tem existência oficial quando se dota a si mesma de insígnias institucionais como uma associação ou um jornal ou quando existem já institutos científicos com o nome dessa disciplina." Ora segundo este mesmo autor, a semiótica dispõe desde os finais dos anos sessenta dessas instituições: em 1969 foi criada a *International Association for Semiotic Studies* e iniciou-se a publicação do respectivo órgão científico *Semiótica* (Haia).

Fidalgo ainda ressalta que a semiótica é um estudo novo para um objeto muito antigo, pois, desde os filósofos pré-socráticos, ou mais recentemente em Santo Agostinho, encontramos considerações a respeito da linguagem e dos signos. Entretanto o autor destaca a importância da semiótica em relação aos estudos filosóficos:

a meu ver, demarcam os estudos semióticos contemporâneos face aos antigos e, simultaneamente, instituem a semiótica como ciência. O primeiro factor é a definição do lugar dos estudos semióticos no contexto dos estudos científicos: a semiótica é enquadrada epistemologicamente. Anteriormente as investigações semióticas integravam-se em contextos tão diversos como os da teoria do conhecimento, da lógica, da ontologia, da estética ou da teologia. Não tinham uma autonomia científica. Ora o que caracteriza, por exemplo, a fundação saussureana da semiologia é, antes de mais, o estabelecimento exacto da mesma no conjunto das ciências. (1998, p. 6)

A semiologia, portanto, conforme aponta Fidalgo, seria a ciência geral dos signos que se integraria na psicologia social e, conseqüentemente, na psicologia geral; na semiótica integrar-se-ia, por sua vez, a linguística como ciência específica dos signos

linguísticos. “A semiologia ficaria assim delimitada a montante e a jusante na árvore das ciências” (FIDALGO, 1998, p. 8). O fato de o enquadramento psicológico não ser colhido pela semiologia Saussureana, nem tão pouco nas suas próprias investigações linguísticas, não constitui uma objeção à novidade que representa esse enquadramento epistemológico.

A mesma preocupação de fixar epistemologicamente a semiótica encontra-se na escola americana. Ao encará-la como ciência dos signos, Peirce concebe-a como a ciência geral que engloba todas as outras ciências. Nesse sentido, ela seria uma fisiologia das formas constitutivas de todo o pensamento que procura, sobretudo, elaborar uma teoria fenomenológica dos signos a partir de uma gramática especulativa. Segundo Fidalgo (1998, p. 9), Morris, ao estabelecer em 1938 os fundamentos de uma teoria dos signos, teve como preocupação primeira demarcar o lugar da semiótica no conjunto das ciências. Morris constitui o segundo subsídio para a Enciclopédia da Ciência Unificada, determinando logo nas primeiras páginas o lugar da semiótica:

A semiótica tem uma dupla relação com as ciências: ela é simultaneamente uma ciência entre as ciências e um instrumento das ciências. (...) é uma ciência coordenada com as outras ciências, estudando as coisas ou as propriedades das coisas na sua função de servir se signos e é também o instrumento de todas as ciências, na medida em que cada ciência faz uso e exprime os seus resultados em termos de signos. (FIDALGO, 1998, p. 9)

Com efeito, Morris apresenta, assim como Peirce, a semiótica como ciência geral dos signos, como uma metaciência (a ciência da ciência).

Morris serve-se da argumentação de Carnap que argumentara ser possível incluir sem exceção o estudo da ciência no estudo da linguagem da ciência dado o estudo dessa linguagem implicar não só o estudo da sua estrutura formal (sintaxe), mas também a sua relação com os objectos designados (semântica) e com as pessoas que a fazem. Morris acrescenta então que "um estudo da linguagem da ciência tem de usar signos referindo-se a signos e que cabe à semiótica fornecer os signos relevantes e os princípios para levar a cabo esse estudo. A semiótica fornece uma linguagem geral aplicável a qualquer espécie de linguagem ou signo, e, assim, é aplicável à linguagem da ciência e aos signos específicos que são usados na ciência". É aliás nesta senda da compreensão da semiótica como verdadeira ciência primeira (a prima philosophia cartesiana), que Morris remete muitas das problemáticas filosófico-epistemológicas para a semiótica. Morris vai mesmo ao ponto de reduzir a lógica, a matemática e a linguística à semiótica. O lugar da semiótica no conjunto das ciências é, assim, claramente o primeiro, no sentido aristotélico ou cartesiano de primeira ciência. (FIDALGO, 1998, p. 10-11)

Fidalgo (1998, p. 11) acrescenta que a instituição contemporânea da semiótica foi indubitavelmente a sua sistematização: “Hoje a semiótica como qualquer ciência estabelecida subdivide-se em disciplinas. A divisão mais corrente é justamente a avançada por Morris: sintaxe, semântica e pragmática”. Se, por um lado, essas subdisciplinas tendem cada vez mais a autonomizar-se e mesmo a entrar pelo campo das disciplinas vizinhas, mostrando a fluidez das fronteiras científicas, por outro, nunca as relações entre os diferentes campos semióticos foram cientificamente tratadas como acontece hoje.

Segundo Fidalgo (1998, p. 11), efetivamente “os séculos passados forneceram excelentes análises sintáticas e semânticas, mas só no século XX as relações entre os campos sintático e semântico foram cientificamente tematizadas”. Em relação à pragmática, “ainda que de certo modo tematizado na retórica clássica, só no nosso tempo viu reconhecida a sua crucial importância para toda a semiótica”.

Posto o percurso do estabelecimento da semiótica como ciência, atentamos para o fato de que há duas formas com que essa disciplina tem sido tratada ainda hoje: a semiótica e a semiologia.

As diferenças entre semiologia e semiótica têm sido tematizadas, sobretudo, no confronto entre os seus respectivos fundadores contemporâneos: Saussure e Peirce. O primeiro tem sido o guia dos estudiosos europeus, enquanto o segundo tem servido mais aos pesquisadores americanos. Segundo Fidalgo (1998, p. 12),

Prado Coelho faz uma síntese dessas diferenças. A primeira reside logo no ponto de partida. ‘Saussure parte do acto sémico entendido como facto social que estabelece, através do circuito da fala, uma relação entre dois indivíduos’. Peirce, por seu lado, parte da ideia da semiosis concebida como uma lógica do funcionamento do signo cuja compreensão apenas exige a intervenção de uma personagem: o intérprete.

O autor comenta que a diferença das duas abordagens está associada à diferença do ponto de partida, como se nota. Essa diferença estabelecerá os limites das respectivas ciências dos signos. Segundo Fidalgo (1998, p. 14),

Ao partir do facto social Saussure enquadra a semiologia dentro de uma psicologia social. ‘Isto significa, em primeiro lugar, que a semiótica saussureana tem limites, e, depois, que existem objectos exteriores à semiótica, isto é, não semiotizáveis. (...) A perspectiva de Peirce é outra: tudo é integrável no espaço ilimitado da semiosis; donde, a semiótica peirceana não tem limites.’ A terceira diferença, e talvez a mais importante, reside nas diferentes concepções de signo. ‘Saussure concebe o signo como uma entidade psíquica com duas faces, em que significante e significado se condicionam mutuamente. Em Peirce, o signo é fundamentalmente um processo de mediação, e abre, portanto, para uma dimensão de infinitude.’

Concluimos que, a partir das diferentes concepções de signo, é estabelecida a distinção entre a semiótica americana e a semiologia europeia. Aquela tende a ver no signo apenas uma identidade de face única; esta estuda os sistemas de unidades de duas faces.

Desse modo, seguindo as concepções de Saussure, os semiólogos europeus compreendem o signo por entidade composta por significante/significado, em que qualquer significante, por mais complexo ou mediato que seja, tem sempre como correlato último um significado. Os semióticos americanos, por seu turno, estabelecem o signo como uma estrutura instituída apenas como significante, que remete sempre para outro significante em uma cadeia signífica interminável.

Fidalgo admite que “há inegavelmente diferenças entre a semiologia enquanto tradição da semiótica europeia contemporânea e a semiótica enquanto tradição da semiótica anglo-saxónica contemporânea” (FIDALGO, 1998, p. 15). Umberto Eco (*apud* FIDALGO, 1998, p. 14), por sua vez, defende que há estudiosos de semiótica de duas gerações diferentes:

Os teóricos da primeira geração partem de Saussure e defendem uma linguística da frase e do código. Os teóricos da segunda geração partem de Peirce e caracterizam-se pela capacidade de articularem um estudo da língua como sistema estruturado que precede as actualizações discursivas e um estudo dos discursos e dos textos como produtos de uma língua já falada.

Apresentadas as diferenças entre as duas vertentes de estudos semióticos, adotamos a concepção inaugurada por Saussure, contudo, para sermos mais exatos, tomamos por rumo a semiótica de linha francesa, inaugurada por Greimas. Entendemos o signo como entidade composta por significante/significado, e esse significante, por

mais complexo ou mediato que seja, propõe invariavelmente um último significado correlato ao primeiro.

Destacamos que a semiótica de linha francesa, também conhecida como semiótica da Escola de Paris, surgiu para ser uma teoria da significação, um modelo de descrição do sentido, ou seja, uma metalinguagem, paralela, portanto, ao pressuposto saussureano. Segundo Fontanille e Zilberberg (2001, p. 55), “A semiótica deveria ocupar, em relação às ciências humanas, o lugar que a língua, segundo Hjelmslev, ocupa frente aos demais sistemas semióticos, e que decorre de sua capacidade de assegurar a traduzibilidade entre outros sistemas”.

A respeito do assunto, Mello elabora um artigo bastante didático sobre o despertar do interesse da semiótica sobre as paixões. Ele inicia o seu texto esclarecendo um aspecto bastante importante:

A Semiótica, durante muito tempo, deixou de lado os estudos sobre as emoções humanas, temendo cair no subjetivismo da análise. Porém, com o aprofundamento nos estudos sobre a modalização do ser, o caminho tornou-se mais seguro. Ao estudar os valores investidos pelos sujeitos no objeto, foi possível detectar certos estados de alma desses sujeitos. É nesse momento que a Semiótica dedica-se ao estudo das paixões. (MELLO, 2005, p. 49)

A semiótica greimasiana emergiu na década de 1960, no auge do estruturalismo, e não se desprende de sua vocação estrutural, sobretudo por abordar, no nível fundamental do percurso gerativo, as estruturas elementares. Entretanto, a partir dos anos 1970, ocorreu uma importante transformação no seio da semiótica de linha francesa, decorrente da incorporação da enunciação ao seu objeto de estudo.

Fiorin, todavia, garante que as emoções humanas figuram entre os interesses da filosofia e da ciência desde o seu surgimento, entretanto esse assunto não era visto como algo benéfico.

Os antigos viam a paixão (páthos) como uma *morbus animi* e, por conseguinte, como patologia. A paixão opunha-se à lógica: aquela que subsumia a loucura, a morte, a obscuridade, o caos, a desarmonia, enquanto esta abarcava o que era da ordem da razão, da vida, da claridade, dos cosmos, da harmonia. (FIORIN, 2007, p. 9)

Ainda de acordo com Fiorin, essa maneira de considerar os estados passionais começa a mudar no século XVIII, quando se passa a admitir a paixão como a força motriz que impele o homem à ação e o que o conduz às grandes coisas.

O professor Luiz Carlos Ferreira Migliozi de Mello ensina que, no início, entre as décadas de 60 e 70 do século passado, a semiótica contentava-se com a análise da estrutura da narrativa, a chamada sintaxe da ação. Esse período é chamado de primeira fase da semiótica. Na segunda fase, ela passa a trabalhar com os programas narrativos que modalizam o sujeito para a ação. Na terceira fase, sua atenção está voltada para a relação entre sujeito e objeto, período em que a preocupação é centrada sobre a existência modal do ser. A quarta fase caracteriza-se pelo seu interesse pelos valores que o sujeito atribui ao objeto. A partir disso, é possível determinar “certos estados de alma: é quando nascem os estudos sobre as paixões.” (MELLO, 2004, p. 123-124)

Segundo Fiorin, a semiótica reconheceu que há um componente passional que perpassa todas as relações e as atividades humanas, “que ele é o que move a ação humana e que a enunciação discursiviza a subjetividade”. Desse modo, então, o autor afirma que a semiótica mostra que “as paixões estão sempre presentes nos textos, mas não faz um estudo dos caracteres e dos temperamentos” (FIORIN, 2007, p. 10). Antes disso, considerava que os efeitos afetivos do discurso resultavam da modalização do sujeito de estado. Para atingirmos os estudos das paixões como temos hoje, definiu-se, em semiótica, a paixão como um arranjo de elementos linguísticos, vez que essa paixão é vista como uma construção textual, ou uma paixão representada. Desse modo, como gosta de dizer Fiorin, é uma “paixão de papel”.

Assim, a semiótica afasta-se de seu caráter puramente estruturalista e passa a abordar elementos extralinguísticos para apreciação em seus estudos. Com efeito, os franceses compreendem que o sentido das palavras é portador de apenas uma parcela do conteúdo. Concluímos, portanto, que é preciso estabelecer o vínculo entre linguístico e extralinguístico. Notamos uma dissidência com o estruturalismo, pois as teorias enunciativas destacam a fala e compreendem a linguagem como ação.

O conceito de enunciação impulsiona a linguística a ultrapassar os limites da língua. No auge dos estudos enunciativos, na década de 70, a enunciação trouxe um desconforto à semiótica. Mesmo reconhecendo sua importância, temia-se que ela promovesse a entrada dos fatores externos na descrição do sentido, mexendo com o modelo imanente, embasado no estruturalismo formal. A semiótica não queria se confundir com questões da ontologia, sociologia ou psicologia. (SILVA, 2013, p. 312)

Em relação à nova postura para os estudos semióticos propostos por Greimas (incorporar ou não a enunciação), “a semiótica valeu-se da seguinte estratégia: considerar a enunciação como uma instância pressuposta ao enunciado” (SILVA, p. 313). De acordo com Silva (2013, p. 314),

a teoria da subjetividade de Benveniste (1976) foi inovadora e desempenhou importante papel na retomada das questões referentes ao sujeito e à significação, porque possibilitou um deslocamento de sentido na concepção de linguagem, considerando o sujeito como elemento essencial. Com ela, a semiótica incorpora a enunciação, projetando no discurso as marcas de pessoa, tempo e espaço.

Silva compreende que a enunciação é composta por duas vertentes: comunicação e produção. “Na primeira, a enunciação é entendida por meio da relação do fazer-persuasivo de um produtor que visa a agir sobre um receptor, encarregado, por seu turno, do fazer-interpretativo” (SILVA, 2013, p. 315). Por sua vez, em relação à produção, “a enunciação é um ato que põe em funcionamento a língua, produzindo um enunciado”. Conclui que é impossível estudar a enunciação diretamente, pois ela é uma instância linguística pressuposta pelo enunciado, cujo produto pode conter traços que reconstituem o ato enunciativo. Esse mecanismo que consiste em projetar no discurso as marcas de pessoa, de tempo e de espaço é conhecido por *debreagem*.

Fiorin (2007) destaca que existem dois tipos de *debreagem*. A primeira é a *debreagem enunciativa*, que projeta as pessoas da enunciação (eu/tu) no enunciado, o espaço da enunciação (aqui) e o tempo da enunciação (agora), produzindo o efeito de sentido da subjetividade. A segunda é a *debreagem enunciva*, responsável pela instalação das pessoas do enunciado (ele), do espaço do enunciado (lá ou alhures) e do tempo do enunciado (então), criando o efeito de sentido da objetividade.

O quadro abaixo destaca o modo como Fiorin (*apud* Silva, 2013) expõe os integrantes da enunciação:

1.º nível	Enunciador versus enunciatário
2.º nível	Narrador versus narratário
3.º nível	Interlocutor versus interlocutário

Quadro 2. Elementos integrantes da enunciação proposto por Fiorin

Silva (2013, p. 313) interpreta esse quadro da seguinte forma; em todo processo de comunicação, a um “eu” corresponde sempre um “tu”. “Por isso, diante do enunciador está o enunciatário; do narrador, o narratário; do interlocutor, o interlocutário. O enunciador é uma imagem construída ao longo do texto, uma idealização do ser que produziu o discurso corrente.”

Por último, a grande transformação no percurso da teoria semiótica foi o desdobrar da semiótica da ação para a semiótica das paixões. “Sob o estímulo de Greimas, a semiótica deu ênfase, sucessivamente, ao fazer, ao crer e ao sentir. Observamos de imediato que o crer foi menos ‘bem servido’ que as duas outras dimensões” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 102).

1.3 Paixões, modalização e objeto-valor: breves definições

Mello define as paixões, afirmando que elas são o resultado dos esforços que um sujeito empreende na busca de um objeto no qual ele deposita algum valor.

Paixões são ‘estados de alma’, e a literatura sobre o assunto mostra que um ‘estado das coisas’ leva a um ‘estado de alma’. Assim, se a Semiótica estuda a busca do sujeito por ‘objetos-valores’, pode-se dizer que os ‘estados de alma’ aparecem, porque esses sujeitos, tentando entrar em conjunção com seus ‘objetos-valores’, criam conflitos, polêmicas entre si ou, então estabelecem entre si ‘situações de cumplicidade’, ‘de benevolência’. (MELLO, 2007, p. 13)

Nesse sentido, as paixões são “estados de alma” (frustrações, alegrias etc) que podem ser oriundos do “estado de coisas” (desejos). Segundo Mello (2007, p. 13), “As paixões podem ser definidas como modalizações do ser dos sujeitos de estados narrativos, que, no nível discursivo, aparecem concretizadas por lexemas.” Podem ser simples ou complexas. As primeiras seriam efeito de sentido de uma única relação modal do sujeito com o objeto. As complexas, por sua vez, seriam resultantes do enlace de vários percursos passionais. Fiorin, fazendo alusão a Greimas, aponta que há uma diferença entre discurso apaixonado e discurso da paixão e conclui: “Pode-se tomar essa distinção para dizer que a Semiótica estuda as paixões manifestadas na enunciação e no enunciado” (FIORIN, 2007, p. 10).

Barros (2005, p. 48), por sua vez, entende que

As paixões, do ponto de vista da semiótica, entendem-se como efeitos de sentido de qualificações modais que modificam o sujeito de estado. Essas qualificações organizam-se sob a forma de *arranjos sintagmáticos de modalidades* ou *configurações passionais*.

A pesquisadora (2005, p. 48) afirma que a “lógica e a psicanálise, em geral, têm preocupações taxionômicas, quando abordam as paixões”. Na semiótica, entretanto, “tomou-se aqui o caminho inverso do processo, ao tentar determinar qual o arranjo modal e qual a estrutura narrativa que caracterizam e sustentam as denominações de paixões, como a *cólera*, a *frustração*, o *amor* ou a *indiferença*”. Trata-se, portanto, de descrever as paixões com uma sintaxe narrativa modal, em que se examinem as combinações de modalidades.

Greimas e Fontanille (1993, p. 21) afirmam que “as paixões aparecem no discurso como portadoras de efeitos de sentido muito particulares; ele exala como que um cheiro confuso, difícil de determinar.” Para compreendê-lo, os autores afirmam que a semiótica elabora uma interpretação que determina que esse perfume emana “da organização discursiva das estruturas modais”.

Passando de uma metáfora à outra, poder-se-ia dizer que esse efeito de sentido provém de certo arranjo molecular: não sendo propriedade de nenhuma molécula em particular, ele resulta de sua disposição no todo. Uma primeira constatação impõe-se: a sensibilização passional do discurso e sua modalização narrativa são co-ocorrentes, não se compreendem uma sem a outra, e, no entanto, são autônomas, submissas provavelmente, ao menos em parte, a lógicas diferentes. (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p.21)

O “cheiro” que emana da organização discursiva é um efeito de sentido que se estabelece pelos dispositivos “semionarrativos” que são elencados no discurso e, ao reconhecermos esse aspecto das paixões (no discurso), percebemos que elas não pertencem exclusivamente ao(s) sujeito(s), “mas são propriedades do próprio discurso”. Portanto “essas paixões emanam das estruturas discursivas pelo efeito de um estilo semiótico que pode projetar-se seja sobre os sujeitos, seja sobre os objetos, seja sobre a junção” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 21).

Desse modo, na enunciação o discurso apaixonado se configura quando os elementos linguísticos emanam de um tom passional inerente ao próprio ato de tecer o texto. No enunciado, a paixão configura-se pela sua menção ou pela sua representação.

Na primeira situação, a paixão é abordada a partir da definição do lexema. De acordo com Fiorin (2007, p. 12), “A paixão representada é aquela figurativizada pelas ações dos seres humanos nos discursos que simulam o mundo ou pelos atos individuais numa situação tomada subespécie, ou seja, como texto.”

Barros (2005, p. 50) esclarece que, “Numa narrativa, o sujeito segue um percurso, ou seja, ocupa diferentes posições passionais, saltando de estados de tensão e de disforia para estados de relaxamento e de euforia e vice-versa”. Acrescenta que existem as paixões simples e as paixões complexas, e essa distinção é estabelecida pelo critério da complexidade sintática do percurso. “As paixões simples resultam de um único arranjo modal, que modifica a relação entre o sujeito e o objeto-valor; enquanto as paixões complexas são efeitos de uma configuração de modalidades, que se desenvolve em vários percursos passionais” (BARROS, 2005, p.50). A pesquisadora elucida, dessa forma, as duas diferentes paixões:

As paixões simples decorrem da modalização pelo querer-ser. Há paixões em que o sujeito quer o objeto-valor, como na cobiça, na ambição ou no desejo; outras em que o sujeito não quer o objeto-valor, como na repulsa, no medo ou na aversão; outras ainda em que ele deseja não ter certos valores, como no desprendimento, na generosidade ou na liberalidade; e, finalmente, aquelas em que o sujeito não quer deixar de ter valores, como na avareza ou na sovínice. As paixões simples diferenciam-se pela intensidade do querer e pelo tipo de valor desejado. O desejo de valores cognitivos caracteriza, por exemplo, a curiosidade ou o querer-saber. [...] O estado inicial do percurso das paixões complexas é denominado por Greimas (1983) estado de *espera*. A espera define-se pela combinação de modalidades, pois o sujeito deseja um objeto (querer-ser), mas nada faz para consegui-lo e acredita (crer-ser) poder contar com outro sujeito na realização de suas esperanças ou na obtenção de seus direitos. Caracteriza-se, portanto, pela *confiança* no outro e em si mesmo e pela *satisfação* antecipada ou imaginada da aquisição do valor desejado. Ao saber impossível a realização do seu *querer* e infundadas as suas crenças, o sujeito passa ao estado de *insatisfação* e de *decepção*. (BARROS, 2005, p. 50)

Para definir uma paixão como complexa, é preciso analisar todo o percurso passional do sujeito, pois esse percurso é composto por várias modalizações que incidem sobre o sujeito.

Diana Barros (2005, p.46) acredita que “a lingüística e a semiótica temeram sempre o “psicologismo” e evitaram a recaída nos estudos de caracteres e de temperamentos, que durante um certo tempo marcaram os estudos do texto” e por isso adiaram tanto o estudo das paixões. Por medo de incorrerem no mesmo “erro”, esses

estudos deixaram de lado certos aspectos imprescindíveis do exame do texto. Segundo a autora (2005, p. 46),

o amadurecimento e a segurança, atualmente alcançados nas análises discursivas, permitiram à semiótica avançar na abordagem das paixões, sem temer um retrocesso no caminho duramente percorrido. Os resultados dos estudos da modalização do ser foram, sem dúvida nenhuma, fundamentais para esse avanço.

Para resolver esse problema e evitar o erro, a semiótica debruça-se sobre a história modal do sujeito de estado. Nessa perspectiva, “podemos estudar textos narrativos calcados sobre um processo de construção e transformação do ser do sujeito e não apenas do seu fazer” (FIORIN, 2007, p. 10). O pesquisador afirma que são quatro as modalidades básicas de modalização: “querer, dever, saber e poder”. Acrescentam-se a elas as modalidades veredictórias que resultariam de um jogo entre o ser e o parecer. Assim sendo, “as paixões são efeitos de sentido das compatibilidades e incompatibilidades modais que modificam o sujeito de estado”.

Greimas e Fontanille (1993, p. 85) estabelecem que as modalizações determinam toda a ação do sujeito e a sua relação com o objeto e com o mundo:

A modalização dominante varia também segundo os tipos: o sentimento põe em jogo o *saber*, a emoção afeta, por suas consequências e manifestações, o *poder*, a inclinação e a propensão concernem mais ao *querer*. No temperamento e no caráter, todas as *modalizações* parecem postas em jogo, mas sob a forma de interação, cujas instância seriam os objetos modais definidos atrás e que chegam tanto a um equilíbrio individual e explicativo, em que domina o *poder* (o temperamento), quanto a dominâncias distintivas como efeito individualizante ou que se traduzem, no final das contas, como variantes do *querer* (o caráter).

Com efeito, depreendemos que o estado do sujeito em relação ao seu objeto de desejo não é invariavelmente estável. Assim, concebemos basicamente dois tipos de sujeito: o sujeito do fazer e o sujeito passivo. O sujeito do fazer é um agente responsável pela mudança de seu estado ou de outro sujeito, como os casos de Ladislau e de Isaías nos romances de Japiassu. O sujeito de estado é paciente e passivo e serve para representar um determinado estado do sujeito em relação ao seu objeto de desejo. O estado, portanto, pode sofrer mudanças, e essas mudanças são retratadas pelas modalidades que traduzem as condições e as qualificações desses dois tipos de sujeito. Ao sujeito do fazer correspondem as modalidades do fazer ou intencionais; ao sujeito de

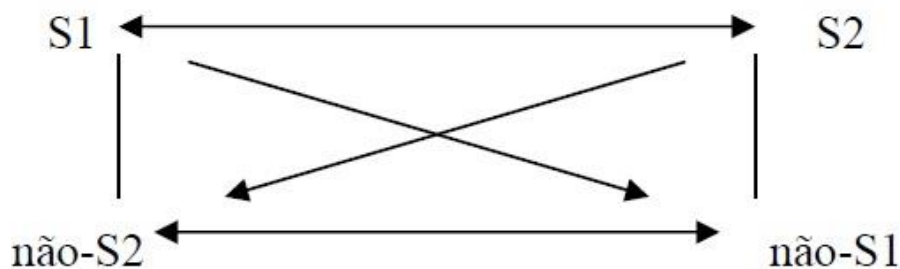
estado, as modalidades do ser ou existenciais. A modalização do fazer é responsável pela competência modal que incide sobre o sujeito do fazer, qualificando-o para o fazer. O sujeito com competência modal é aquele que possui condições ou pré-requisitos para uma ação: é um sujeito que quer, deve, sabe e pode fazer. Cada uma dessas modalidades começa a definir os sujeitos. Ressaltamos que a semiótica examina o sujeito não apenas do ponto de vista de sua competência, mas também de seu modo de existência.

Seguindo Greimas e Fontanille (1993), há quatro modos de existência do sujeito: potencial (crê ser), virtual (quer ou deve ser), atualizado (sabe ou pode ser) e realizado (faz ou é). Silva (2009, p. 49) esclarece que esses modos de existência seriam os responsáveis pela determinação de suas respectivas modalidades:

potencializantes	virtualizantes	atualizantes	realizantes
crer	querer/dever	saber/poder	fazer/ser

Quadro 3. Modos de existência e suas modalidades

Portanto “as duas grandes modalidades — intencionais e existenciais — são determinadas por essas quatro modalidades (potencializantes, virtualizantes, atualizantes e realizantes), com as quais formam predicados ou enunciados modais: querer-fazer, poder-ser, etc” (SILVA, 2009, p. 49). O autor atenta para o fato de que cada um desses “enunciados torna-se um valor modal ao receber uma denominação para traduzir o sentido da fusão dos termos modais. Ex.: O enunciado “querer-fazer” tem como valor modal a “vontade”; poder-fazer corresponde à “liberdade”, e assim por diante” (SILVA, 2009, p. 49). Acrescenta ainda que, para uma melhor representação de toda a configuração modal, “é necessário tomar o quadrado semiótico como base, usado como um modo de estruturação dos microuniversos semânticos para a representação da estrutura elementar de um texto” (SILVA, 2009, p. 50).



Quadro 4. Quadrado Semiótico.

O quadrado semiótico também é chamado de modelo constitucional e serve de instrumento para a descrição das modalizações por meio de seus principais eixos:

←-----→(S1 vs S2 e não-S2 vs não-S1): eixo de contrariedade

←------(S1 vs não-S1 e S2 vs não-S2): eixo de contradição

----- (não-S2 vs S1 e não-S1 vs e S2): eixo de complementaridade

Silva (2009, p. 50) apresenta a divisão dos enunciados nas duas grandes modalidades:

Representando os enunciados das modalizações intencionais, temos:

a) Sobre as modalidades virtualizantes do querer: querer-fazer (volição), querer-não-fazer (abulia), não-querer-fazer (nolição) e não-querer-não-fazer (decisão);

b) Sobre as modalidades virtualizantes do dever: dever-fazer (prescrição), dever-não-fazer (interdição), não-dever-não-fazer (permissividade) e não-dever-fazer (facultatividade);

c) Sobre as modalidades atualizantes do poder: poder-fazer (liberdade), poder-não-fazer (independência), não-poder-fazer (impotência) e não-poder-não-fazer (obediência);

d) Sobre as modalidades atualizantes do saber: saber-fazer (competência), saber-não-fazer (habilidade), não-saber-fazer (incompetência) e não-saber-não-fazer (inabilidade).

Quanto aos enunciados das modalizações existências, ei-los:

a) Sobre as modalidades virtualizantes do querer: querer-ser (desejo), querer-não-ser (desprendimento), não-querer-ser (renúncia) e não-querer-não-ser (apego);

b) Sobre as modalidades virtualizantes do dever: dever-ser (necessidade), dever-não-ser (impossibilidade), não-dever-não-ser (possibilidade) e não-dever-ser (contingência);

c) Sobre as modalidades atualizantes do poder: poder-ser (possibilidade), poder-não-ser (contingência), não-poder-fazer (impossibilidade) e não-poder-não-ser (necessidade);

d) Sobre as modalidades atualizantes do saber: saber-ser (verdade), saber-não-ser (falsidade), não-saber-ser (ocultação) e não-saber-não-ser (ilusão).

Compreendemos que a modalização do fazer (querer, dever, saber e poder-fazer) define a competência modal do sujeito ao influenciar sobre o sujeito do fazer. A modalização do ser, por sua vez, define a existência modal do sujeito de estado em relação ao objeto-valor ao incidir sobre o objeto. No entanto a modalização do ser apresenta ainda mais duas modalidades, as quais determinam a relação de conjunção ou de disjunção entre sujeito e objeto, respectivamente: as modalidades veridictórias e as modalidades epistêmicas.

A modalidade veridictória define-se como um fazer interpretativo, visto que apresenta um veredicto do estado resultante da relação entre sujeito e objeto mediante a estrutura modal assentada em “ser” *versus* “parecer”. Partindo da aparência (eixo do parecer), chega-se à essência (eixo do ser). Conclui-se, com efeito, a verdade (parece e é), a falsidade (não-parece e não-é), o segredo (não-parece e é) ou a mentira (parece e não-é) do estado.

A modalização do ser, portanto, constitui a existência modal ao sujeito de estado e estabelece os estados passionais, ou seja, os efeitos de sentido de bem-estar ou de mal-estar, resultantes da relação do sujeito com seu objeto. Assim, o sujeito de estado, o sujeito do fazer e o objeto foram caracterizados como actantes sintáticos no momento da apresentação do enunciado elementar e do programa narrativo. Os actantes sintáticos redefinem-se no nível do percurso narrativo e tornam-se papéis *actanciais*. Nos percursos narrativos do sujeito, é possível determinar diferentes papéis actanciais, uma vez que eles não são fixos ou estabelecidos de forma definitiva; ao contrário, em cada percurso variam de acordo com o progresso narrativo. Eles dependem da posição que os actantes sintáticos ocupam no percurso e da natureza dos objetos-valor com que se relacionam.

Para observar a relação entre os sujeitos e os seus objetos-valor, Barros (2005, p. 24) aponta que é preciso “perceber que os programas narrativos projetam sempre um programa correlato.” Nesse sentido, quando um sujeito adquire um valor é porque outro sujeito foi dele privado ou dele se privou. Assim, os objetos circulam entre os sujeitos, “graças às transformações, e põem os sujeitos em relação”. A autora nomeia essas transformações de percurso gerativo. Para ela, então, temos a semântica narrativa, o

momento em que os elementos semânticos são selecionados e relacionados com os sujeitos.

Para isso, esses elementos inscrevem-se como valores, nos objetos, no interior dos enunciados de estado. Assim sendo, um sujeito pode estar em relação de conjunção com os (objetos) valores, e os valores podem ser *modais*, como o dever, o querer, o poder e o saber, que modalizam ou modificam a relação do sujeito com os valores e os fazeres. (BARROS, 2005, p. 29)

O encadeamento lógico de um programa de competência com um programa de performance constitui, por exemplo, um percurso narrativo, denominado *percurso do sujeito* em busca do seu objeto-valor.

A psicanálise define como “desejo” aquilo que na semiótica das paixões chamamos de “objeto-valor”. Acreditamos que seja interessante termos uma noção de como uma disciplina especializada sobre a psique humana entende o assunto, para, então, formularmos nossas considerações sobre a obra de Japiassu.

Vero (2006, p. 16), psicanalista e professora, assevera que o objeto-valor ou “o desejo, é um componente essencial da vingança.” Na sequência, ela define o que, a partir de suas leituras de Freud, compreende por desejo:

O componente a que me refiro é a perda, porque sempre que se deseja algo é quando este algo não está mais (ou nunca esteve) à nossa disposição. Quer seja pela distância no tempo ou no espaço. Desejamos algo que não temos, mas que “sabemos” existir. Coloquei aspas no “sabemos”, já que se trata frequentemente de uma verdade interna, pois o que pode ocorrer é que alucinamos o objeto de desejo. (VERO, 2006, p. 17)

Continua a pesquisadora: “o objeto de desejo, é um objeto perdido” (VERO, 2006, p. 17), pois “torna-se quase indestrutível o que passa a ser a própria essência do desejo”. Para esclarecer esse raciocínio, ela recorre a Freud:

Como consequência desta experiência o traço mnésico de uma certa percepção ficou associado ao traço mnésico da excitação resultante da necessidade. Quando esta necessidade surge novamente, irá se produzir, graças à ligação anteriormente estabelecida, um movimento psíquico que procurará reinvestir a imagem mnésica desta percepção e buscará mesmo evocar esta percepção. Um movimento psíquico deste tipo é o que chamamos de desejo. A reaparição desta percepção é a realização do desejo. (FREUD *apud* VERO, 2006, p. 17-18)

Constata-se que o desejo não corresponde a uma necessidade; antes disso, corresponde a um movimento psíquico que busca a recuperação de uma imagem que uma vez satisfizesse a necessidade do indivíduo.

Assim parece claro que a realização de um desejo está na estreita dependência da realização de uma percepção que tanto pode vir do mundo externo quanto do mundo interno de uma subjetividade. O desejo parece atrair-se por uma identidade com a percepção, e a existência real mesma desta percepção, no caso, objeto de desejo, deixa de ser importante. (FREUD *apud* VERO 2006, p. 17-18)

Depreendemos que, para a psicanálise, o desejo pode se realizar de maneira fantasiosa, mas essa realização é problemática, pois é tida como um sintoma, um sonho ou mesmo uma alucinação.

O objeto de desejo que acabamos de mencionar é definido por Greimas e Fontanille (1993) como objeto-valor para conceituar o que eles chamam de percurso “gerativo de sentido”, demonstrando que este apresenta três níveis de leitura: fundamental, narrativo e discursivo. Cada um desses níveis é composto de seus respectivos elementos:

- a) no fundamental, há termos-objeto, formando uma estrutura elementar;
- b) no narrativo, actantes (destinador-manipulador, sujeito, destinador-julgador, oponente, adjuvante e objeto);
- c) no discursivo: enunciador/enunciatário pertencentes à enunciação pressuposta e narrador/narratário pertencentes à enunciação enunciada ou ao enunciado propriamente dito. Os actantes são concretizados no texto pelos atores, que são as personagens.

O primeiro nível, o fundamental, baseia-se na projeção da categoria tímico-fórica, que não se realiza pela oposição euforia *versus* disforia; os valores ainda são virtuais e não estariam relacionados a um sujeito, fato que ocorrerá no nível imediatamente superior. Assim, o percurso vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto –, a categoria tímico-fórica converte-se em categoria modal, atingindo a capacidade de modificar a relação do sujeito com seu objeto. Nesse plano narrativo, os valores são atualizados e investidos no objeto e caracterizam-se em disjunção ou conjunção com o sujeito. Surge, então, a denominação objeto-valor.

Objeto-valor, portanto, é o ser querido, é aquilo que se busca e se quer alcançar ao final das transformações de estado de uma narrativa. Nas palavras de Greimas e Fontanille (1993, p. 43),

Com efeito, “valor” é empregado em semiótica em duas acepções diferentes: “o valor” que sustenta um projeto de vida e o “valor” no sentido estrutural, como entende Saussure. A conciliação entre essas duas acepções permite forjar o conceito de objeto valor: um objeto que dá um ‘sentido’ (uma orientação axiológica) a um projeto de vida [...].

Os objetos, portanto, são constituídos de um valor. O sujeito busca, em verdade, não o objeto somente, mas o valor nele investido. Por exemplo, *N’A Santa do Cabaré*, Ladislau Cardoso quer se casar com Vanda (objeto), pois ela é a mulher mais bonita de Belo Jardim e concubina do prefeito da cidade (valor). “Possuir” essa bela mulher lhe trará a satisfação de humilhar o prefeito.

Podemos ainda discutir o valor, pois, a partir dele, um objeto pode ser definido como objeto-valor ou objeto modal. A diferença entre objeto-valor e objeto modal está entre a falta e a realização do objetivo; aquele é o fim ao qual almejo. No nosso exemplo, o amor de Vanda é objeto-modal, pois tomar para si a admiração da mulher mais cobiçada da cidade é objeto-valor.

A partir de Greimas, portanto, a semiótica debruça-se sobre a relação entre sujeito e objeto e toma, como um dos pontos de investigação, se o sujeito obtém o objeto de seu desejo (conjunção) ou o contrário (disjunção).

Fiorin define essa relação entre sujeito e objeto a partir de Greimas: “A existência semiótica é dada pela relação do sujeito com um objeto. Em outras palavras, um sujeito só tem existência na medida em que está em relação com um objeto” (FIORIN, 2000, p. 178).

Nessa relação entre sujeito e objeto, permeada pelas paixões que dela emanam, temos os contratos fiduciários que regem a relação entre esses dois elementos – ou em decorrência deles. Esses contratos são estabelecidos implicitamente entre um destinador e um destinatário, os quais podem ser o enunciador (autor do texto) e o enunciatário (leitor-interpretador), podem ocorrer entre narrador e narratário etc. A fidúcia – ou contrato fiduciário – refere-se a uma expectativa que pode ser confirmada, ou não, caso em que pode gerar insatisfação e decepção no destinatário. Essa expectativa afeta as escolhas e as atitudes do sujeito ao longo do percurso.

CAPÍTULO 2

DA MODERNIDADE À PÓS-MODERNIDADE E OS ASPECTOS DO ROMANCE. A OBRA DE MOACIR JAPIASSU: UM AUTOR FORA DE SEU TEMPO

Uma dos grandes embaraços na classificação da literatura hodierna¹¹ é o equívoco que se faz em torno das expressões *contemporâneo* e *pós-moderno*. Fernandes e Luft (1996) definem *contemporâneo* como um adjetivo que classifica “o que é do mesmo tempo; da mesma época; coetâneo; que é do tempo presente; de nossa época; *s. m.* homem do mesmo tempo; indivíduo do nosso tempo” (Do lat. *contemporaneu*).

Ao apontarmos os sentidos possíveis para a expressão em questão, perguntamo-nos: Japiassu é um autor pós-moderno ou contemporâneo? Lançamo-nos a essa reflexão porque os mesmos dicionaristas definem *moderno* da seguinte forma: “é, *adj.* relativo aos nossos dias, aos tempos mais próximos de nós; atual; hodierno; *s.m. pl.* homens de hoje. (Do lat. *modernu*)”. Pelo cotejo dessas definições, constatamos que elas se aproximam muito. Entretanto, ao olharmos para Japiassu, estamos diante de um autor e obra que evocam para si uma classificação em relação à periodização literária. Um exemplo dessa autoclassificação é percebida no subtítulo de seu primeiro romance que, para a segunda edição, adiciona o prefixo *pós* diante de *moderno*. Desse modo, cabe-nos pensar sobre como a crítica literária e os estudos literários têm lidado com essa questão.

Tentar definir o que seja pós-moderno em qualquer nível de estudo é submeter-se a um terreno minado. A esse respeito, Scheel (2009, p. 181) esclarece que

Pensar, falar ou escrever sobre o pós-modernismo ou sobre a pós-modernidade, suas linhas de força, suas teorias – que são muitas e nem sempre amigáveis ou harmoniosas –, seus conceitos, suas formas de articulação, é algo complexo e desafiador, que nos faz, inevitavelmente, correremos o risco de, na tentativa apressada de definição, espécie de palavra de ordem para a crítica, indefinirmos ainda mais o objeto e o fenômeno do pós-modernismo. Isso porque, em linhas gerais e com exceção feita ao Romantismo, nunca um modo de pensamento – político, filosófico, cultural ou sociológico –, um momento histórico, uma tendência estética ou uma forma de perceber a própria contemporaneidade, foi, ao mesmo tempo, tão vindicado e combatido quanto a pós-modernidade.

¹¹ Literatura produzida e lida no momento de escrita do texto desta tese.

Esse embate do que possa ser moderno ou pós-moderno resulta de confusões a respeito da definição da expressão *contemporâneo*, como nos estabelece Scheel (2009). Para compreendermos a questão, recorremos a Fernandes e Luft (1996), que nos oferecem a seguinte definição: “Contemporâneo – *adj*: Que é do mesmo tempo, da mesma época; coetâneo, que é do tempo presente, de nossa época; *s.m.* homem do mesmo tempo”. (Do lat. *Contemporaneu*). Para eles, tanto contemporâneo quanto moderno surgem da mesma matriz etimológica: *contemporaneu*.

Agamben (2009, p. 58) retoma um texto de sua autoria, apresentado na lição inaugural do curso de Filosofia Teórica 2006-2007 oferecido à Faculdade de Arte e Design do IUAV de Veneza, e questiona o que vem a ser contemporâneo: “Do que e de quem somos contemporâneos? E, antes de tudo, o que significa ser contemporâneo?”. Para responder às próprias perguntas, oferece-nos o seguinte raciocínio:

O ‘tempo’ do nosso seminário é a contemporaneidade, e isso exige ser contemporâneo dos textos e dos autores que se examinam. Tanto o seu grau quanto o seu êxito serão medidos pela sua – pela nossa – capacidade de estar à altura dessa exigência. (AGAMBEN, 2009. p. 58)

A leitura de Agamben nos leva a entender que ser contemporâneo é ter a capacidade de se transportar ao tempo de emergência de um determinado texto ou autor, de um fato ou acontecimento, que não, necessariamente, esteja no mesmo espaço temporal do leitor.

Agamben continua sua reflexão acerca da contemporaneidade, oferecendo-nos a definição elaborada por Roland Barthes, que, em um de seus cursos no *Cóllège de France*, resume-a como: “O contemporâneo é o intempestivo” (2009, p. 58). Para essa definição, Barthes recorreu a um dos primeiros trabalhos de Nietzsche, *Considerações Intempestivas*, “com as quais quer acertar contas com o seu tempo, tomar posição em relação ao presente”.

De acordo com Agamben (2009, p. 58), Nietzsche é a personificação da intempestividade: “intempestiva essa consideração o é porque procura compreender como um mal, um inconveniente e um defeito algo do qual a época justamente se orgulha”. Justamente por isso, ele é mais do que qualquer outro homem de seu tempo quem percebeu a atmosfera de sua contemporaneidade. Agamben (2009, p. 58) esclarece, ainda que

Nietzsche situa a sua exigência de “atualidade”, a sua “contemporaneidade” em relação ao presente, numa desconexão com e numa dissociação. Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros de entender o seu tempo.

Para elucidar ainda mais sua definição, Agamben (2009, p. 59) continua:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a este aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.

Nesse sentido, o nosso entusiasmo pela obra de Moacir Japiassu se solidifica, pois enxergamos nela o trabalho de um enunciador consciente dos matizes de sua época.

2.1 Modernidade *versus* pós-modernidade: do fruto à celeuma

A bibliografia a respeito da pós-modernidade sofreu uma notável expansão nos anos 1980. A discussão sobre os limites entre o conceito evocado pelos termos *moderno* e *pós-moderno* constitui-se um dos temas de maior relevância da crítica contemporânea.

O vocábulo pós-moderno é corrente há uns trinta anos. Segundo Connor (1992, p. 13), “Embora o termo pós-modernismo tenha sido usado por alguns escritores dos anos 50 e 60, não se pode dizer que o conceito de pós-modernismo tenha se cristalizado antes da metade dos anos 70”.

O termo *pós-modernidade* encontra-se ligado à significação de modernidade, pois, como afirma Harvey (1992, p. 19), “não faria sentido ser pós de alguma coisa que não se sabe o que é”.

Em vista disso, optamos por seguir, como orientação, o sentido da expressão *pós-moderno* sem hífen, utilizada como adjetivo e, sobretudo, à maneira francesa, como adjetivo substantivado, conforme ensina Compagnon (2006). Essa expressão está ligada à *modernidade* (introduzida na língua por Balzac, em 1823, e por Chateaubriand, em

1849) e nós adotamos a expressão *pós-modernidade* em detrimento de *pós-modernismo* por várias razões. Decisivamente, por acreditarmos que esta última é mais inclusiva, mais flexível, mais generalizável e, como postula Rybalka (1991), “não é uma palavra em *-ismo* que implica uma vontade de poder, uma direção muito afirmada, um voluntarismo”.

No plano do léxico, a expressão *pós-modernismo* precede, aliás, a expressão *pós-moderno*; o primeiro uso encontrado dela é sobre a forma *pós-modernismo* em Frederico de Onis, quando, em sua *Antologia de la poesia espagnola y hispanoamericana* (1882-1932), lançada em Madrid em 1934, distingue *ultra* e *pós-modernismo* como formas de excesso do modernismo. Geralmente, entretanto, *pós-moderno* designa o que veio após os movimentos literários americanos ou o movimento arquitetural marcado por Le Corbusier, Mies Van der Rohe, Gropius e a Bauhaus, que chamamos Modernismo. Ele define assim, *grosso modo*, a literatura americana e a arquitetura da vanguarda de 1915 a 1940 com continuacões no período que segue.

Na França, país com forte tradiçã clássica, não se reconhece o movimento literário chamado de Modernismo, que, aliás, é constantemente alvo de questionamentos suscitados pelos críticos partidários da modernidade. A expressão *moderno* foi abundantemente utilizada, mas sempre guardou uma conotaçã de fluidez, de relatividade e de historicidade. É uma noçã que passa de um período a outro, de uma geraçã a outra, sem se fixar. Encontramos, então, estudos sobre *o romance moderno* ou sobre *a poesia moderna* desde o meio do século XIX. Baudelaire, e mais tarde Roland Barthes, insistiram muito no laço entre a modernidade e a moda.

Contrariamente ao uso americano, essa expressã não foi petrificada e tornou-se permanente. O que corresponde na França ao modernismo americano é *la littérature d'entre-les-deux-guerres*. Baudrillard (1981) explica essa diferença, expondo que os Estados Unidos têm a essência de um país estritamente moderno, pois não passou pela oposiçã fundamental entre o período clássico e o moderno. Desse modo, interpretamos que, para Baudrillard, os americanos não têm uma compreensã verdadeira do que seja o moderno e *podem*, então, utilizar essa expressã como bem lhes aprouver.

O *pós-moderno*, contudo, representa alguma espécie de reaçã ou de afastamento do moderno. Compagnon alicerça a ideia anterior afirmando que o *pós-moderno* compreende, incontestavelmente, uma reaçã contra o moderno, que se tornou dele um bode expiatório. Mas, segundo ele, a própria formaçã do termo – como dos termos *pós-modernismo* e *pós-modernidade* – levanta uma dificuldade lógica imediata.

Eis algumas indagações do autor: se o moderno é o atual e o presente, o que significa o prefixo *pós*-? Não seria ele contraditório? O que seria esse depois da modernidade, designado pelo prefixo, se a modernidade é a inovação constante, o próprio movimento do tempo? Como é possível falar de um tempo depois do tempo? Como pode um presente negar a qualidade de presente? (COMPAGNON, 1996, p. 130)

O próprio autor responde a tais questionamentos salientando que o faz provisoriamente, e que o termo pós-moderno é, antes, uma palavra de ordem polêmica que se posiciona enganosamente contra a ideologia da modernidade ou contra a modernidade como ideologia, isto é, negando menos a modernidade de Baudelaire, na sua ambiguidade e no seu dilaceramento, do que nas vanguardas históricas do século XX. Conclui o autor que, se a modernidade é complexa e paradoxal, a pós-modernidade o é igualmente.

Kumar (1997, p. 79) esclarece que o prefixo *pós*, de pós-modernidade, é, nesse caso, ambíguo e pode significar um novo estado de coisas, principalmente no sentido do que vem depois; mas que ele pode ser usado como post de *post-mortem*, sugerindo fim, término. Seguindo, portanto, esse raciocínio, teríamos em pós-modernidade o atestado de morte da modernidade.

Esses posicionamentos nos levam a crer que não basta a análise do conceito de modernidade para obter luz em meio a tanta obscuridade em torno do termo pós-modernidade, tendo em vista que o próprio prefixo (*pós*) articula aporias que se situam em diversas áreas.

Os impasses na conceituação das expressões relacionadas à modernidade e à pós-modernidade ganham força, principalmente na segunda metade do século XX, período que compreendeu um processo de mudanças salutares na história do pensamento e da técnica. Ao lado da aceleração galopante das tecnologias de comunicação, das artes, dos materiais e da genética, ocorreram mudanças paradigmáticas no modo de se pensar a sociedade e suas instituições. Nesse ínterim, as lentes da crítica se voltam para o conceito sobre o Homem e suas facetas constituídas a partir do século XV e consolidadas no século XVIII. A modernidade erigida nesse período, como expõe Berman (1982), ergue-se com vulnerabilidades em seus pilares fundantes, haja vista a crença cega na verdade, ou em **uma** verdade que supostamente seria atingida pela razão. Esse *halo sagrado* seria atingível se o homem percorresse sua trajetória em uma linearidade histórica rumo ao progresso. Essas postulações se instauram como dogmas; logo, são propostos novos valores, menos fechados e

categorizantes, que, por sua vez, constituirão o alicerce para o projeto que tenta se firmar no pensamento, na ciência e na tecnologia: o projeto de superação da modernidade. Desse modo, como acreditam diversos estudiosos, constitui-se o primeiro período histórico denominado *pós-modernidade*.

Para alguns autores a pós-modernidade é a condição sociocultural e estética do capitalismo contemporâneo, também denominado *pós-industrial* ou *financeiro*. O emprego dessa expressão se tornou corrente, embora haja controvérsias quanto ao seu significado e a sua pertinência. Tais controvérsias possivelmente resultam da dificuldade de se examinarem processos em curso com suficiente distanciamento e, principalmente, de se perceber com clareza os limites ou os sinais de ruptura nesses processos. Apesar de sua natureza paradoxal, apesar da confusão e das resistências ideológicas que ela suscitou, apesar das reservas que se pode sempre ter, essa expressão está agora instaurada e, sem dúvida, servirá para designar nossa época e nossa literatura, talvez também para determinar o que é diferente, próprio à nossa sensibilidade. Conforme Rybalka (1991), “tudo tende atualmente ao pós-moderno”.

Batista contribui com o debate em torno da aporia entre o que se afirma moderno ou pós-moderno, esclarecendo, que “o vocábulo moderno (*modernus*) deriva de *modo/moda*; remete a agora mesmo, recentemente, agora, sentido de contemporâneo, atual, e não de algo novo. A partir dessa definição, surge a oposição entre os *moderni* e os *antiqui*, o passado e o presente” (BATISTA, 2012, p. 19). No entanto, o pesquisador ressalta que Compagnon (2006) foi quem nos ofereceu a mais conhecida das acepções dessa expressão:

representa a sensação de aceleração do tempo, o moderno não se opõe ao clássico, mas ao que está fora da moda – “o moderno de ontem”. A aceleração do tempo não é exclusiva da modernidade, já fora percebida no século XVII, correspondendo a algumas gerações. (BATISTA, 2012, p. 19)

Compagnon (1996) afirma que, na França, o moderno é entendido no sentido de modernidade que começa com Baudelaire e Nietzsche e compreende o niilismo. A modernidade, segundo ele, foi ambivalente desde a sua origem, sobretudo por suas relações com a modernização e, em particular, com a história. As contradições da modernidade já existiam desde o início. O autor, contudo, acredita que Baudelaire e Nietzsche foram os primeiros que as reconheceram. Durante muito tempo, segundo

Compagnon, acreditou-se que era possível se servir delas impunemente. Hoje, elas se impõem, mesmo que a autossuficiência tenha sido um desejo da modernidade. É essa, segundo ele, a razão de outro equívoco, dessa vez entre franceses e americanos: a modernidade, no sentido francês, isto é, baudelairiana e nietzschiana, inclui a pós-modernidade.

Berman, filósofo estadunidense de orientação marxista, estabeleceu seu trabalho como um crítico ferrenho da modernidade. Segundo ele, esse período é definido como o conjunto de transformações que se inicia, no mundo, a partir do século XV e que se estende até o século XXI. Essas transformações podem ser divididas em três fases e envolvem aspectos: *culturais*: o Renascimento; *políticos*: o surgimento dos Estados Nacionais Absolutistas; e *econômicos*: o capitalismo comercial. Para tornar didático o seu trabalho, Berman (1982, p. 16) separa essas três fases em datas. A primeira vai

do início do século XV ao fim do século XIII: as pessoas estão apenas começando a experimentar a vida moderna; mal fazem idéia do que as atingiu. O segundo momento instaura-se com a onda revolucionária de 1790: Ao mesmo tempo, o público moderno do século XIX ainda se lembra do que é viver, material e espiritualmente, em um mundo que não chega a ser moderno por inteiro. [...] É dessa profunda dicotomia, dessa sensação de viver em dois mundos simultaneamente, que emerge e se desdobra a idéia de modernidade e modernização. No século XX, a terceira fase, o processo de modernização se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo, e a cultura do modernismo em desenvolvimento atinge triunfo espetacular na arte e no pensamento.

Entre todos os aspectos que incomodam o autor na modernidade está o fato de que, em termos estéticos, ela é nada além de uma elegia ao capitalismo. Partindo desse pressuposto, ele (1982, p. 22) afirma que

De vários modos prosperou e cresceu para além de suas próprias esperanças selvagens. Na pintura e na escultura, na poesia e no romance, no teatro e na dança, na arquitetura e no *design*, em todo um setor de media eletrônica e em um vasto conjunto de disciplinas científicas que nem sequer existiam um século atrás, nosso século produziu uma assombrosa quantidade de obras e de idéias da mais alta qualidade. O século XX talvez seja o período mais brilhante e criativo da história da humanidade, quando menos porque sua energia criativa se espalhou por todas as partes do mundo.

Segundo Batista (2012), os pares “irônica e contraditória, polifônica e dialética” são adjetivos com os quais Berman caracteriza a modernidade, polarizando-a em duas extremidades.

De um lado, ele elenca aqueles que seriam os grandes modernistas que representam o século XIX – *espíritos heterogêneos*, como Marx e Kierkegard, Whitman e Ibsen, Baudelaire, Melville, Carlye, Stimer Strindberg, Dostoievski. Para ele, representam verdadeiramente o propósito da modernidade: a revolução. Do outro lado, no século XX, representam o *brilho e profundidade moderna*, as obras de Graas, Garcia Marques, Fuentes, Cunnighan, Nevelson e tantos outros, mas já sem o mesmo engajamento dos anteriores. Desse modo, pela polarização, tenta resgatar essa perspectiva dinâmica e dialética que, segundo ele, seria a principal característica do pensamento moderno do século XIX, mas que, no entanto, havia se perdido ao longo da tradição da modernidade no século XX. (BATISTA, 2012, p. 20)

Notadamente, Berman entende que a modernidade no século XX era contraditória: “em meio a uma era moderna que perdeu contato com as raízes de sua própria modernidade” (1998, p. 17). Ele afirma que esta é uma era aparentemente fáustica e empreendedora, que, no entanto – ao contrário do personagem clássico de Goethe –, “perdeu sua capacidade humana de se angustiar e de se reconstituir em bases constantemente renováveis, absorvendo e compreendendo os limites e as contradições de sua própria perspectiva progressista” (1998, p. 17), pois, segundo ele, ela se encontra em constante conflito em relação às suas próprias raízes históricas.

Segundo Berman, se existe uma voz arquetípica da primeira fase da modernidade, essa voz é Jean-Jacques Rousseau:

Rousseau é o primeiro a usar a palavra *moderniste* no sentido em que os séculos XIX e XX usarão; ele é a matriz de algumas das mais vitais tradições modernas, do devaneio nostálgico à auto-especulação psicanalítica e à democracia participativa. Rousseau como se sabe, um homem profundamente perturbado. (BERMAN, 1998, p. 17)

Berman dedicou-se efetivamente às duas fases posteriores da modernidade e mostra desdém ao trabalho de Jean-Jacques Rousseau. Para ele, Rousseau é um dos responsáveis pela perda de sentido, ou seja, pela perda da identidade do sujeito moderno. Berman entende que o filósofo francês turva os olhos do homem moderno ao colocá-lo como um elemento à parte dos acontecimentos sociais, sendo, desse modo,

apenas um elemento determinado pelo emaranhado das relações sociais, isto é, como um produto delas.

Outro teórico de orientação marxista a debruçar-se sobre o fenômeno da modernidade foi o alemão, Walter Benjamin, que demonstrou interesse em reunir informações sobre temas diversos, como o uso do ferro na arquitetura, as construções das ferrovias, a daguerreotipia¹², os sistemas de iluminação, as transformações urbanas que ocorreram no século XIX. Essa preocupação fica bastante clara em seu ensaio *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, que aborda, pormenorizadamente, a cidade de Paris do segundo império.

Para Benjamin, Baudelaire foi o primeiro a sentir os ares do novo tempo e o canta, utilizando-se do *flâneur* que caminha em meio à multidão; ele se encanta com as vitrines em meios aos *boulevares*.

Nos ensaios *O narrador* e *Sobre alguns temas em Baudelaire*, Benjamin afirma que a substituição da forma narrativa pela informação levou ao empobrecimento da experiência na modernidade. Sobre essa perda, no segundo ensaio mencionado, Benjamin (1989, p. 107) esclarece que,

Se fosse intenção da imprensa fazer com que o leitor incorporasse à própria experiência as informações que lhe fornece, não alcançaria seu objetivo. Seu propósito, no entanto, é o oposto, e ela o atinge. Consiste em isolar os acontecimentos do âmbito onde pudessem afetar a experiência do leitor. Os princípios da informação jornalística (novidade, concisão, inteligibilidade, e, sobretudo, falta de conexão entre uma notícia e outra) contribuem para este resultado do mesmo modo que a paginação e o estilo lingüístico.

A perda da experiência¹³, portanto, foi gerada pelo bombardeio da informação, pela mecanização e pela divisão do trabalho industrial que se traduziu em automatização. Nessa esteira, o operário foi transformado em autômato para lidar melhor com a máquina. Entretanto, como efeito colateral, os mesmos gestos mecânicos são encontrados entre os transeuntes das ruas e as multidões que circulam nas grandes cidades. Batista (2012, p. 21) afirma que “as condições de vida nas sociedades

¹² *Substantivo feminino. Fot. gráf.* antigo processo de obtenção de imagens fotográficas por ação do vapor de iodo sobre uma placa de prata sensibilizadora (após vários minutos de exposição sob luz forte, revela-se a imagem, que é então fixada com hipossulfito de sódio).

¹³ Para Benjamin, a degradação ou a perda da experiência faz parte de um longo processo que começa com as manufaturas e atinge seu apogeu com a indústria moderna.

modernas obrigam os indivíduos a concentrarem suas energias protegendo-se dos choques, onipresentes na realidade.”

A revolução moderna, segundo Bauman (1999), terminou em parricídio. Ele afirma que os mais brilhantes e mais fiéis filhos da modernidade não podiam expressar sua lealdade filial, senão se tornando seus próprios coveiros. Na interpretação do filósofo polonês, quanto mais esses “filhos” se dedicavam à construção do artifício que a modernidade se pôs a erigir, havendo primeiro destronado e legalmente incapacitado a natureza – mais solapavam os alicerces do prédio. Pode-se afirmar que a modernidade, desde o seu surgimento, estava alicerçada em sua própria estrutura pós-moderna. Nesse sentido, a modernidade fundou suas bases no terreno movediço que configuraria a sua demolição.

Em raciocínio muito próximo ao entendimento de Bauman, Lyotard afirma que uma obra só pode se tornar moderna se primeiro for pós-moderna: “O pós-modernismo, entendido assim, não é o modernismo no seu estado terminal, mas no seu estado nascente, e esse estado é constante” (LYOTARD, 1982, p. 24). Nesse sentido, alinhamo-nos ao pensamento defendido por Bauman e Lyotard, ou seja, não acreditamos na pós-modernidade como um elemento que tende a encerrar a modernidade; ao contrário disso, aquela é responsável por fecundar o embrião gerado por esta.

No Brasil, a modernidade implica não somente uma ampla renovação artística e cultural, mas, sobretudo, a afirmação da consciência e da identidade brasileiras. Esse último dado particulariza e diferencia a modernidade brasileira em relação à europeia, pois aquela, nutrindo-se desta, consegue rumar em direção às fontes mais genuínas da cultura do País. Tais assertivas são sustentadas pela perspectiva de Candido (1985, p. 109), para quem “a evolução da vida intelectual brasileira sempre esteve ligada à dialética do localismo e do cosmopolitismo, ora em arrojados do mais radical nacionalismo, ora entregando-se aos padrões europeus”.

No entanto, para o teórico, há dois momentos distintos que revitalizam toda a inteligência brasileira e subvertem os seus rumos: o Romantismo no século XIX e o Modernismo do século XX, os quais se inspiram no exemplo europeu, mas alteram tal dialética. Mais do que isso, a modernidade literária brasileira da geração do decênio de 1922 instaura um novo jogo de forças, no qual o localismo se impõe, utilizando-se das “armas tomadas do arsenal” cultural europeu:

Os nossos modernistas se informaram, pois rapidamente da arte europeia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho no detalhe do brasileiro [...] Desrecalque localista; assimilação da vanguarda europeia [...] mostrar como somos diferentes da Europa e como, por isso, devemos ver e exprimir diversamente as coisas. (CANDIDO, 1985, p. 121)

A partir dessa atitude, segundo Candido, a “ambiguidade” de ser um povo mestiço, de influências africanas e ameríndias, dantes amainada e percebida como “sentimento de inferioridade”, passa a ser vista como superioridade pela ótica dos escritores modernistas da fase heroica. Para tanto, foi preciso assimilar o processo artístico europeu, as “ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara” e, assim, libertar os elementos recalçados da cultura brasileira como: a arte primitiva, os mitos, as lendas, o folclore e os dados populares comprimidos pelo academismo (CANDIDO, 1985, p. 120-121). Assim, para o autor, sob essa torrente de significações da modernidade brasileira, a poética não sairia imune, com a entrega absoluta ao verso livre, com a aproximação da prosa e do ritmo libertário. A lírica seduzir-se-ia pelo cotidiano, pela linguagem coloquial, pelo mundo prosaico, pela ironia e pela liberdade incessante de criação.

Em relação à pós-modernidade, Proença Filho considera que no Brasil parece repetir-se o que aconteceu em relação ao Modernismo:

A arte literária que se realiza no país a partir, aproximadamente, de 1955 até os dias atuais, traz a marca da especificidade em relação aos traços culturais predominantes na contemporaneidade dos países desenvolvidos e só em alguns pontos concretiza dimensões pós-modernas. (1995, p. 372)

É importante lembrar que, nesse período, o País viveu acontecimentos políticos e sociais extremamente significativos e mobilizadores. As oscilações do poder, as implicações ideológicas, políticas, econômicas e sociais que as envolveram e envolvem, conduziram e conduzem a repercussões na criação literária e nas atitudes dos artistas. Embora não determinem nem expliquem a ação criadora, atuam como elementos condicionadores que podem ajudar, entre outros aspectos, a compreender a significação cultural das manifestações literárias a esse tempo tornadas realidade no Brasil.

De acordo com Proença Filho, a prosa tem sido muita valorizada, nesse período. Tanto o romance quanto o conto envolvem temática variadíssima, que vai desde a

caracterização de problemas individuais até os espaços do imaginário em aberto, passando por espaços relevantes à realidade social brasileira:

Nesse âmbito, embora, em escala não muito significativa, figura a narrativa centrada no fantástico, de tanta presença na literatura latino-americana contemporânea. É o caso de Murilo Rubião e J.J. Veiga, por exemplo. Ressalta também o romance-reportagem, de que são excelentes exemplos obras de José Louzeiro. A realidade mais próxima no tempo brasileiro começa a frequentar a narrativa longa e curta a partir do final dos anos 70, e ganha singular destaque; é ver como os romances de Márcio Souza, Ivan Angelo e Ignácio de Loyola Brandão, por exemplo. (PROENÇA FILHO, 1995, p. 390)

O autor declara que, nas três últimas décadas, a cultura brasileira tem vivido sob o signo da multiplicidade, seja na área política, social ou artística. Nesse último espaço, convivem atitudes modernistas, umas estabilizadas, outras ultradimensionadas; procedimentos de vanguarda que tiveram seus altos momentos de realização e viveram o declínio, sem terem sido plenamente absorvidos pelo consumo avaliador; numerosos posicionamentos singulares na área do romance, da poesia, do conto e mesmo do teatro, que estão aguardando o estudo dos especialistas para a plena compreensão de sua representatividade; aproximações e cruzamentos de manifestações das chamadas cultura erudita e cultura popular; emergência e presença forte de manifestações paraliterárias. Certo é que, em alguns casos, presentificam-se traços da pós-modernidade e, em outros, peculiaridades: justifica-se, assim, falarmos de pós-modernismo na literatura brasileira.

O autor acrescenta que,

Por outro lado, diante de todas as manifestações, dentro e fora do Brasil, observa-se que a cultura contemporânea se apresenta extremamente multifacetada. O ritmo acelerado do progresso científico e tecnológico, as viagens interplanetárias, a filosofia existencialista, o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, com atuação acentuada no comportamento individual, a “aldeia global” em que se transformou o mundo, convertido numa civilização planetária, quebra dos tabus tradicionais em todas as áreas, problemática religiosa, as mudanças de valores e comportamentos nas relações afetivas, as tentativas de controle de controle demográfica, os conflitos bélicos, as questões políticas e sociais, a ameaça da guerra nas estrelas e, mais recentemente, a terrível presença de patologias capazes de dizimar a própria humanidade, se não for encontrada a tempo solução salvadora, nesse complexo cultural, revela, espelha, denuncia, aliena-se, identifica-se, ultrapassa e, questionada, deixa em aberto a sua nova e incógnita estruturação. (1995, p. 390)

A literatura brasileira segue a mesma via que seguem as outras literaturas em plano ocidental. Em princípio, entendemos que a literatura contemporânea, seja ela brasileira ou não, é orientada pelo texto que o autor escreve. Nesse sentido, Lyotard (1986, p. 81) afirma que “o artista e a obra que ele produz não são governados por regras preestabelecidas, e não podem ser julgados segundo um julgamento determinante, pela aplicação de categorias comuns ao texto ou à obra”. A produção artística (ou literária), como afirma Jameson (1991, p. 42), “é a representação de um dos temas mais em voga na teoria contemporânea, o da morte do próprio sujeito – o fim da mônada, do ego ou do indivíduo burguês [...] no descentramento do sujeito, ou psique antes centrado”. Em suma, o artista reproduz, em sua obra, o senso, ou a falta dele, que o sujeito (homem) procura pelas trilhas da pós-modernidade.

2.2 Literatura pós-moderna e literatura contemporânea são equivalentes?

Compreendemos a pós-modernidade como um período crítico à modernidade. Mas nos perguntamos: não é a contemporaneidade um período crítico à pós-modernidade?

Para responder a essa questão, invocamos Steven Connor que, em sua *Introdução às Teorias do Contemporâneo*, subtítulo dado ao livro *Cultura Pós-Moderna*, comenta o posfácio acrescentado à edição de 1982 da obra *The Dismemberment of Orpheus*, de Ihab Hassan. Segundo Connor, Hassan continua a afirmar que não houve uma ruptura absoluta entre o modernismo e o pós-modernismo, “já que a história é um palimpsesto e a cultura é permeável ao tempo passado, presente e futuro” (CONNOR, 1989, p 93). Hassan tinha muito mais confiança para estabelecer os termos que permitem ver o pós-modernismo como posto ao modernismo, e não como reformulação dele. Ele oferece um quadro representativo dessas formas de oposição, que é reproduzido por Connor (1989), e nós o colocamos a seguir, pois, ao praticarmos a leitura do romance de Moacir Japiassu, propomo-nos identificar algumas dessas oposições:

Modernismo	Pós-modernismo
Romantismo/Simbolismo	<i>Patafísica/Dadaísmo</i>
Forma (conjuntiva/fechada)	Antiforma (disjuntiva, aberta)
Propósito	Espontaneidade
Projeto	Acaso
Hierarquia	Anarquia
Domínio/Logos	Exaustão/Silêncio
Objeto de Arte/Obra Acabada	Processo/Performance/ <i>Happening</i>
Distância	Participação
Criação/Totalização	Descrição/Desconstrução
Síntese	Antítese
Presença	Ausência
Centração	Dispersão
Gênero/ Fronteira	Texto/Hipertexto
Paradigma	Parataxe
Hipotaxe	Metonímia
Metáfora	Combinação
Seleção	Rizoma/Superfície
Raiz/Profundeza	Contra a interpretação/ Desleitura
Interpretação/Leitura	Significante
Significado	<i>Scriptible</i> /(Escrevível)
<i>Lisible</i> /Legível	Antinarrativa/ <i>Petit Histoire</i>
Narrativa/ <i>Grande Histoire</i>	Idioleto
Código Dominante	Desejo
Sintonia/Genital fálico	Polimorfo/Andrógino
Paranoia	Esquizofrenia
Origem/Causa	Diferença-Diferença/Vestígio
Metafísica	Ironia
Determinação	Indeterminação
Transcendência	Imanência

Quadro 5. Oposição entre moderno e pós-moderno proposta por Hassan

Embora algumas das oposições desse quadro (semântica e retórica, por exemplo, ou metáfora ou metonímia) sejam literário-estilísticas, Connor explica que muitos termos derivam de outros campos, da linguística, da filosofia, da psicanálise e da teologia. Connor (1989, p. 95) relata que,

Apesar das tentativas de Hassan de proteger-se de uma aplicação demasiado rígida de seu modelo teórico, não há dúvidas que este é potente e sedutor. O que mais impressiona é a hierarquia valorativa

implícita do quadro. De maneira invisível, mas sem deixar margem a dúvidas, marca o descrédito que marca a coluna à esquerda, enquanto a da direita é lida como uma litania de tudo o que é evidentemente desejável.

Desse modo, o efeito da associação do modernismo com princípios sobriamente autoritários, tais como *forma*, *hierarquia*, *totalização* e *síntese*, é, na verdade, a representação da necessidade de negar a vontade de desestruturação do próprio modernismo. Assim, Connor (1989) resume que Hassan descreve o Modernismo como um nome do passado logocêntrico e obtuso, *exprimido por uma vontade totalitária de poder absoluto* (CONNOR, 1989, p. 95).

Hutcheon afirma que os leitores da teoria e da literatura contemporânea não se surpreenderão por parecermos estar prestes a entrar em uma crise semelhante à do século XVII. Segundo ela, o advento da condição pós-moderna tem se construído, “antes de mais nada, pela autoconsciência e pela reflexão metadiscursiva sobre a catástrofe e a mudança” (HUTCHEON, 1997, p. 105). Ela argumenta que, desde 1970, os teóricos literários de todas as linhas têm lançado, “conforme fez Robert Jauss já em 1969, a hipótese de que o velho (e, nesse caso, formalista) paradigma estético estava esgotado e que era iminente a consolidação de um novo paradigma.” No entanto, segundo ela,

sem a capacidade de visão retrospectiva que Reiss conseguia utilizar com tanto proveito. ‘Parece que teríamos poucos meios de estudar o estado de crise de nosso atual sistema discursivo - isto é, a menos que estejamos dispostos a permitir que o aspecto auto-reflexivo da arte e da teoria contemporâneas nos conduza ao que, de fato, pode se transformar naqueles mesmos paradoxos ou momentos de contradição interna que caracterizam tanto a mudança como um tipo provisório de continuidade (descontínua) na passagem de uma prática reprimida para a posição de uma nova forma de teoria. (HUTCHEON, 1997, p. 105)

Em seu livro *Os cinco paradoxos da modernidade*, Compagnon discute exatamente a pós-modernidade sob o título: *Exaustão: pós-moderno e palinódia*. O capítulo é dividido em três partes.

Na primeira, ele afirma que a pós-modernidade na França apresenta-se no estilo arquitetural que se opõe à arquitetura moderna e objetiva buscar o direito ao ecletismo, ao localismo e à reminiscência. Ele cita Jenckes, que tentou definir a estética pós-

moderna em *The language of post-modern architecture* (1977). Para ele, o pós-modernismo não só se recusa ao mito do moderno, como faz analogias com outros movimentos históricos, o Barroco e o Maneirismo, por exemplo. Ele pontua as discussões sobre a estética do pós-modernismo: o diálogo entre as diferenças, palinódia ou retratação do moderno e expansão da ideia de pós-modernismo, para outras áreas como a literatura e o cinema.

Na segunda parte, aponta que a fronteira entre o moderno e o pós-moderno se desmancha, e a narrativa desse período procura sempre se retratar. Ele faz a distinção entre modernismo e vanguarda: paixão pelo presente e aventura pela história, ao mesmo tempo em que procura diferir o pós-modernismo americano, que é representado pelas vanguardas na tentativa de destruir o passado. Afirma que o pós-modernismo geral, por meio do transvanguardismo, destrói a hierarquia na arte, causando uma dificuldade entre destacar o que seja uma boa arte e uma arte pertencente à cultura de massa.

Na terceira parte, cita Greenberg, o qual destaca o pós-modernismo em sua ânsia pela renúncia do herói moderno. Trata-se do cúmulo da corrupção comercial da arte. Compagnon afirma que a citação pós-moderna representa o fim da arte. Apesar disso, ele cita Eco, que defende o pós-modernismo. Para ele, Eco enxerga o movimento pós-moderno como algo que não pode ser conceituado cronologicamente, pois consiste na categoria espiritual, em um modo de operar a arte. Ele termina o livro afirmando que a arte pós-moderna resulta da crise da história do mundo contemporâneo e dos ideais modernos de progresso.

Lançamos, portanto, neste subtítulo, o sintagma *da modernidade à pós-modernidade*, por entendermos que essa composição sugere que vivemos em um momento de transição básica entre dois períodos, o que constitui o alicerce das obras estudadas. De fato, ainda entendemos esse momento histórico – a contemporaneidade – como um momento de transição, mas não acreditamos em uma ruptura da modernidade com a pós-modernidade.

A consulta a esses pesquisadores consagrados nos leva a propor o conceito de pós-modernidade atrelado ao conceito de modernidade. Nesse sentido, falar em pós-modernidade como um rompimento claro com a modernidade suscitaria muitas objeções, e uma das principais delas se coloca na afirmação de Giddens (1991, p. 53): “falar da pós-modernidade como suplantando a modernidade parece invocar aquilo mesmo que é (agora) declarado impossível: dar alguma coerência à história e situar nosso lugar nela”.

Por que tomamos essa atitude em relação à diferenciação entre as obras representativas dos építetos, moderno, pós-moderno e contemporâneo?

Efetivamente, entendemos que ainda estamos em plena transformação social provocada pela revolução burguesa, pois não a superamos. Aliás, o mais adequado seria imaginar que estamos mergulhados em mais uma das profundas transformações do mundo capitalista burguês. Desse modo, modernidade, pós-modernidade e contemporaneidade são movimentos de transformação do mundo capitalista surgidos como consequência da tomada de poder pelos burgueses.

Então, o que difere as literaturas dos três períodos citados?

A literatura moderna, iniciada com o Romantismo, está ligada à vontade de reunir os pedaços do indivíduo fragmentado em um mundo tão destroçado quanto ele próprio. Isso gerou narrativas que centraram as ações das personagens em buscas individuais que visavam atingir um corpo coletivo que os amparasse e que constituísse sua identidade. Daí, por exemplo, tivemos os romances nacionalistas como grandes expoentes, sobretudo nos países recém-independentes de seus colonizadores europeus, como é o caso do Brasil. Esse herói, todavia, era tão artificial que – ora não apresentava as características do povo nativo brasileiro – como é o caso do índio Pery, de José de Alencar – ora o herói tinha atitudes tão nobres que era capaz de abrir mão da própria felicidade, como é o caso de Lucíola, também de Alencar. O fato é que, antes de representativos de um povo, esses heróis são inverossímeis.

A literatura pós-moderna é herdeira dos questionamentos iniciados com o Realismo e assume uma característica satírica em relação aos heróis nacionais que o Romantismo batalhou por criar. Entretanto essa criação se concretizou em formas tão frágeis quanto a essência das promessas do Iluminismo. Nesse sentido, a literatura pós-moderna centra-se também em questões nacionais, como é o caso da literatura brasileira a partir da década de 1930. No entanto essa literatura – além de se voltar para as personagens regionais – compõe o seu herói nacional como um elemento cheio de vícios, de defeitos físicos e morais e, ao final, sua concretização se dá como um oponente ao herói idealizado pela sociedade burguesa, ou seja, essas máculas se realizam em um anti-herói. Esse personagem pós-moderno não se acanha de suas limitações intelectuais ou físicas, a exemplo de Macunaíma, de Mário de Andrade, ou de Jeca Tatu, de Monteiro Lobato. Antes, tiram proveito dessas características, o que leva à conclusão de que o herói brasileiro não tinha caráter.

A literatura contemporânea, por sua vez, é a demonstração da conscientização que esse herói pós-moderno toma de si próprio. Antes, porém, é preciso dizer que entendemos por literatura contemporânea a literatura escrita a partir da segunda metade da década de 90 do século passado e a literatura do século XXI. Falamos, portanto, de uma literatura que está sendo produzida praticamente no exato momento de escrita desta tese.

A literatura contemporânea, segundo Dalcastagné (2012, p.129), está “diretamente vinculada à descoberta de que o real é descontínuo, formado por elementos justapostos sem razão.” Nesse sentido, a literatura hodierna é complexa de entender, pois está calcada em imprevistos, o que a torna fora de propósito. Ou seja, ao contrário da literatura inicial da modernidade (romântica), a literatura do nosso tempo não é capaz sequer de oferecer tempo-espaço para que o sujeito possa colocar-se em busca de outros sujeitos que o tornem capaz de acreditar em seu desejo por uma identidade. Em razão disso,

por mais que o romance contemporâneo procure se desvencilhar da organização espaço-temporal vinculada à literatura do século XIX – desmontando a ideia de unidade e da relação causa-efeito a partir da fragmentação, da colagem, da simultaneidade –, nem sempre suas personagens podem conviver com isso. (DALCASTAGNÉ, 2012, p.129)

A partir desse excerto, afirmamos que, além das transformações a que o homem foi submetido até a metade da década de 1990, passamos a sofrer as drásticas transformações da tecnologia, sobretudo com o avanço da internet, que dissipou de vez por todas com a noção que tínhamos sobre tempo-espaço. Essa drástica inserção na aldeia global faz que o sujeito perca sua percepção sobre a realidade, prosseguindo, desse modo, em um simulacro, “na vida cotidiana, criando narrativas lineares, cronologicamente estruturadas, para podermos dar conta de nossa presença no mundo. Uma presença que envolve, basicamente, a experiência do tempo” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 129).

Assim, a literatura ao representar o mundo contemporâneo, conjuga em cena “personagens inter-relacionadas por coincidências, casualidades, impressões passageiras ou distorcidas pelo inconsciente” (BORDINI, 2012, p. 24). Com efeito, as narrativas atuais tendem a opor as personagens em debates (ou embates) opositivos, com o propósito de “figurar a vida individual posta em comum pela circunscrição da cidade”

(BORDINI, 2012, p. 24). Ao analisar as obras que tomamos por objeto de análise, procuramos figurar essa oposição entre as personagens e fazemos isso ao escolher algumas delas para dissertar sobre os embates que elas travam entre si.

2.3 Onde reside o gênero romance na narrativa pós-moderna?

O romance surgiu imbricado no seio da sociedade burguesa europeia que ascende ao poder econômico entre os séculos XVII e XVIII. Entretanto, é no século XIX que o gênero triunfa e se constitui como a epopeia burguesa. (FÉHER, 1972)

Por sua gênese, o romance é associado ao sentido de capitalismo, e este é, com certeza, o principal motivo que tem abalizado algumas previsões sobre o fim do romance, ainda nos dias de hoje. Não temos por interesse, aqui, de entrar no debate político-ideológico que tem movido grandes nomes dos estudos literários a tal postura, como foi o caso de Georg Luckács, em sua obra *Die Theorie des Romans*. Concordamos, todavia, com a assertiva de Freedman e Miller (1994, p. 100), os quais garantem que “é preciso constatar que a teleologia, de Marx, não se materializou e que isso não vai acontecer.” Os autores (1994, p. 100) continuam a respeito do assunto:

O capitalismo não se autodestruiu (como ele pensava que ocorreria): pelo contrário, é o socialismo marxista-leninista que parece estar se autodestruindo; o poder efetivo não passou ao proletariado (nos países capitalistas ou comunistas), e o estado de comunismo puro (harmonioso, sem classes sociais) projetado em *A ideologia alemã* e em outras obras não chegou a existir. Nessa medida, as teorias de Marx ficaram profundamente comprometidas, tanto no que diz respeito a suas capacidades de previsão quanto no que se relaciona à suposta descoberta de “leis” do desenvolvimento histórico.

Acreditamos que o romance tem, assim como o capitalismo, se metamorfoseado e se adequado à condição do desenvolvimento histórico desde o seu surgimento. Mas, apesar de muitas transformações ao longo do tempo, ambos seguem firmes e fortes. Não nos deslumbramos com uma ideologia financeira, nem fazemos coro a ela, de fato, hostil e desumana, que tem propagado grande parte das desgraças sociais no mundo. No entanto, como pesquisadores, interessamo-nos pelo estudo do romance como gênero literário. Vemos nele, sobretudo, um dos canais que mais ecoam as vozes que agonizam no mundo das desigualdades.

Nesse sentido, o interesse deste trabalho é observar como o romance tem se materializado desde a sua matriz embrionária. Para tanto, apresentamos uma citação do grande poeta Jorge Luis Borges, cujas afirmações são sempre de grande relevância:

É pena, porém, que a palavra ‘poeta’ tenha sido fracionada. Pois hoje em dia, quando falamos poeta, pensamos apenas em quem profere líricas, à maneira de pássaro [...]. Ao passo que os antigos, quando falavam poeta – um fazedor –, pensavam nele não somente como quem profere essas agudas notas líricas, mas também quem narra uma história. (BORGES, 2001, p. 49)

Borges (2001, p. 57) se refere ao que ele supõe que seja a mais antiga forma de narrar: a épica. Para ele, na épica – e ele estende o mesmo raciocínio aos evangelhos como uma espécie de épica divina –, pode-se encontrar todo tipo de coisa. “Mas a poesia, como disse, foi fragmentada; ou melhor, de um lado temos o poema lírico e a elegia, de um outro temos o narrar uma história – o romance.”

Ao considerarmos o romance e a épica, somos tentados a pensar que a diferença principal está na diferença entre verso e prosa, entre cantar algo e enunciar algo. Mas acho que há uma outra maior. A diferença está no fato de que o que importa na épica é o herói – um homem que é um modelo para todos os homens. Ao passo que a essência da maioria dos romances, como salientou Mencken, reside na aniquilação de um homem, na degeneração do caráter. (BORGES, 2001, p. 57)

Ele conclui seu pensamento afirmando que os enredos são correlatos às metáforas e, como tais, pertencem somente a uns poucos modelos. Em nossa época, o crítico exclama que, mesmo com duas guerras mundiais, delas não surgiu, de um modo ou de outro, épica alguma – “exceto talvez *Os Sete Pilares da sabedoria...* neste encontro muitas qualidades épicas. Mas o livro é narrado pelo próprio herói, e tem assim algumas vezes de se rebaixar, se fazer humano, se fazer crível demais” (BORGES, 2000, p. 59). Dessa forma, *Os Sete Pilares da sabedoria* cai nas armadilhas do romancista.

Sobre essa evolução da epopeia para o romance, Lukács aponta para o fato de que o romance, em sua estrutura formal, não suportaria toda essa evolução. Leonardo (2008, p. 18) aponta para o fato de “Lukács concluir que a epopeia estava em sintonia com a sociedade do seu tempo, que vivia em harmonia, e seus heróis eram os ícones dessa harmonia: suas vidas e seus destinos já estavam traçados.” A respeito do romance,

o autor afirma que “ocorre justamente o contrário: a sociedade apresenta-se de forma degradada, suas ações são guiadas pelo acaso e por uma eterna busca de sentido” (LEONARDO, 2008, p. 18).

Partindo dessa orientação, apreendemos que os heróis representados no romance apresentam muito mais perguntas do que respostas e que “há um abismo entre eles e a sociedade” (LEONARDO, 2008, p. 18).

A epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade da vida. A estrutura dada do objeto [...] aponta para a intenção de configuração: todos os abismos e fissuras inerentes à situação histórica têm de ser incorporados à configuração e não podem e não devem ser encobertos por meios composicionais. Assim, a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo. (LUKÁCS *apud* LEONARDO, 2008, p. 18)

Inseridos na nova sociedade burguesa ou produtos dela, os heróis romanescos refletem o individualismo exacerbado, originado a partir de um valor burguês, contraditório aos valores da sociedade épica. Sendo assim, “O herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre se considerou traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas coletivo” (LUKÁCS, 2001, p. 67). O autor apresenta o problema da forma romanesca, postulando que ele tenta buscar a totalidade da vida em um mundo degradado, onde há, cada vez mais, um distanciamento entre o herói e seu destino.

Fatalmente, o romance apresenta-se marcado pelo paradoxo, pela ausência e pela busca, o que constitui, assim, uma nova psicologia para o herói, que está sempre à procura de algo, de sentido para sua vida, e não mais para a comunidade. Cabe aqui a denominação “herói problemático”, que habita um mundo degradado, mas que, ao mesmo tempo, busca atribuir sentido a esse mundo (a totalidade do ser). Esse herói dividido, que não tem à sua frente uma sociedade harmônica, mas configurada em mosaico, trabalha na oposição do ideal da epopeia, pois o herói romanesco tem a missão de fazer refletir o individual na totalidade de uma sociedade degradada, gerando, dessa forma, um herói problemático, incapaz de apresentar respostas a tantas perguntas.

Benjamim, ao descrever os pressupostos da modernidade evocados por Baudelaire, oferece-nos uma caracterização para o herói que se perde em torno do próprio eixo:

Seu herói é tão forte, tão cheio de sentido, tão harmonioso, tão bem construído como aqueles barcos de vela. Mas o mar alto acena em vão para ele. Porque uma má estrela guia a sua vida. A modernidade revela-se como sua fatalidade. Nela o herói não está previsto; ela não tem emprego para este tipo. Ela amarra-o para sempre no porto seguro; abandona-o a uma eterna ociosidade. Nesta sua última incorporação o herói aparece como dandy. (BENJAMIN, 2000, p. 28)

No âmago dessa discussão, insere-se a leitura do romance *A Santa do Cabaré, Cordel Pós-moderno de Amor e Morte*, no qual temos o protagonista Ladislau Cardoso como exemplo desse herói que representa o sujeito da modernidade, que foi dogmaticamente descrito como indivíduo, mas que, na verdade, sempre foi um elemento multifacetado.

É senso comum afirmar, como a mais marcante característica do romance contemporâneo, a assimilação à sua própria estrutura da relatividade da perspectiva, da consciência, do espaço e do tempo. Tais afirmações, tão frequentes na atualidade, são levantadas nessas narrativas, não somente pelo seu conteúdo, mas também e, sobretudo, por sua forma. Nesse sentido, são consideradas a ordem lógica da oração e as obras contemporâneas que correspondem a uma sintaxe e a uma estética textuais despojadas e empregadas para a valorização da subjetividade do narrador e de seus personagens, as quais serão induzidas a “reproduzir com a máxima fidelidade a experiência psíquica.” (ROSENFELD, 1976, p. 84) Essa orientação é apontada por diversos estudiosos sobre o romance, entre os quais, Anatol Rosenfeld, Milan Kundera, Ítalo Calvino, Erich Auerbach e Umberto Eco.

Além de todas as transformações às quais a literatura moderna tem sido elevada, o romance soma, às suas mudanças, transformações relativas aos próprios elementos da narrativa. Adorno afirma que a literatura contemporânea ameaça a posição do narrador, que não pode mais narrar. Segundo o autor, (1983, p. 269), hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija narração. O romance foi a forma literária específica da era burguesa.

As transformações da sociedade em ritmo acelerado desde a ascensão da burguesia – certamente além do imaginado por seus fundadores – têm trazido contratempos para a figura que é a porta-voz do homem moderno, ou seja, o narrador se vê quase impossibilitado de narrar na contemporaneidade. Segundo Adorno (1983, p. 269),

O romance foi a forma literária específica da era burguesa. No seu início está a experiência do mundo desencantado no Dom Quixote, e o domínio artístico da mera existência continuou sendo o seu elemento. O realismo era-lhe imanente: mesmo os romances que pelo assunto eram fantásticos tratavam de apresentar seu conteúdo de tal maneira que disso resultasse a sugestão do real.

Os contratempos da narrativa, de forma geral, avultam o romance, o conto e outras formas, genericamente. Os procedimentos narrativos passam por transformações que emergem no século XIX, traspassam o século XX (época de Adorno) e deságuam no XXI. A defluência em tela sempre existiu, embora com matizes distintos em consonância com o momento em que se desenvolvia. Para Adorno (1983, p. 270), “seguramente desde o século XVIII, desde o Tom Jones de Fielding, ele teve como verdadeiro objeto o conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas.” As práticas narrativas acompanham o homem nas suas experiências, na sucessão das épocas e na multiplicação dos lugares. Uma comparação básica entre os acontecimentos nos campos das linguagens possibilita a compreensão de mudanças nos campos das formas narrativas.

Do mesmo modo que a fotografia tirou da pintura muitas de suas tarefas tradicionais, a reportagem e os meios da indústria cultural – sobretudo o cinema – subtraíram muito ao romance. O romance precisou concentrar-se naquilo de que o relato não dá conta. Só que, em contraste com a pintura, a linguagem lhe põe limites na emancipação do objeto, pois esta ainda o constrange à ficção do relato: Joyce foi conseqüente quando vinculou a rebelião do romance contra o realismo a uma rebelião contra a linguagem discursiva. (ADORNO, 1983, p. 269)

Nesse sentido, Adorno nos indica que todos os narradores elaboram a matéria-prima das experiências, conforme defende Benjamin (1994, p. 198): “A experiência que passa de pessoa para pessoa é fonte a que recorrem todos os narradores.”

Críticos como Fredric Jameson, Terry Eagleton e Jean Baudrillard (este último considerado um dos grandes pensadores da sociedade contemporânea) descrevem o fenômeno do pós-moderno como uma forma radical e esterilizante de niilismo. Ao refletir sobre o assunto em sua tese de doutoramento, Scheel (2007, p. 183) afirma que o pós-moderno é “um movimento ressentido, que opera pelos princípios da negação e do desespero, mas tão absolutos que chegam aos limites do que se poderia chamar de um anti-humanismo.”

Scheel recorda que Eagleton, em *As Ilusões do Pós-Modernismo*, tece severas críticas ao fenômeno pós-moderno como um momento da história do pensamento, pois este teria “renunciado à ação, à práxis política, à discussão dos grandes temas humanos, em nome de um relativismo *tout court* que nada mais significa e transforma a história passada em matéria-prima para consumo contemporâneo” (SCHEEL, 2007, p. 183).

Scheel (2007) salienta que as críticas de Eagleton ao pós-modernismo manifestam-se a partir da perspectiva social, política e cultural, que pensa a contemporaneidade e suas manifestações tecnológicas, consumistas, mercadológicas, globalizadas e profundamente reificadas como reflexo de um tipo de pensamento e de discurso que não se conformaria com os modelos substancialistas e com os grandes relatos crítico-teóricos do passado, a exemplo do que fazia o marxismo e a psicanálise. Desse modo, acabaria por propor uma perspectiva de mundo e de sociedade supostamente relativista, fragmentada, que transforma a percepção do real, seus conflitos e suas desigualdades em mera construção discursiva na qual os valores político-ideológicos se pulverizam e que já não reconhece na história ou nos conflitos de classe uma manifestação mais profunda, concreta ou imediata do real. Transformaria, assim, a história em pura textualidade que se constrói por meio de jogos de linguagem e rejeitaria as verdades estabelecidas pelas narrativas mestras do passado:

Não existe, portanto, a possibilidade de uma escolha simplória entre a história como formato de história e a história como um grande caos, do tipo que alguns pós-modernistas nos impingiram. Se as narrativas são o que vivemos e relatamos, não há então como ver a história material como um texto de todo insolúvel, à espera dos arranjos artificiosos do relato selecionado ao acaso por algum teórico. Essa é a visão privilegiada daqueles sortudos o bastante para desconhecer que os projetos históricos às vezes têm metas muitíssimo determinadas segundo a perspectiva de suas vítimas. O fato de que não existe nenhum – vale-tudo! para essas vítimas costuma ser um caso para lamentar. Negar que a história é – racional no sentido otimista e hegeliano da palavra não significa necessariamente negar que ela chega a nós em uma forma inflexivelmente específica. Com efeito, Marx via a história ao mesmo tempo determinada e irracional, e o socialismo pretende torná-la bem menos as duas coisas. (EAGLETON, 1998, p. 104)

Segundo Scheel (2007, p. 184), essa forma de perceber a história “como um relato ordenado, cujo sentido pode ser apreendido e que se precipita, desde o passado, num fluxo contínuo que se legitima pelas mudanças e pelos progressos”, é decorrente do “ideal Iluminista de modernidade enquanto projeto de afirmação racional, técnica e

progressista do homem e da sociedade num desenvolvimento constante, organizado e controlado.” Nesse sentido, o autor se posiciona contrário a Eagleton:

Trata-se, evidentemente, de uma forma de pensar a história que a livraria de toda crença, de todo misticismo, de todo o peso da tradição religiosa judaico-cristã, por exemplo, que concebeu uma visão de história na qual o homem caminha em linha reta na direção de seu próprio fim, que é também o lugar de sua ressurreição. (SCHEEL, 2007, p. 184)

Scheel (2007, p. 184) continua o seu raciocínio:

Eagleton estabelece uma visão excessivamente reducionista do pós-modernismo e suas relações com a história, por exemplo. Ao instabilizar os metarrelatos, as grandes narrativas totalizantes e teleológicas sobre a história e o desenvolvimento das sociedades capitalistas avançadas, as narrativas pós-modernas não rejeitam a própria noção de histórica, desenvolvimento, progresso, tensões ou conflitos de ordem material, mas sim problematizam o modo de compor esses relatos, a idéia de que a história pode ser representada como um conjunto de fatos que se dispõem e organizam harmonicamente no interior dos relatos, que se articulam de forma lógica, precisa, direta e objetiva.

Hutcheon, em sua *Poética do pós-modernismo*, afirma, citando Nye (1966), que, no século XIX, pelo menos antes do “advento da história científica” de Ranke, a literatura e a história eram consideradas como ramos da mesma árvore do saber, uma árvore que buscava interpretar a experiência, com o objetivo de orientar e elevar o homem” (NYE *apud* HUTCHEON, 1997, p. 136). Houve, então, a separação da literatura e da história como disciplinas distintas, entretanto, conforme a pesquisadora (1997, p. 136),

é essa mesma separação entre o literário e o histórico que hoje se contesta na teoria e na arte pós-modernas, e as recentes leituras críticas da história e da ficção têm se concentrado mais naquilo que as duas formas de escrita têm em comum do que em suas diferenças. Considera-se que as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como construtos lingüísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa.

Com efeito, Hutcheon considera que a metaficção historiográfica ganha importância como narrativa a partir das recentes definições do que possa ser história ou literatura. De acordo com a autora (1997, p. 137), “esse tipo de romance nos pede que lembremos que a própria história e a própria ficção são termos históricos e suas definições e suas inter-relações são determinadas historicamente e variam ao longo do tempo”.

A pesquisadora garante que, no século XIX, as redações da história e do romance histórico influenciaram-se reciprocamente. Hoje em dia, o novo ceticismo ou a desconfiança a respeito da redação da história pode ser encontrada na obra de Hayden White e Dominick LaCapra, a qual reflete os desafios internalizados da historiografia.

Para a pesquisadora canadense (1997, p. 137), esses autores compartilham de uma postura correlata de questionarem o uso “comum que dão às convenções da narrativa, à referência, à inserção da subjetividade, a sua identidade como textualidade e até a seu envolvimento na ideologia.” Ela acrescenta que,

Hoje em dia, tanto na ficção como na escrita da história, nossa confiança nas epistemologias empiricista e positivista tem sido abalada, mas talvez não destruída. E é isso que justifica o ceticismo, mais do que qualquer denúncia verdadeira; e explica também os paradoxos de definição dos discursos pós-modernos. (1997, p. 137)

Hutcheon garante que o pós-modernismo é uma estrutura cultural contraditória, altamente envolvida naquilo que procura contestar. Desse modo, o pós-modernismo usa e abusa das próprias estruturas e valores que desaprova. Assim sendo, a metaficção historiográfica, por exemplo, mantém a distinção de sua autorrepresentação formal e de seu contexto histórico, pois, ao fazê-lo, problematiza a própria possibilidade de conhecimento histórico. Nesse sentido, não existiria, portanto, a possibilidade de conciliação, não existiria a dialética e se resumiria a apenas uma contradição irresoluta.

Ao apontar as últimas considerações a respeito do pós-modernismo, pretendemos já apontar para o nosso juízo de valor de que o romance pós-moderno, como diria Hutcheon (1997, p. 139), “faz parte da postura pós-modernista de confrontar os paradoxos da representação fictício-histórica, do particular/geral e do presente/passado.” E, por isso, essa confrontação é contraditória, pois se recusa a recuperar ou a desintegrar qualquer um dos lados da dicotomia e, mesmo assim, está mais do que disposta a explorar os dois.

Segundo a autora (1997, p. 147), “A ficção pós-moderna sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico.” É justamente nesse pressuposto da pesquisadora canadense que vislumbramos o romance *Quando Alegre Partiste*, de Japiassu, que utiliza muitos recursos técnicos da historiografia com o interesse de recontar e de revelar o golpe de 1964 no Brasil.

2.4. Então, pós-moderno ou contemporâneo? Quais são os escritores brasileiros da turma de Japiassu?

O paraibano Moacir Japiassu nasceu em 4 de julho de 1942 e faleceu aos 73 anos de idade, em 4 de novembro de 2015. Filho do funcionário público Severino Lins Falcão, a quem, segundo ele, dedicou o romance *Concerto para paixão e desatino*, e da dona de casa Neusa Japiassu Lins Falcão. Residiu na Paraíba até completar quatorze anos de idade, passou por Minas Gerais, Rio de Janeiro e viveu em São Paulo da década 1970 até o falecimento. Iniciou-se na profissão de jornalista em 1962, no *Correio de Minas* e

Trabalhou em importantes órgãos da imprensa do país, entre eles os jornais *Diário de Notícias*, *O Estado de S. Paulo*, *Jornal da Tarde* e *Jornal da República*, além das revistas *Isto É*, *Veja*, *Senhor*, *Pais&Filhos*, *Enciclopédia Bloch* e *Elle*, entre tantos outros. Foi, também, editor-chefe do programa *Fantástico*, da Rede Globo de televisão, e repórter, redator e apresentador de programas de rádio e televisão. Em 1997, fundou a revista *Jornal dos Jornais* (Prêmio Esso de Melhor Contribuição à Imprensa de 1999). Percebe-se que o jornalismo está arraigado nas entranhas de Japiassu, a ponto de a profissão estar presente em sua obra como personagens e até mesmo como parte da estrutura narrativa, como se poderá constatar mais adiante. (BATISTA, 2012, p. 56)

No final de 1975, o escritor e jornalista mudou-se para o Sítio Maravalha. Segundo Batista (2012, p. 56), “O nome do sítio foi dado em homenagem a um engenho paraibano do mesmo nome onde viveu uma parte de sua infância.” A propriedade está localizada na cidade de Cunha, no interior do estado de São Paulo, entre os municípios de Guaratinguetá e Paraty. Apesar de ter vindo para o Sul do Brasil ainda adolescente, em entrevista à repórter Solange Noronha Japiassu afirmou que sua identificação com o Nordeste era tão grande que ele costumava se apresentar como sertanejo de João Pessoa.

A dimensão dessa identificação com o sertão está presente nos cenários da região que compõem os espaços e as personagens de suas obras.

Apesar de ter escolhido morar em uma pequena cidade do interior paulista, distante dos grandes centros urbanos e de acesso difícil, Japiassu não se escondia do mundo nem rejeitava suas transformações. O escritor se comunicava com o mundo pela internet, que chegava ao local por meio de uma antena. Batista (2012) informa que o próprio escritor afirmava que “no meio do mato não se pode contar com telefone. As linhas rurais são muito frágeis, qualquer ventania forte emudece o aparelho.” Assim, Japiassu se comunicava com o mundo: por meio da internet.

De tão ligado às tendências modernas, ele manteve um *blog*, para o qual escreveu regularmente, até às vésperas do derrame que, mais tarde, por suas complicações, levou-o ao óbito. Gostava tanto de se manifestar pela grande rede que pensava em dedicar seu próximo romance à internet:

Já pensou escrever um livro que exige pesquisa histórica sem o computador? Não seria possível, pelo menos para mim, que não poderia viajar continuamente a Rio e SP para consultar velhos jornais e outros tantos alfarrábios. O computador é fundamental. Em 2002, assim que nos instalamos no sítio, retomei o romance ‘A santa do cabaré’, cujos primeiros capítulos tinham saído de uma mais que obsoleta máquina Hermes dos anos 30. Completei, em poucos meses e com as facilidades da internet, um trabalho que levaria anos na ‘velha Hermes.’ (NORONHA, 2005)

Japiassu não se desligou completamente do mundo do jornalismo até o fim da vida, tanto que, por meio da personagem *Janistraquis*, ele aponta e comenta os erros cometidos pelos jornalistas que estão na ativa. Por essa atividade, não são raras as vezes em que encontramos menções descontentes de profissionais da área com ele.

Tal era a relação de Moacir Japiassu com o mundo do jornalismo que a figura do jornalista tem papel de destaque em seus romances, a ponto de desconfiarmos que essa relação e essa figura são marcas constituidoras do enunciação japiassuniano. Entretanto essa relação tem contornos dramáticos para o paraibano, pois ele foi preterido pelos grandes veículos de comunicação quando ainda estava no auge de seu vigor físico e produtivo. Esse fato nos chama a atenção, pois o livro *Jornal de Imprensa*, produzido a partir do que chamamos, mais tarde, de ressentimento, acaba por inundar a figura do enunciação nas produções do escritor, transformando-o em um vingador por meio da *parole*, como diria Hutcheon.

Batista afirma que Japiassu busca consolidar-se no mundo da literatura há bastante tempo.

Já são oito livros produzidos por ele. A sua obra constitui-se de uma coletânea de receitas culinárias nordestinas e outra de gafes jornalísticas, livros de contos, crônicas e três romances. Cronologicamente, temos as seguintes obras do autor: *Unidos Pelo Vexame* (1990), *O Sapo Que Engolia Ilusões* (1993), *Danado de Bom* (1996), *Jornal da Imprensa* (1997), *A Santa do Cabaré* (2002), *Concerto Para Paixão e Desatino* (2004), *Quando Alegre Partiste* (2005) e *Carta a uma paixão definitiva* (2007). (2012, p. 51)

A literatura – e, portanto, a narrativa – produzida por Japiassu emprega, como marcas centrais, o ritmo acelerado na narrativa, a ação constante, a poesia, a imagem, a musicalidade que se torna onipresente (até mesmo por citações de músicas ou de trechos cantarolados pelas personagens), a contundente crítica social e histórica.

Quando afirmamos, nas considerações iniciais, o nosso desconforto em relação à discussão da literatura centrando-a em termos da figura do autor, o fazemos atentos a Compagnon, para quem, se houver um, “o ponto mais controverso dos estudos literários é o que cabe ao autor.” (COMPAGNON, 2006, p. 47). Para esclarecer o seu raciocínio, ele lança essa questão de forma dialética:

Sob o nome de *intenção* em geral, é o papel do autor que nos interessa, a relação entre o texto e seu autor, a responsabilidade do autor pelo sentido e pela significação do texto. [...] A idéia corrente moderna (e ademais muito nova) denuncia a pertinência da intenção do autor para determinar ou descrever a significação da obra; o formalismo russo, os *News Criticism* americanos falavam de *intentional fallacy*, ou de ilusão intencional, de erro intencional [...] A antiga idéia corrente identificava o sentido da obra à intenção do autor; circulava habitualmente no tempo da filologia, do positivismo, do historicismo. [...] ao afirmar que o autor é indiferente no que se refere à significação do texto, a teoria não teria levado longe demais a lógica, e sacrificado a razão pelo prazer de uma bela antítese? E, sobretudo, não teria ela se enganado de alvo? Na realidade, interpretar um texto não é sempre fazer conjeturas sobre uma intenção humana em ato? (COMPAGNON, 2006, p 47-49)

Ao responder a indagação do nosso guia, utilizamo-nos de suas próprias ponderações, “a explicação pela intenção é inútil.” (COMPAGNON, 2006, p. 49).

Entretanto

Há sempre um autor: se não é Cervantes, é Pierre Ménard. [...] No *topos* da morte do autor, confunde-se o autor biográfico ou sociológico, significando um lugar no cânone histórico, com o autor,

no sentido hermenêutico de sua intenção, ou intencionalidade, como critério da interpretação: a ‘função do autor’ de Foucault simboliza com perfeição essa redução. (COMPAGNON, 2006, p. 49)

O próprio Compagnon aponta dois argumentos contra a crença na intenção do autor.

Os argumentos habituais contra a intenção do autor, como critério de validade da interpretação, são de duas ordens: 1. A intenção do autor não é pertinente. 2. A obra sobrevive à intenção do autor. Como o texto não tem consciência, falar da ‘intenção do texto’ ou *de intentio operis* é reintroduzir, subrepticamente, a intenção do autor como guardião da interpretação, com um termo menos suspeito ou provocador. (2006, p. 80-84).

No mesmo sentido, Hutcheon afirma que poderíamos considerar que o pós-modernismo funciona como um desafio internalizado ao discurso analítico-referencial. Ela faz essa consideração amparada em Reiss (1982), que demonstra seu modelo de expansão infinitiva, apoiando-se em um impulso rumo à totalização e ao conhecimento finito e fechado. Segundo a autora (1997, p. 105),

a teorização e a historicização autoconscientes da teoria realizadas por autores como Edward Said, Terry Eagleton, Teresa de Lauretis, Frank Lentricchia e, é claro, Michel Foucault, têm atuado de modo muito semelhante ao das formas artísticas contemporâneas tais como a metaficção historiográfica: as duas chamaram a atenção para a necessidade de romper os paradigmas – formalistas e humanistas que ainda predominam e de ‘situar’ arte e teoria em dois importantes contextos.

Assim sendo, em primeiro lugar, essas formas artísticas devem ser situadas no próprio ato enunciativo; em segundo lugar, em um contexto histórico, social e político (e também intertextual) mais amplo, acarretado por esse ato e no qual se fixam a teoria e a prática. Assim, portanto, que, ao procurarmos explicações para os romances de Moacir Japiassu, não o fazemos considerando as suas intenções em forma de projeções frustradas ou eufóricas nas personagens de sua obra. Japiassu nos interessa por ser o elemento que constrói narrativas que acabam por revelar o enunciador de suas histórias.

Para nos cercarmos de alguma segurança em relação a nossa postura, é importante lembrar que essa onda, à qual somos simpáticos, ocorreu de forma mais sistemática a partir dos anos 1960, com a ascensão dos estudos pós-estruturalistas. São duas as principais tendências teóricas orientadas para o leitor: as teorias de resposta

americanas e a estética da recepção alemã. Entretanto também a crítica fenomenológica, a desconstrução, a crítica psicanalítica, a semiótica estruturalista e até a *new criticism* americana contribuíram, de alguma forma, para avançar na conquista da autoridade do leitor como sujeito na concretização da literatura. Zappone (2004) acredita que esse interesse pelo leitor é tributário, em grande parte, do redimensionamento das noções de autor, de texto e de leitor.

A concepção de que o texto e, conseqüentemente, o seu significado pertenciam ao autor, exclusivamente, deteriora-se. De acordo com Zappone, nas últimas décadas, assistiu-se à morte do autor e esse falecimento está relacionado ao fato de cair por terra a crença de que ele é o dono de todo o sentido do texto que ele produz: “ele morreu enquanto entidade detentora do sentido do texto que escreve” (2004, p. 153). Embora ele seja o produtor do texto, ou seja, aquele que articula linguisticamente ideias, sentimentos, posições, entende-se hoje que ele não controla o(s) sentido(s) que sua produção pode suscitar. Dessa forma, ele não é mais considerado o detentor único da construção do objeto estético.

O texto, por sua vez, desvencilhou-se das amarras estruturalistas/funcionalistas que atribuíam exclusivamente as chaves para a interpretação de uma obra. A partir de novas abordagens da linguagem (pragmática, teoria da enunciação, análise do discurso), que passaram a considerar mais enfaticamente a relação linguagem-sociedade, o texto deixou de ser mera organização linguística que “carrega” ou que “transmite” pensamentos, informações ou idéias de seu produtor. (ZAPPONE, 2004, p.153)

Por esse caminho, algumas correntes teóricas passaram a considerar *a morte* do autor. Conseqüentemente, o leitor passou a ser determinante no processo de leitura, pois cabe a ele a significação (final) do texto literário. A constituição material do texto, o preto da tinta e o branco do papel só se transformam em sentido quando alguém resolve ler. Segundo Zappone (2004, p.154),

os textos são lidos sempre de acordo com uma dada experiência de vida, de leituras anteriores e num certo momento histórico, transformando o leitor em instância fundamental na construção do processo de significação desencadeado pela leitura de textos (sejam eles literários ou não). (ZAPPONE, 2004, p.154)

Sociologicamente, segundo Hauser (1977), uma obra de arte não está absolutamente acabada tal qual sai da mão do artista, senão quando é efetuada a sua

recepção. Por isso, é de suma importância averiguar em que fase começa uma ideia do autor a corresponder ao seu receptor. Segundo Candido (2000, p. 36),

A literatura é um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vivem na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. (...) A obra de arte só está acabada no momento em que se repercute e atua, porque sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana. Ora, todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do seu processo, isto é, o seu efeito.

Candido, portanto, enfatiza o poder transformador que a literatura pode exercer. Poder este que é a representação da ficção como fonte inesgotável de conhecimentos que o leitor mais atento apreende em cada leitura; nas entrelinhas, nas teias, são abertos os caminhos para a configuração de novos sentidos, estimulados previamente pelas experiências individuais de cada receptor, pois, ao entrar em contato com o texto literário, ele entra em contato com a vida e com a história de toda uma sociedade. A literatura é, portanto, uma ordem discursiva, um saber categorial, um devir canônico, uma docilização do ato de expressar-se.

Apesar da nossa própria objeção em relação aos poderes do autor como produtor de sentido de sua obra, não negamos o inegável: cabe a esse elemento o papel que é conferido a qualquer sujeito que se comunica com outros sujeitos. Ou seja, a vocação de manipular o receptor sobre suas ideias. Desse modo, entendemos Japiassu como um autor contemporâneo. O sentido de contemporaneidade que afirmamos é aquele defendido por Agamben. Ou seja, contemporâneo é o homem que compreende e interage com o seu tempo.

Em outras palavras, Moacir Japiassu, como autor, compreendeu que no século XXI a humanidade ultrapassou os limites da pós-modernidade. Esta, com efeito, seria um movimento de questionamentos da modernidade. Por sua vez, a contemporaneidade, algo ainda a ser definido, é o momento em que vive o homem que tomou consciência de sua condição no plano da história. Esse homem sabe o que fazer com essa consciência, entretanto é limitado pela evolução cultural e tecnológica que ele mesmo desenvolveu.

Outro ponto importante para explicar essa consciência da condição do homem contemporâneo na figura do autor/escritor é que este entendeu que, para sua obra circular, para ser lida, ela precisa competir com infinitas formas de distração e de lazer

que o público tem a sua disposição. Nesse sentido, antes de observar a intencionalidade do autor como produtor de sentido de uma mensagem, apontamos que o escritor age intencionalmente para vender sua obra. Isto é, para competir com as outras muitas formas de arte e de autores, precisa agir para atrair o consumidor. Apontemos o exemplo de Japiassu com os seus romances...

A primeira publicação d'*A Santa do Cabaré*¹⁴ trouxe exatamente esse título em sua capa. Em princípio, se o leitor levar em consideração apenas a dicotomia *santa X cabaré*, poderá chegar ao sentido de uma formulação antitética, sobretudo devido àquilo a que remete cada um desses termos. O primeiro poderia suscitar o sentido das ideias sagradas por excelência, ao passo que o segundo estaria ligado claramente ao sentido profano, especialmente se for considerado um local para a satisfação dos vícios. Por outro lado, se o leitor tomar em um sentido mais cristão, poderá depreender que essa santa é oriunda de um cabaré e, de algum modo, percorreu um caminho parecido com o caminho de Maria Madalena, personagem bíblica, recorrendo à intertextualidade. De qualquer forma, temos aqui uma proposição de um paradoxo, uma das características atreladas aos conceitos de modernidade e de pós-modernidade.



Figura 1. Capa da primeira edição do romance *A Santa do Cabaré*

¹⁴ A primeira edição do romance *A Santa do Cabaré* foi lançada ao público em 2002 e trazida à baila pela Editora Globo. A segunda edição foi lançada em 2004 pela Editora Francis.

Uma leitura da imagem contida na capa do romance, portanto, suscita um conjunto de significações para a obra. Poderíamos, utilizando-nos de observações empíricas e do senso comum, dizer que a figura feminina sugere que a obra trata de uma santa de figura frágil diante da sociedade que se mostra de forma atroz, ainda mais porque é uma santa às avessas ao sentido judaico-cristão.

Na primeira edição, o projeto gráfico do livro mostra-se mais modesto, inclusive nas cores e nas figuras de sua capa. Temos uma gravura, com imagem distorcida à moda de Picasso, em preto e branco. A imagem é a representação de uma mulher e alude a sua nudez, cercada por outras quatro figuras, três das quais remetem a pessoas idosas que empunham punhais e uma bengala, além de outra que representa um cão feroz. O autor da imagem é o artista plástico Rubem Grilo, e o termo técnico para esse tipo de imagem é a xilogravura.

A segunda edição, por sua vez, apresenta, atrelado ao título, o subtítulo: *Cordel pós-moderno de amor e morte*. Esse sintagma, além de exacerbar o sentido antitético já suscitado no título, sugere que a obra se insere em um determinado período literário. De acordo com Batista (2012, p. 48),

O romance se autodeclara pós-moderno, ou seja, é possível que ele não se conforme apenas com os preceitos do moderno. Ainda é possível suscitar a ideia de que, se seguirmos os moldes traçados para a definição do que seja Literatura, de acordo com os pressupostos modernos, ela não vá alcançar esse nível. De muitos modos, a *Santa* se apresenta provocadora. Não podemos, também, negar o fato de que o subtítulo, além do período, ainda sugere um gênero literário: o cordel.

Outro detalhe que chama atenção, no título da segunda edição, é a menção ao cordel. No Brasil, principalmente nas regiões Norte e Nordeste, o cordel ficou conhecido por ser um gênero literário produzido pelas classes populares e por elas *consumido*¹⁵. Herdada dos portugueses que se instalaram em nossas terras, sobretudo no período pós-colonização, a literatura de cordel narra eventos populares em versos melódicos e ritmados. Sobre esse recurso, Batista (2012, p. 48) afirma que

¹⁵ “A troca gradativa do estatuto de ‘puro objeto estético’ pelo de mercadoria (que não é de hoje vem acompanhando toda a história do capitalismo) trouxe como consequência inescapável a também gradativa redefinição das relações entre a literatura, o leitor, o autor e a própria crítica, que agora, mais que nunca, circulam no interior de um todo estruturado de acordo com a lógica do dinheiro, denominado mercado editorial”. PELLEGRINI, T. A literatura e o leitor em tempos de mídia e mercado. In: <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/projetos/ensaios/ensaio33.html>>. Acesso em: 18 ago. 2017.

A intenção aqui é apresentar o modo como o texto literário em nossos tempos (contemporâneos) provoca certas reações no leitor. Embora a *teoria do efeito* de Iser trate das estruturas textuais, atemo-nos a esse elemento pré-textual por acreditarmos que ela suscita horizontes que motivam não só as depreensões, mas antes o desejo de leitura.

Batista esclarece que o título da obra pode levar o leitor a inferir que o texto narrará as ações da *Santa* como a heroína (no sentido da protagonista) do enredo, entretanto o desenvolvimento da narrativa nega essa inferência. Segundo o autor (2012, p. 49), “ela é, antes de tudo, uma vítima das articulações da sociedade. Ainda podemos afirmar que os fatos da história são decorrentes das ações de Ladislau, que realmente revida as frustrações que lhe são imputadas.”

O romance *A Santa do Cabaré* mescla o mundo real da ditadura de Getúlio Vargas. Nesse mundo, a seca nordestina e o cangaço são entremeados com a fantasia das brigas, das intrigas e das vinganças de seus personagens. Para tanto, o escritor, com extrema habilidade, em meio às personagens Lenildo Tabosa, Alberico Cruz, Sizenando Coelho e o cangaceiro Ladislau Cardoso, insere conhecidas personalidades, tais como: o tenente Ernesto Geisel, Otto Maria Carpeaux, Graciliano Ramos, Saint-Exupéry (em uma conexão inimaginável com o Nordeste brasileiro). Inclusive Marcel Proust torna-se personagem de seu romance.

Na segunda edição, o livro apresenta-se com uma capa com cores frias em primeiro plano; ao fundo da imagem temos cores vibrantes que remetem ao fogo. Há a representação, estilizada, ao modo de uma pintura clássica, de uma dama que empunha espada e armadura sobre o lombo de um cavalo.

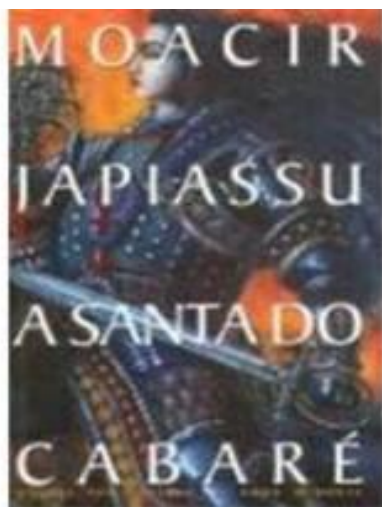


Figura 2. Capa da segunda edição do romance *A Santa do Cabaré*

Enquanto na primeira edição *A Santa* se mostra fragilizada diante do público, na segunda edição ela se mostra pronta para a batalha. Essa edição, já pelo subtítulo incluso ao título, incorpora o espírito de guerra, de autoafirmação e traz para si, por assim dizer, uma periodização. Ele exige ser considerado pós-moderno.

A imagem presente na capa da segunda edição é, claramente, uma releitura de uma figura de 1505, que representa Joana D'Arc como uma guerreira francesa da Idade Média, que foi queimada viva em 30 de maio de 1431, com apenas dezenove anos, em Ruão, às 9h, em uma cerimônia de execução na Praça do Velho Mercado (*Place du Vieux Marché*).

Joana D'Arc é, hoje, considerada a padroeira da França e reconhecida como heroína da *Guerra dos Cem Anos*. Foi resgatada do esquecimento pelo partido monárquico, no século do nacionalismo, expressão utilizada por Ernest Gellner para se referir ao século XIX. Em 1922, ela atingiu o grau da canonização, que foi oferecido pelo Papa Bento XV. Em torno do mito que se criou para Joana D'Arc, ela teria chegado para a batalha em um cavalo branco, com armadura de aço e segurando um estandarte com a cruz de Cristo, circunscrita com o nome de Jesus e Maria. Há outra versão para a sua história: teria sido apenas arrastada pelo fascínio sobrenatural de seus sonhos e pela proposta de missão a cumprir; segundo a vontade divina e sem saber nada sobre arte de guerra, comandou quatro mil soldados na batalha que ficou conhecida como *Siège d'Orléans*.



Figura 3. Representação de Joana D'Arc na Batalha de Siège d'Orléans

Embora a semiótica se detenha em análises riquíssimas sobre a imagem – que é uma das muitas formas de realização textual –, não é nosso propósito nesta tese lançar qualquer estudo aprofundado a respeito do uso de imagens em capas de romances ou em qualquer outro texto literário. No entanto seria no mínimo omissivo de nossa parte não citar que esse evento se configura um dispositivo editorial cuja finalidade é tornar o livro/produto mais atraente ao leitor/consumidor.

Nesse sentido, estamos conjecturando que, a partir da imagem atraente, a capa ilustrada¹⁶ (fotografia ou desenho) encoraja a compra do produto,¹⁷ pois essa imagem serve como propaganda para o texto a ser lido. A capa torna-se uma direção que pretende articular uma proposta de leitura, no entanto a imagem é uma sensação, e não a percepção do texto narrativo; é uma chave para atrair, e não para confirmar o texto literário. Ela visa despertar o desejo de adquirir o produto, e não satisfazer a compra. Será pelo texto imagético que a indústria fará ou não a venda do texto narrativo.

Nossa preocupação quanto às capas apresentadas para as duas edições do romance *A Santa do Cabaré* se alicerça na relação entre a imagem e o texto, ou seja, em formatos de leitura suscitados pela relação entre esses elementos, que, segundo Carvalho (2007, p. 69), ao citar Zilbermann (1984), obedecem a uma escala de convenções que pode constituir um horizonte de leitura para cada consumidor ao ler uma história. Essa escala segue a ordem abaixo:

- social, pois o indivíduo ocupa uma posição na hierarquia da sociedade;
- intelectual, porque ele detém uma visão de mundo compatível, na maior parte das vezes, com seu lugar no espectro social, mas que atinge após completar o ciclo de uma educação formal;
- ideológica, correspondente aos valores circulantes no meio, de que se imbuíu e dos quais não consegue fugir;
- lingüística, pois emprega um certo padrão expressivo, mais ou menos coincidente com a norma gramatical privilegiada, o que decorre tanto de sua educação, como do espaço social em que transita;
- literária, proveniente das leituras que fez, de suas preferências e da oferta artística que a tradição, a atualidade e os meios de comunicação, incluindo-se aí a própria escola, lhe concedem. (ZILBERMANN (1984) *apud* CARVALHO, 2007, p.69)

¹⁶ Um estudo aprofundado com análises de capas de obras literárias e suas funções na Literatura contemporânea é oferecido por Cleiry de Oliveira Carvalho, em sua dissertação de mestrado *Romance de mocinha & romance de mocinho: a literatura narrativa de massa por um convívio dos contrários*, apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá.

¹⁷ Ao considerar que o leitor julga o livro pela capa, estamos nos referindo aos leitores médios.

Eco entende que esse evento parte do pressuposto de que a exposição das capas, usando os sentidos estabelecidos pela narrativa, atreladas a imagens televisivas, objetiva atingir a percepção visual do leitor:

nos processos de percepção visual (os quais também se desenvolvem com base num código, se a percepção for, como aqui admitimos, não o registro fotográfico de uma suposta realidade preconfigurada, mas uma interação entre os estímulos de um dado campo e os esquemas perceptivos, adquiridos por aprendizagem e propostos pelo sujeito). (...) o código é sempre *figurativo*, ou *icônico*: perceberei certas formas no vídeo como imagem de outras formas já conhecidas, se as primeiras possuírem elementos estruturais homólogos às segundas, em número suficiente para constituírem seu 'modelo reduzido'. (ECO, 1993, p. 375)

Nossa preocupação em relação às duas capas apresentadas alicerça-se na relação entre a imagem e o texto, ou seja, nos formatos de leitura suscitados pela relação entre esses elementos.

O que nos animou a escrever essas breves linhas foi o fato de que os teóricos, aqui apresentados, reconhecem que o pós-moderno se vale do pastiche e da releitura para a construção do seu objeto estético. Jameson (1991), por exemplo, cita como características formais da cultura pós-moderna a paixão pelo pastiche, pela multiplicação da colagem *sem relevo* de estilos, em oposição à profunda estética do estilo autêntico que caracteriza o Modernismo, e o seu afastamento da ideia de personalidade unificada em favor da experiência esquizoide da perda do “eu” no tempo indiferenciado.

Para as nossas discussões acerca da pós-modernidade, esses apontamentos sobre o *design* gráfico das obras são fundamentais. Desse modo, justificamos esses comentários, pois, entre outros aspectos, o próprio fato postulado por Connor (1989), de que uma teoria pós-moderna com tal interesse nas disputadas fronteiras entre arte e não-arte se engajasse na forma cultural que representa como com muita clareza a cultura moderna, forma que, segundo ele, também, trilha os limites entre a alta arte e a prática cultural popular. Essa forma é, segundo ele (1989, p. 85), a fotografia:

A fotografia é uma instância especialmente reveladora do combate entre um restrito campo modernista, que acentua a individualidade, a pureza e a essência, e o ampliado campo pós-moderno que acolhe as

condições contingentes que acompanham a fotografia como prática social. Não surpreende descobrir que a luta de definições na fotografia toma a forma e uma miniaturização da luta no campo da arte como um todo, visto estar a fotografia na problemática extremidade da arte, marcando o ponto em que é preciso defender a absorção da teatralidade, o estético do não estético.

Essas observações de Connor oferecem uma lacuna entre prática artística e crítica de arte. Nesse par há, segundo o autor (1989, p. 85), “reconhecidamente uma transgressão de uma das mais sagradas fronteiras da estética modernista, a separação entre ‘obra’ autossuficiente e o comentário sobre a obra.”

Nesse sentido, a arte pós-moderna caracteriza-se cada vez mais por meio das “descrições críticas que pode dar de si mesma”. Para o crítico, o obscuro nessa postura da arte pós-moderna é saber se, com isso, ela, de fato, mostrar-se-á como um meio de resistir ou de desafiar as formas de poder cultural concentradas na arte e em suas instituições, ou se essa fusão de reinos distintos, “ao lado do abandono vanguardista do espaço crítico ‘exterior’ às tradições e formações do poder, não poderá servir no final de aliança estratégica para se consolidar no poder, em vez de ameaçar, os paradigmas da arte e da crítica da arte” (CONNOR, 1989, p. 85).

Assim como a segunda edição de *A Santa do Cabaré, Concerto Para Paixão e Desatino, Romance de uma Revolução Brasileira* possui um belo projeto gráfico para a sua capa. A imagem retrata a Revolução Militar de 1930 no Brasil e mostra em primeiro plano alguns soldados que aparecem de costas, portanto não identificáveis. Esse dispositivo, certamente, faz alusão aos personagens anônimos que construíram essa Revolução.

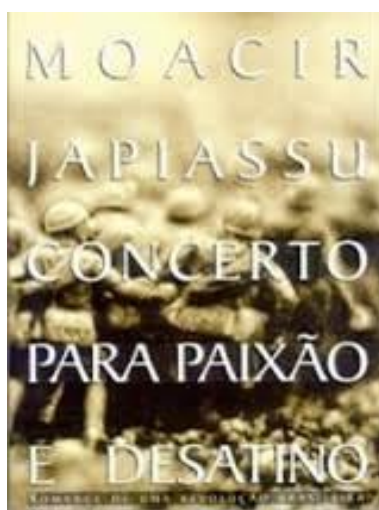


Figura 4. Capa do romance *Concerto Para Paixão e Desatino*

Sobre esse detalhe da capa do *Concerto*, fiamo-nos em Hutcheon, para quem a metaficção historiográfica incorpora os domínios da teoria, da literatura e da história, formando a sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas. E assim o passado passa a ser a sua base para o seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos calcados na história de um povo ou da humanidade.

A exemplo dos outros dois romances, *Quando Alegre Partiste* tem um projeto gráfico bastante elaborado. A capa do livro traz as cores da bandeira brasileira emoldurando o Pão de Açúcar, que abriga um Cristo Redentor de braços abertos para a capital carioca, tomada por soldados em seus tanques de guerra.

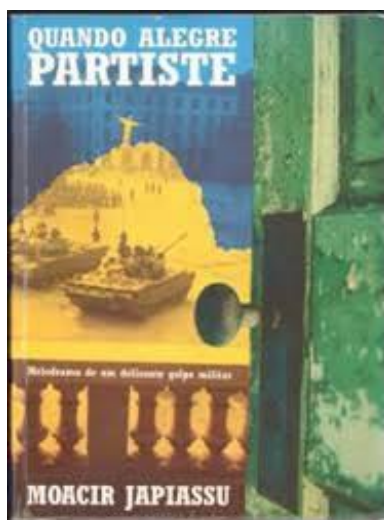


Figura 5. Capa de *Quando Alegre Partiste*

Para concluir a argumentação a respeito das capas dos romances japiassunianos, apontamos que a professora Nícia Ribas D'Ávila tem se dedicado à pesquisa sobre a produção de sentido a partir da linguagem não verbal (imagético-figurativa) em junção com a linguagem verbal. Entre as suas afirmações, defende que a linguagem imagética costuma ser tratada como âncora da linguagem verbal.

Para o nosso trabalho, D'Ávila contribui ao avalizar a preocupação que tivemos com o trabalho gráfico das capas dos romances em lente. Nesse sentido, a pesquisadora

afirma que, pelo conhecimento¹⁸ das estratégias utilizadas pelo destinador no intuito de seduzir, de tentar ou de provocar os destinatários da mensagem, a teoria semiótica oferece os meios para a desconstrução, a análise, a reconstrução e a avaliação do sentido que se articula no texto visual. Segundo ela (2006, p. 108),

somente analisando a linguagem visual com total independência de análise da verbal será possível detectar os tracemas valorizados na produção visual que determinaram - na 'Forma da Expressão e Forma do Conteúdo' visuais - o sucesso ou o insucesso da linguagem verbal. Esta, apesar de encontrar-se manifestada em sincretismo, abre-se a análises outras que permitem comprovar a existência de valores tímicos e pragmáticos existentes na manifestação visual, fundamentais para a articulação do sentido, quer seja este de ordem eufórica, quer seja disfórica, manipulando ao consumo (ou recusa) receptores pretendidos e os não pretendidos da mensagem sincrética.

Nas palavras de D'Ávila, esse olhar contribui para a ampliação de visões e de perspectivas quanto à apreensão sintática e semântica do conteúdo inserido na manifestação visual, tanto no que concerne a uma análise que busca a imanência visada pela semiótica narrativa ou objetual – a greimasiana – quanto àquela que se preocupa com a transcendência, objeto da semiótica discursiva ou subjetual – a coquetiana. D'Ávila elabora sua argumentação fundamentada especialmente nas teorias semióticas de Greimas e de Coquet, embora não negue que sofreu influências da semiótica de Peirce.

A professora Gínia Maria Gomes, da Universidade Federal do Rio Grande Sul, organizou e publicou no ano de 2012 uma coletânea de artigos intitulada *Narrativas Contemporâneas*. Nesse livro estão reunidos artigos que fazem um balanço das narrativas que foram publicadas no Brasil a partir do início do século XXI. Entre os desafios que a organizadora destacou para a elaboração da obra, residiu o repto de estabelecer a metodologia que cada autor utilizou para apontar as suas escolhas entre escritores e obras que se destacaram nas últimas décadas. Para viabilizar o trabalho, estabeleceu-se o

¹⁸ Aqui, portanto, retomamos a ideia de que as capas servem para induzir os leitores médios (ou não profissionais) tanto a comprar quanto a ler um livro.

critério temporal: selecionar os autores ora por décadas, ora por aspectos estéticos: dividindo-os por estilos e gêneros literários.

A coletânea apresenta romancistas e contistas do período e os define, de modo geral, como autores que descrevem temáticas urbanas, prendendo-se a elas, caracterizando os fetiches, os encantos e os pavores psicológicos que o homem contemporâneo enfrenta no seu cotidiano, o que o transforma em caleidoscópio de seus próprios sentimentos. Entre os escritores destacados na coletânea, encontram-se nomes bastante conhecidos entre os estudantes brasileiros de literatura, portanto sem novidades aparentes. Dentre eles, destacam-se: João Almino, Luiz Ruffato, Bernardo Carvalho, Chico Buarque, Rubem Fonseca, Cristovão Tezza, Antônio Torres, Moacyr Scliar, Milton Hatoum, Autran Dourado, Lourenço Mutarelli, Altair Martins, Ricardo Dick, Ronaldo Correia de Brito entre outros.

Gomes inicia os trabalhos afirmando que “pensar as narrativas da contemporaneidade é deparar-se com um mosaico formado pela multiplicidade de percursos trilhados pela literatura brasileira” (GOMES, 2012, p. 9). Nesse sentido, pensar a literatura brasileira contemporânea é colocar-se diante de uma realidade móvel, tão múltipla como complexa, pois essa literatura assimila a transitoriedade identitária do homem urbano do século XXI. Para abranger os textos contemporâneos, portanto, é preciso valer-se de “diversas perspectivas de leitura” (GOMES, 2012, p. 9).

Bordini defende que a maior característica dos textos do século XXI é retratar os desencantos das cidades modernas. Para o seu trabalho ela utiliza conceitos marxistas e, sobretudo, a análise que Walter Benjamin faz da cidade de Paris do Século XIX nos textos *Passagens* e *Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*.

Para a pesquisadora, que se ampara em Lefebvre, um dos grandes problemas da nova utopia da sociedade pós-industrial capitalista é a sua desordem e a incapacidade de as autoridades manterem a urbanidade. Esse efeito, segundo ela, decorre da deterioração da vida urbana que ocorreu nos séculos XVI e XVII, com “a superpopulação, a densificação das edificações, a diminuição das áreas verdes, o ruído, a imoralidade dos costumes, bem como a poluição do ar pela fumaça e os gases das primeiras fábricas com seus detritos” (BORDINI, 2012, p. 24). Ela acrescenta que (2012, p.24),

Com a Revolução Industrial, no século XIX, a concentração populacional nas cidades aumenta, uma vez que elas atraem as massas camponesas para os novos empregos nas fábricas, sob o fascínio das máquinas, embora as condições de vida careçam de qualidade mínima.

Também a convergência das instituições públicas, com sua rede de empregos burocráticos e enfadonhos, justifica a ampliação da população urbana. O isolamento na multidão, o egoísmo individualista, o desencanto nas relações humanas, o conflito de classes, temas recorrentes nos textos oitocentistas, reclamam uma representação não mais idealizada, que o realismo de Dickens, Balzac, Dostoiévski ou Machado bem configura, todos eles situando suas tramas na cidade grande, numa tentativa de compreensão de seu *modus vivendi*.

De acordo com Bordini, em países como o Brasil a horda capitalista liberal foi sendo implantada aos poucos durante o século XX, fazendo que os países fossem se emancipando de sua condição colonial. Entretanto a concepção de urbanização nas cidades colonizadas adota em geral a posição dominante do país colonizador. Essa imposição do país dominador faz a urbanização de países como o Brasil se debater entre o passado “fixado nas atividades rurais e o ímpeto de modernização à medida que buscam igualar-se às metrópoles mais desenvolvidas” (BORDINI, 2012, p. 24). Desse modo, a literatura produzida nos países de terceiro mundo, segundo Bordini, “acolhe tantos os problemas e traumas da modernidade urbana quanto o peso e preconceitos das sociedades tradicionais” (2012, p. 24).

A literatura, ao figurar a cidade, acompanha, de certo modo, a evolução dos conceitos que delas se fizeram. Das primeiras utopias e das concepções iluministas, surgem as cidades literárias do progresso, das amenidades e das oportunidades iguais no romantismo, mas logo vistas como degradadas em textos como os de Baudelaire ou Victor Hugo, bem como em Dickens e tantos outros escritores realistas, como Flaubert, Eça de Queirós e Machado. (BORDINI, 2012, p. 24)

A autora afirma que a representação das cidades no “auge do capitalismo tardio, pós-moderna, globalizada e multiétnica ressurgem em textos como os [...] dos brasileiros Bernardo de Carvalho, João Gilberto Noll ou Joca Terron” (2012, p. 27). Essa perspectiva faz que a cidade transforme a materialidade da pedra, do metal, do cimento e do asfalto em signos linguísticos,

que ao mesmo tempo sinalizam essa materialidade, substituindo-a, preservam-na quando ela, na instabilidade que caracteriza as cidades modernas, é desfeita e refeita, e recriam-na em liberdade, propondo-lhe questões, denúncias ou outras possibilidades. (BORDINI, 2012, p. 27)

Melo (2012, p. 47), assim como Bordini (2012), afirma que “uma face muito importante do romance brasileiro contemporâneo pode ser visualizado através da representação do universo urbano pelo viés da metrópole, detentora das principais imagens da modernidade”. Segundo ela, esse acontecimento é consequência das transformações socioeconômicas do século XX e primeira década do século XXI.

Espaços individuais e coletivos passam a conviver e são marcados pelas consequências da modernização, que envolvem a população, trânsito e consumismo crescentes, aumento das desigualdes sociais e da violência, banalização do corpo, supervalorização do dinheiro, da informação e das novidades tecnológicas que chegam a todos instante. (MELO, 2012, p. 47)

Essas transformações, de acordo com a autora (2012, p. 49),

mudam os hábitos cotidianos, provocando no indivíduo sensações paradoxais como solidão, vazio, saturamento, dispersão, euforia e agressividade – isso porque ele acaba de se tornar um estranho em sua própria terra e passa a conviver com os outros como estranhos que disputam com ele o espaço para sobrevivência dentro da cidade.

Entre muitas informações interessantes que Melo nos traz em seu texto, ela converge com a nossa ideia de que o desejo é um dos sintomas que movem o indivíduo em suas ações em busca de seus objetivos. A propósito do desejo, ela dialoga com Bolle:

a modernidade produz a imagem do desejo vinculada ao consumismo e aos sonhos coletivos de provenientes. A mercadoria, motivo de fetiche, é flagrada pela lente do narrador, principalmente quando este observa o *flâneur*, considerado, no século XIX, um verdadeiro “coleccionador de sensações da grande cidade”, além de um ‘feticlista da mercadoria’, posição que o torna também produto do mercado por estar preso aos encantos da urbe (Bolle, 2000, p.71). A fascinação frente à vida urbana gera inconsciência e alienação, o que diferencia o *flâneur* daquele que pensa criticamente o mundo. (MELO, 2012, p. 51)

Para Melo (2012), o *flâneur* é um alienado: embora observe o mundo, não o encara de modo crítico, pois se sente fascinado pelas luzes da cidade. O contrário do *flâneur* é o *blasé*, que ignora as luzes da cidade moderna, não é seduzido por ela, ou não se mostra assim, não enxerga as vicissitudes da metrópole, pois está imerso em si

mesmo e no turbilhão de informações e de estímulos da vida moderna. Assim, ao final das contas, acaba por ser tão alienado quanto o *flâneur*.

Do andar ocioso e interessado do *flâneur*, típico do século XIX, passamos ao tédio do *blasé* face a um mundo reduzido a números pelo capitalismo, e deste ao momento acelerado e fragmentário do *zappeur* – nesses três caminhos, diferentes imagens do urbano são filtradas pelo olhar individual, que se faz presente nas concepções de público e privado constituídos nos séculos XX e XXI. (MELO, 2012, p. 52)

Zappeur é uma metáfora que surgiu com a televisão; representa a ação do telespectador que, de posse de um controle remoto, vai pulando a sintonia do aparelho de TV de canal em canal e se expõe – assim – a várias imagens, de vários programas ao mesmo tempo, sem se fixar em imagem alguma. Desse modo, esse telespectador acaba imerso em um turbilhão de sensações e de narrativas fragmentadas que desestabilizam ainda mais o mundo já caótico do sujeito moderno. Melo (2012) acredita que os narradores da literatura contemporânea tendem a demonstrar essa marca do *zappeur* na prosa e na literatura do século XXI.

Bosi, em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*, intitula o VII capítulo de *Tendências Contemporâneas*. Nesse capítulo ele começa por justificar que o vocábulo *contemporâneo* é “por natureza, elástico e costuma trair a geração de quem o emprega” (BOSI, 2006, p. 383). Apesar dessa ressalva, considera contemporânea toda a literatura brasileira produzida desde os anos 1930. Para defender seu posicionamento, justifica que o Brasil ainda vive as estruturas socioeconômicas decorrentes do final da República Velha.

Somos, hoje, contemporâneos de uma realidade econômica, social, política e cultural que se estruturou depois de 1930. A afirmação não quer subestimar o papel relevante da Semana e do período fecundo que se lhe seguiu: há um estilo de pensar e de escrever anterior e um outro posterior a Mario de Andrade, Oswald de Andrade e Manoel Bandeira. (BOSI, 2006, p. 383)

Afirma que a poesia, a ficção e a prosa saíram totalmente renovadas do Modernismo:

‘O Movimento Modernista’, escrito em 1942, viu bem a herança que este deixou: ‘o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da Inteligência artística brasileira; a estabilização de uma consciência criadora nacional’. (BOSI, 2006, p. 383)

Nesse sentido, seguimos a premissa de Bosi. Assim, afirmamos que Moacir Japiassu é contemporâneo de Rubem Fonseca, mas é também contemporâneo de Lima Barreto. Japiassu é contemporâneo de Luiz Ruffato, mas é também contemporâneo de Graciliano Ramos. Japiassu é contemporâneo de Caio Fernando Abreu, mas é também contemporâneo de José Américo de Almeida. É contemporâneo de Roberto Drummond e o é de Guimarães Rosa. Se quisermos extrapolar os nossos limites aqui estabelecidos, diríamos que Japiassu é contemporâneo de Shakespeare e de Miguel de Cervantes.

Temos consciência de que essa afirmação suscita algumas polêmicas em relação à proporção que alguns nomes citados possuem na literatura brasileira e na literatura mundial. Entretanto esclarecemos a noção que temos de contemporaneidade e que já estamos a construí-la.

A obra de Moacir Japiassu apresenta traços bastante inovadores. Entretanto, há muitos fatores que colocam a obra japiassuniana próxima às obras de Lima Barreto, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos – senão pela grandeza e reconhecimento de um Guimarães, que, por muitos estudiosos, ao lado de Machado de Assis, assume o lugar de grande prosista da língua portuguesa, ela o faz em capacidade de narrativa. Ela o faz pelo zelo em relação à língua e pela forma do romance de 30.

O narrador de Japiassu, embora sabedor da pressa do leitor de nosso tempo, não abre mão de narrar. Ele é regionalista, sem abrir mão de ser universal, como Guimarães ou Graciliano. Ele é ácido e consciente do lugar do excluído, como Lima Barreto. Ele é sagaz e provoca o leitor, como ensinou a narrativa de Machado de Assis. Esse narrador, entretanto, dá espaço para a voz das suas personagens, que se colocam de forma brutal e sem o menor pudor em relação à linguagem, como o faz Rubem Fonseca e Patrícia Melo. É uma linguagem que provoca e tira o leitor do conforto de seu lugar de leitor e o transporta para as cenas de crimes cometidos pelos vingadores, que agem de forma brutal e desumana em busca de uma reparação social que, se não transforma o Estado brasileiro, evidencia o quão selvagem a sociedade pode ser com as pessoas em situação de risco e de fragilidade social.

Japiassu, assim como os narradores de Fonseca ou Melo, utiliza um realismo cruel para narrar os fatos desenrolados nos seus enredos, sem poupar os leitores dos pormenores de cenas degradantes pelo teor de violência:

Nós não lhe fizemos nada, ele disse.

Não fizeram? Só rindo. Senti o ódio inundando os meus ouvidos, minhas mãos, minha boca, meu corpo todo, um gosto de vinagre e lágrima.

Ela está grávida, ele disse apontando a mulher, vai ser o nosso primeiro filho.

Olhei a barriga da mulher esguia e decidi ser misericordioso e disse, puf, em cima de onde achava que era o umbigo dela, desencarnei logo o feto. A mulher caiu emborcada. Encostei o revólver na têmpora dela e fiz ali um buraco de mina.

O homem assistiu a tudo sem dizer uma palavra, a carteira de dinheiro na mão estendida. Peguei a carteira da mão dele e joguei pro ar e quando ela veio caindo dei-lhe um bico, de canhota, jogando a carteira longe.

Amarrei as mãos dele atrás das costas com uma corda que eu levava. Depois amarrei os pés.

Ajoelha, eu disse. (FONSECA, 1979, p.18)

Neno pediu pelo amor de Deus para eu não matá-lo. Mas eu não acreditava em Deus. Eu acreditava em úlceras. Eu vou te matar, seu filho da puta, eu vou te matar porque, a partir de agora, eu sou o matador. Eu sou a grade, o cachorro, o muro, o caco de vidro afiado. Eu sou o Matador. Bang. Bang. Bang. (MELO, 2002, p. 95)

Calada num entorpecimento que irritava o outro, Belinha simplesmente assistiu ao assalto. Ladislau tratou-a com violência, mordeu-lhe a boca inerte, os seios firmes; lambeu de alto a baixo, o corpo arrepiado pela frialdade da madrugada. O cangaceiro agrediu com golpes desajeitados aquela virgindade que não se defendia; era como deitar-se com uma boneca de pano, embora úmida e viscosa no lugar certo. Ele sentiu descontrolar-se, escapou de repente na carne morna, misturada de sangue e secreções, e ejaculou no rosto da moça a porra leitosa. Suava sobre o corpo abandonado. “Sua quenga, puta safada, rapariga de zona!”, gritou ele à moça que olhava fixamente, o rosto sardento manchado pelo desrespeito. “Diga alguma coisa, sua vagabunda! Você gostou, não foi? Responda, vadia nojenta!”, injuriava. Belinha disse-lhe, com uma placidez que enlouqueceu o estuprador: “Isso tem cheiro de água sanitária...”. Ele esbofeteou-a repetidas vezes e só interrompeu a agressão porque chegou ao quarto a voz firme da velha: “Sinhazinha, Sinhazinha, tá tendo pesadelo, fia?”. Belinha respondeu: “Já passou, Sabarba, já passou. Vai dormir!”. (JAPIASSU, 2004, p.112)

As cenas narradas nas passagens elaboradas pelos três escritores pós-modernos – se quisermos nos atentar às questões estritamente temporais – por meio da violência empregada por seus “heróis” acabam por denunciar que o Estado é uma organização ineficiente no que tange a garantir aos indivíduos sua integridade física. Nessa seara, ele cria dois polos com interesses completamente diferentes e, portanto, desarmônicos: os

sujeitos desvalidos socialmente *versus* os sujeitos com uma condição econômica que os eleva socialmente.

Entre os autores citados na coletânea organizada por Gomes (2012), destaca-se Rubem Fonseca. Qualquer estudante que se proponha a falar sobre a relação conflituosa – não seria exagero afirmar – entre a vingança e a justiça na literatura brasileira do período que se convencionou chamar de pós-moderno, encontrará em destaque o nome do escritor mineiro Rubem Fonseca. Muitos estudos sobre a sua obra foram realizados nas últimas décadas, embora os especialistas afirmem que o reconhecimento ao seu talento tenha demorado a chegar.

Coronel (2012, p. 109), por exemplo, debruça-se sobre a obra de Fonseca:

Ao longo de uma carreira e quase cinco décadas de produção ficcional, Rubem Fonseca publicou tanto narrativas curtas como longas, tendo obtido a consagração em ambas, ainda que através do reconhecimento de diferentes públicos. Nos dois formatos, o autor vem construindo uma dicção literária bastante representativa dos dilemas da cultura contemporânea, devido à presença recorrente de expedientes como a intertextualidade e a metaficção em suas obras, que lhe tem permitido dialogar, de diferentes maneiras e com distintos resultados, com as formas da cultura de massa hegemônica no país e igualmente com o padrão mais reservado da alta cultura.

Entre os estudos sobre a obra de Fonseca, a maioria se ocupa do aspecto violento de sua narrativa, a exemplo de Dalla Palma que, em sua tese de doutoramento, afirma que, “entre os brasileiros, Rubem Fonseca é o mestre na abordagem da desordem, desagregação, ausência de valores definidos, crise social e violência física e mental, vinculando-se, pois, o mundo ficcional da obra à realidade social do espaço urbano” (2008, p. 72).

O autor realiza um minucioso estudo sobre a violência nos contos que ele denomina de literatura contemporânea brasileira. O pesquisador, contudo, detém seu interesse especificamente nos atos de violência. A nós, por outro lado, interessam-nos as motivações (as paixões) que conduziram as personagens aos seus atos violentos.

Dalla Palma (2008) afirma que a violência é uma condição inerente ao ser humano. Talvez essa afirmação, da qual nós discordamos, resulte de seu estudo sobre a violência. Em nosso entendimento, o homem possui potencialidade para cometer violência, mas essa condição deve ser despertada nele. Em síntese, defendemos a ideia de que a violência surge de uma necessidade humana. Por exemplo, na necessidade de ir

à desforra contra alguém que lhe fez algum dano, a violência seria o resultado de uma necessidade de vingança.

A respeito do universo ficcional criado por Rubem Fonseca, Candido (1987, p. 211) esclarece que

Ele [Fonseca] também agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos – fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na sequência da narração, avançando fronteiras da literatura rumo duma notícia nua crua da vida.

Deixadas de lado as divergências em torno da concepção sobre a violência como uma condição ou como um elemento integrante do homem, Dalla Palma nos oferece observações muito úteis para a nossa argumentação quando tratamos especificamente das personagens japiassunianas:

Nota-se, portanto, que a opção narrativa pela primeira pessoa do discurso, na quase totalidade da obra de Rubem Fonseca, deixa claro que sua ficção não é espelho, que apenas reflete o que se passa. Os narradores adotam uma posição arrojada de crítica aos sistemas preestabelecidos, apresentado a violência que reside nas lutas diárias pela sobrevivência. O resultado é a marginalização das pessoas devido a um sistema social calcado em valores do capitalismo consumista, não fornecendo as condições estáveis de convivência harmoniosa com o outro. (DALLA PALMA, 2008, p. 73)

Pela passagem transcrita, Dalla Palma contradiz a afirmação anterior, de que a violência é natural no ser humano, pois, a partir do excerto acima, entendemos que as condições sociais levam o indivíduo aos atos de violência. A violência, portanto, é algo provocado no ser humano, e não algo inerente a ele. Desse modo, indagamos se esses atos, antes de serem atrocidades contra indivíduos específicos, não seriam um modo de expor a insatisfação contra o sistema/Estado?

Uma resposta para essa indagação pode ser encontrada em Carvalho (2015), que estudou o processo de construção da imagem daquele que ela define como “bandido social”, representado pela figura de Diogo da Rocha Figueira, o Dioguinho – matador do interior do estado de São Paulo, que ficou famoso porque seus crimes serviram para manter a ordem do Estado. Esse tipo de figura e de narrativa foi marcante para a literatura regionalista no cenário brasileiro.

Dioguinho corresponde à figura de Robin Hood, que, por sua vez, é a personificação do justiceiro social ou, em outras palavras, do bom bandido. Nesse raciocínio, a personagem da literatura inglesa, ao tirar os bens dos ricos e distribuí-los aos pobres, cumpre a função de destruir as riquezas de modo democrático, pois o Estado não foi capaz de fazê-lo ou se negou a fazê-lo. Carvalho, então, defende a ideia de que a entidade constituída em Robin Hood simboliza o herói do romance regional da década de 30 do século passado no Brasil.

O maior representante do romance de 30, para Carvalho (2015, p. 35), é o autor de *Grande Sertão: veredas*:

Essa concepção embasou toda a crítica brasileira sobre o regionalismo, a qual parece findar-se com a obra de Guimarães Rosa, uma vez que dificilmente outra a superaria. Dessa forma, tanto as produções publicadas anteriormente são marginalizadas por estarem aquém do conceito de “super-regionalismo”, como as posteriores são vistas com descrédito, merecendo pouca atenção dos estudiosos, ou tidas como ultrapassadas.

Entretanto é importante destacar que, embora o romance regionalista tenha deixado de ser constante após Guimarães, “é necessário compreender que não se trata de um estilo antiquado, que deixou de ter significado após as abordagens regionalistas de 1930 e da obra prima de Guimarães Rosa, e sim, uma escolha temática presente em diversos estilos” (CARVALHO, 2015, p. 36).

Quando mencionamos que Japiassu articula o seu narrador, e que este não abre mão de narrar, temos em mente Graciliano Ramos em *Vidas Secas*, que, embora coloque os pés do leitor na quentura do solo e o faça sentir toda a aridez do sertão brasileiro, não abre mão da poesia ao narrar as desventuras de seus heróis. Assim como Graciliano, Japiassu, *n’A Santa do Cabaré*, apesar da rudez do sertão paraibano, das atrocidades dos atos das personagens e da pressa do leitor do século XXI, mantém o narrador dono de si e dos encaminhamentos da história. Esses narradores, portanto, não se conformam com o simples papel de descrever cenas ou cenários; eles são personagens centrais nas tramas.

Ao compararmos os narradores das duas obras não ignoramos de modo algum que, em *Memórias do Cárcere*, há um narrador em primeira pessoa – recurso clássico para a literatura de testemunho – em detrimento do narrador japiassuniano composto na

terceira pessoa. A similaridade entre dois elementos da narrativa, nas duas obras, está em um patamar mais elevado, que pretendemos evidenciar na sequência.

Para a elaboração deste tópico, consideramos as primeiras lições dos cursos de Letras na disciplina de Introdução aos Estudos Literários, quando aprendemos sobre estilos de época e periodização, segundo Proença Filho. Nesse sentido, justificamos o motivo de afirmarmos que Japiassu é contemporâneo de todos os autores que mencionamos, ainda que, absurdamente, eles estejam em termos cronológicos a centenas de anos – se pensarmos em Cervantes ou Shakespeare. Para tanto, é preciso determinar elementos de proximidade entre obras de um mesmo período e identificar tais elementos é fundamental para compreendermos uma obra de arte. Sobre esse nosso argumento, Proença Filho (1989, p. 75-76) afirma que

O conceito de estilo de época leva-nos de imediato ao problema da periodização em literatura, cuja importância é capital, desde que os termos periodológicos sejam entendidos “não como etiquetas linguísticas arbitrárias, nem como entidades metafísicas, mas como nomes que designam um sistema de normas que dominam a literatura num momento específico do processo histórico”. É possível, pois, determinar aproximadamente as características dominantes de cada um desses estilos epocais e compreender melhor a significação da obra de arte literária como uma das mais altas manifestações do espírito. Assim voltando às definições de literatura, podemos examinar um texto, segundo: O material linguístico que nele é utilizado; A revelação da realidade à luz de uma concepção de vida, que nele se configura.

Entendemos que Japiassu, assim como a literatura pós-moderna, tem a capacidade de reunir e de harmonizar os aspectos dos vários estilos de época que arrolamos ao mencionarmos os escritores postos neste tópico. A contemporaneidade (estar à frente dos conceitos de modernidade e de pós-modernidade) da obra de Japiassu, portanto, reside na sua capacidade de transitar harmoniosamente entre as muitas marcas de distintos momentos históricos, ou estilos de época, que as tramas compõem. O mais importante, nessa constatação, é que essa característica – que se demonstra nos três romances – nem de longe parece ser fruto de um grande esforço. Antes, parece resultado de um processo muito natural.

Japiassu é nu e cru, como jamais se imaginou em Graciliano Ramos. Há terror psicológico e físico sofrido pelas personagens de Graciliano. Esse terror, no entanto, é um efeito sugerido pela obra e captado pela sensibilidade do leitor. Em Japiassu, o terror é escancarado como em Rubem Fonseca. Assim como na obra de Graciliano, a obra de

Japiassu apresenta uma narrativa linear para os eventos em questão; o enredo é composto na fineza da língua portuguesa por parte do narrador. No entanto, a obra *Quando Alegre Partiste*, por exemplo, apesar de apresentar uma estrutura narrativa parecida com as *Memórias do Cárcere*, traz o terror rasgado em palavrões que representam o pavor de um jovem de vinte e poucos anos, que teme os métodos pouco convencionais do torturador que trabalha para o regime militar. Graciliano é polido no uso das palavras ao descrever o ambiente em que a personagem se encontra.

Ressaltamos aqui a importância da marca que mais aproxima os narradores de Graciliano e Japiassu: são testemunhas dos absurdos cometidos por regimes totalitários. Essas obras, além da importância estética, são denúncias para que a sociedade não esqueça o que o Brasil já viveu.

2ª PARTE

A ANATOMIA DA VINGANÇA

Depois de vinte anos na escola

Não é difícil aprender

Todas as manhas do seu jogo sujo

Não é assim que tem que ser?

Vamos fazer nosso dever de casa

E aí então, vocês vão ver

Suas crianças derrubando reis

Fazer comédia no cinema com as suas leis

Somos os filhos da revolução

Somos burgueses sem religião

Somos o futuro da nação

Geração Coca-Cola

Geração Coca-Cola

Geração Coca-Cola

Geração Coca-Cola [...]

(Renato Russo, *Geração Coca-Cola*, In: *Legião Urbana*, EMI Music, 1985)

CAPÍTULO 3

A VINGANÇA: ESPECULAÇÃO, PRESSUPOSTOS HISTÓRICOS E TEÓRICOS

A justiça é a vingança do homem em sociedade, como a vingança é a justiça do homem em estado selvagem.

(Epicuro)

Para analisarmos a obra japiassuniana, apresentamos um breve relato sobre os conceitos de justiça e de vingança ao longo da história do homem ocidental. Embora desnecessário, ressaltamos que, em benefício da nossa argumentação, fizemos um drástico recorte sobre o que foi produzido a respeito do assunto, nesses últimos dois mil e quinhentos anos, privilegiando o que acreditamos ser estritamente proveitoso, embora todas as contribuições históricas – de autores e de acontecimentos – subjazam a nossa abordagem.

Parece-nos que existe uma linha muito tênue entre a concretização prática e os discursos que as palavras vingança e justiça são capazes de evocar. O substantivo feminino *vingança*, de acordo com Fernandes e Luft (1996), é o ato ou efeito de vingar. Desse modo, vingar seria:

v. tr. dir. tirar desforra. Infligir punição a alguém para satisfação pessoal de (pessoa ofendida); desafrontar: *vingou o irmão*; promover a reparação de; reabilitar; atingir; galgar; subir; ultrapassar; vencer (uma distância); conseguir: o candidato da oposição não vingou ser eleito; dominar; *tr. dir. e ind.* indenizar; compensar; consolar; *intr.* ter bom êxito; chegar à maturidade; prosperar; medrar; crescer; *tr. ind.* atingir; chegar; *pr.* tirar vingança de ofensa recebida; desforçar-se: *vingou-se do traidor*; dar-se por contente, declarar-se satisfeito. (Do lat. *vendicare*).

Os mesmos autores apontam o substantivo feminino *justiça*¹⁹²⁰ com a seguinte definição:

¹⁹ JUSTIÇADO: *adj* e *s. m.* Diz-se do que foi supliciado.

²⁰ JUSTICEIRO: *adj.* Que faz justiça; amante da justiça; que executa ou aplica severamente as leis; rigoroso, inflexível; imparcial.

Conformidade com o direito; equidade; faculdade de premiar ou punir, segundo o direito; virtude que consiste em atribuir a cada indivíduo aquilo que de direito lhe pertence, alçada; magistratura; conjunto de magistrados judiciais e dos funcionários que servem junto deles; o poder judiciário. (Do lat. *justitia*). (FERNANDES; LUFT, 1996)

A justiça, embora bem delimitada como o conjunto de regras que estabelece as normas de boa convivência entre os indivíduos de uma determinada sociedade, em princípio, pode ser considerada um conceito bastante abstrato. Esse tema é objeto de discussão em muitas áreas do conhecimento humano, sobretudo na filosofia, na ética, na religião e no direito.

A semiótica greimasiana reserva um espaço bastante interessante para a discussão sobre os limites entre os dois vocábulos ou, mais precisamente, para as paixões que os envolvem. A esse respeito, Greimas e Courtés (1976, p. 491) explicam o seguinte:

Como a justiça, a vingança é uma forma de retribuição negativa (ou punição), exercida na dimensão pragmática, por um Destinator dotado de um *poder-fazer* absoluto: entretanto, elas não se confundem, pelo fato de recorrerem, a primeira a um Destinator social, a segunda a um Destinator individual.

Essa definição se equipara à sentença de Epicuro e, assim como o fizeram Fernandes e Luft, estabelece que a justiça consiste em uma ação de punição por um corpo coletivo, que visa à manutenção e à ordenação de uma sociedade e é realizada para o bem social. A vingança, por sua vez, é uma punição realizada por um indivíduo, à margem da ordenação social, e visa à satisfação individual.

Entre outras definições que encontramos em vários dicionários e mesmo em pesquisas na *web*, verificamos o sentido predominante para o conceito da palavra justiça, que pode ser resumida em “o ato de dar aquilo o que pertence a cada um de acordo com o direito”. Como antecipamos anteriormente, não aceitamos essa ideia, pois entendemos que ela é a origem²¹ para as ações das personagens que temos em tela a partir dos romances de Japiassu.

²¹ Embora saibamos que é imperioso que o pesquisador mantenha suas perspectivas ideológicas distantes do objeto e do método de análise, assumimos que, pela formação ao longo da vida acadêmica, partimos da postura chamada de marxista dentro das universidades. Esclarecemos que, embora seja quase impossível esconder essa nossa vocação, admitimos que o Materialismo Marxista é apenas mais uma contribuição para as ciências humanas e econômicas e está longe de compreender a verdade.

3.1 A gênese da vingança e da justiça

Após a criação do mundo²², Deus pôs o homem no centro do Éden e disse que, de tudo o que ali havia, ele poderia comer, menos do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal. No entanto, após ser persuadida pela Serpente, Eva comeu da árvore e dela deu para Adão. Assim, uma das primeiras ações do Criador, depois de sua obra, foi a punição que Ele aplicou ao primeiro casal que, tentado pelo Mau Espírito, provou do fruto proibido. Diante da desobediência, castigado, o homem foi expulso do paraíso e como sanção - dali em diante - para o seu sustento teria de molhar o solo com o suor de seu rosto.

Apresentado o resumo do capítulo 2 do livro de *Gênesis*, é possível dizer que a justiça se estabelece desde o fundamento da civilização ou – para ser mais exato – desde o mito da criação. Perguntamo-nos, porém: seria essa ação punitiva um ato de vingança do Todo Poderoso contra a desobediência de sua criação?

No livro de *Gênesis*, encontramos, também, o relato do primeiro crime cometido pelo homem: o assassinato de Abel por Caim. Caim é o filho primogênito de Eva e Adão. Ele dedicou-se a lavrar a terra, enquanto seu irmão Abel encarregou-se de cuidar de ovelhas. Ambos ofereceram o fruto de seus trabalhos como oferendas a Deus. Houve que Deus gostou da oferta e de Abel, e não se agradou nem da oferta, nem de Caim. Caim, tomado de fúria e de ciúmes, assassinou Abel. Deus puniu Caim severamente, bem como toda a sua descendência. O Todo Poderoso determinou, ainda, que o homem que tocasse no assassino para tirar-lhe a vida seria vingado²³ sete vezes²⁴.

Nessa passagem, assistimos à realização de um ato explícito de vingança por parte de Caim contra Deus. Após ser tomado por ciúme/inveja/ira da benção que Deus dera a Abel, tirou-lhe a vida e, portanto, voltou-se contra Deus. Podemos, é claro, imaginar que Caim odiou o irmão porque ele mereceu a graça do Pai. O objetivo do agressor, contudo, não era tirar algo do morto; antes, pretendeu chamar a atenção de Deus e privá-lo de seu preferido.

²² Utilizamos, para o desenvolvimento dessa reflexão, a *Bíblia Sagrada* 2 ed. publicada em 2007. Essa é uma versão do texto bíblico utilizada pela Igreja Católica, cuja tradução, introduções e notas foram elaboradas por Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. Essa é uma versão pastoral da Bíblia, portanto possui uma linguagem mais acessível e notas explicativas para facilitar a leitura de leigos. As notas são orientadas pela Teologia da Libertação.

²³ Em outras traduções podemos encontrar a palavra /punido/ como sinônimo de /vingado/.

²⁴ “Quem matar Caim será vingado sete vezes”. E Javé colocou um sinal sobre Caim, a fim de que ele não fosse morto por quem o encontrasse. (Gênesis, 4-15)

Deus, por sua vez, pune Caim. Inicialmente, a decisão parece justa, pois cobra a falta do assassino. Entretanto, ao determinar que o primogênito de Adão ande “errante e perdido pelo mundo”, sem ter o indulto da morte sequer para amenizar a sua agonia, Deus vingá-se não só do infrator. A justiça de Deus em relação a Caim é tão severa quanto aquela aplicada a seus genitores, pois, se estes comeram da árvore do conhecimento – algo que deveria pertencer somente ao Todo Poderoso –, Caim tirou a vida de outro homem, ação que deveria ser executada somente por quem tivesse o poder de dar a vida.

Especulações à parte ou levadas à última potência, afirmamos que o texto bíblico é riquíssimo em sabedoria – até Harold Bloom²⁵ admite isso –, independentemente de crenças religiosas, e dele podemos, desde os seus primeiros versículos, extrair lições fundamentais, tais como:

- 1.º existe um poder que determina quem manda e quem obedece;
- 2.º o conhecimento/saber é poder;
- 3.º quem tem conhecimento tem poder;
- 4.º o detentor do poder estabelece as regras;
- 5.º todos que estão abaixo do poder devem obedecer às regras;
- 6.º o descumprimento de regras (leis) é punível;
- 7.º a lei está do lado do bem/verdade, ou seja, daquilo que é justo;
- 8.º não obedecer às leis é agir mal, é, portanto, afastar-se da verdade;
- 9.º a punição utiliza o suplício ao corpo;
- 10.º estabelecem-se as relações de poder na Terra.

Em síntese, diríamos que as ações realizadas pelo Senhor são as expressões mais fiéis do que se entende por justiça, visto que essas ações são carregadas de um espectro de magnanimidade, afastando-se de qualquer sentimento passional. Com efeito,

²⁵ O professor e crítico de Arte e Literatura estadunidense Harold Bloom é uma daquelas figuras que amamos ou odiamos. Não há meio termo possível em relação a ele, sobretudo pelo modo rígido com que olha para a literatura moderna e pelo modo imperativo com que ignora as literaturas de povos que não sejam os europeus e os estadunidenses. Em *Onde encontrar a sabedoria?*, obra publicada em 2004, Bloom chega a dizer que, para encontrar a sabedoria, basta ler Shakespeare. Depois de esgotada a obra do inglês – algo impossível, segundo ele –, o leitor poderá recorrer à Bíblia. Para os alunos com formação orientada pelos Estudos Culturais, como é o nosso caso, é bastante interessante a leitura de Bloom, pois, apesar de seu posicionamento irritante, sua obra *O Cânone Ocidental* nos serve de parâmetro para iniciar a nossa discussão.

a passionalidade é uma característica intrinsecamente humana e, desde Platão, é considerada um dos maiores defeitos do homem justo.

Embora a nossa atenção ao livro de *Gênesis*, a passagem mais emblemática sobre a concepção de justiça no texto bíblico é relatada no Primeiro Livro de Reis – Capítulo 3, cujos versículos de 16 a 27 trazem o princípio do sistema judiciário adotado no mundo ocidental. Por sua leitura podemos afirmar que Salomão é o emblema de homem sábio e, portanto, justo.

16 Então, vieram duas prostitutas ao rei e se puseram perante ele.

17 Disse-lhe uma das mulheres: Ah! Senhor meu, eu e esta mulher moramos na mesma casa, onde dei à luz um filho.

18 No terceiro dia, depois do meu parto, também esta mulher teve um filho. Estávamos juntas; nenhuma outra pessoa se achava conosco na casa; somente nós ambas estávamos ali.

19 De noite, morreu o filho desta mulher, porquanto se deitara sobre ele.

20 Levantou-se à meia-noite, e, enquanto dormia a tua serva, tirou-me a meu filho do meu lado, e o deitou nos seus braços; e a seu filho morto deitou-o nos meus.

21 Levantando-me de madrugada para dar de mamar a meu filho, eis que estava morto; mas, reparando nele pela manhã, eis que não era o filho que eu dera à luz.

22 Então, disse a outra mulher: Não, mas o vivo é meu filho; o teu é o morto. Porém esta disse: Não, o morto é teu filho; o meu é o vivo. Assim falaram perante o rei.

23 Então, disse o rei: Esta diz: Este que vive é meu filho, e teu filho é o morto; e esta outra diz: Não, o morto é teu filho, e o meu filho é o vivo.

24 Disse mais o rei: Trazei-me uma espada. Trouxeram uma espada diante do rei.

25 Disse o rei: Dividi em duas partes o menino vivo e dai metade a uma e metade a outra.

26 Então, a mulher cujo filho era o vivo falou ao rei (porque o amor materno se aguçou por seu filho) e disse: Ah! Senhor meu, dai-lhe o menino vivo e por modo nenhum o mateis. Porém a outra dizia: Nem meu nem teu; seja dividido.

27 Então, respondeu o rei: Dai à primeira o menino vivo; não o mateis, porque esta é sua mãe.

28 Todo o Israel ouviu a sentença que o rei havia proferido; e todos tiveram profundo respeito ao rei, porque viram que havia nele a sabedoria de Deus, para fazer justiça.

Nessa passagem, Salomão, frente à controvérsia posta pelas duas mulheres, encontra-se diante da difícil missão de proferir uma sentença que seja restauradora da harmonia entre as duas partes interessadas. Para resolver o impasse que se mostrava quase impossível, o filho do Rei Davi recorre à busca da única possibilidade de agir de

modo justo: descobrir qual delas era a verdadeira mãe. Nesse sentido, com efeito, para haver justiça é necessária a presença da verdade. Para tanto, ele propõe cortar a criança ao meio e dividi-la entre as reclamantes. Cortar a criança ao meio, por óbvio, significa tirar a vida do inocente. Diante desse cenário, a verdadeira mãe prefere ser privada do filho a vê-lo morrer.

Em princípio, a solução oferecida por Salomão para a querela das duas mães parece recorrer ao conceito prometido pelos interessados em constituir o Estado burguês, que é a edificação de uma justiça redistributiva. Nessa perspectiva, a justiça é feita pela distribuição (ou redistribuição) do objeto-valor de forma igualitária entre os demandantes. Salomão, contudo, ao oferecer essa solução, não pretendia, de fato, cortar a criança ao meio; desejava, tão somente, mostrar a verdade. Eis as verdades às quais ele chegou:

- 1.º: somente pela justiça dirime-se o impasse das partes.
- 2.º: da verdade se faz justiça.
- 3.º: o julgador deve ser externo ao impasse, portanto, imparcial.
- 4.º: o julgador deve ser alguém provido de legitimidade.
- 5.º: a justiça baseada na proporcionalidade é danosa para quem está ao lado da verdade.

A justiça distributiva – a justiça do Estado burguês – é danosa para o cidadão pobre do modo como foi adotada. Como podemos aceitar que todos os cidadãos são vistos de maneira equivalente, em um país como o Brasil, por exemplo, em que um político é gravado em vídeo e áudio cometendo crime e não é – sequer – investigado; enquanto outro político é condenado pela mesma justiça, porque os acusadores têm convicção da acusação que eles mesmos formulam? Dessa maneira, a proporcionalidade nem sempre é possível de ser aplicável, e é isso que nos ensina o Rei Salomão.

Isso não significa dizer que nós não gostaríamos que todos os cidadãos tivessem o direito de acesso a bens e a saberes disponíveis; antes, significa constatar que a revolução burguesa não pensou nos indivíduos de maneira igualitária.

Após essa introdução, se não havíamos sido claros em relação à perspectiva de justiça por nós admitida, esclarecemos que a entendemos como a ação que restaura a verdade e, portanto, pune aquele que faltou com ela.

Platão, no Livro X d'A *República*, aborda as questões como a verdade, a aparência e a imitação. Para ele, há uma enorme diferença entre o mundo das verdades – ou mundo das ideias – e o mundo sensível. No mundo das verdades residem as ideias imutáveis, objetivas e universais; é, portanto, um mundo inteligível. O mundo sensível, por seu turno, é aquele em que residem as aparências; nele, as ideias são cambiantes, subjetivas e incertas, fazendo que este seja um mundo sensível. Platão afirma que o mundo inteligível é baseado na razão, e as ideias desse mundo são a legitimidade e a eternidade. Ao contrário, o mundo sensível é baseado nas paixões, e suas ideias são frágeis. Para Platão, é obrigação do filósofo, e apenas dele, ser capaz de atingir as verdades do mundo das ideias. Desse modo, ele tem papel central nas concepções de Platão, pois se afasta de qualquer relação com as passionalidades do mundo sensível e é o caminho para a salvação do homem. Para Platão, portanto, a justiça é o caminho para a verdade.

3.2 A vingança (*Nέμεσις*) e a justiça (*Θέμις*): do mito grego à psicanálise

A mitologia grega, assim como outras mitologias, é bastante utilizada para explicar quase todos os fatos decorridos na história da humanidade. Exemplos de como o homem não deve se comportar são fecundos na tragédia, assim como modelos de homem que nós devemos encarnar se encontram nas epopeias. Do mito grego surgem muitas explicações e modelos de organização do mundo dos homens. A mitologia nos oferece as primeiras explicações sobre a relação entre a vingança e a justiça, que parecem formar um par opositivo no mundo ocidental, apesar de estarem unidas pelo mesmo objeto.

A união e a oposição entre duas deusas começam no início da fundação, em que a justiça /*Θέμις*/é representada por Têmis, e a vingança /*Nέμεσις*/, por Nêmesis, a deusa da retribuição.

De acordo com a mitologia, Têmis era filha de Urano e Gaia, portanto, um dos doze titãs. Ainda criança, foi entregue à deusa Nix, mãe de Nêmesis. Nix deveria criar as duas meninas, mas acabou por confiá-las aos cuidados das moiras, que eram suas filhas mais velhas. As moiras, assim como Urano e Gaia, eram deusas primordiais, a

quem cabiam os destinos dos deuses e dos homens. As moiras, então, ensinaram tudo o que era necessário para o equilíbrio cósmico às primas Têmis e Nêmesis, que foram criadas como irmãs. A estas, por sua vez, coube manter a harmonia do universo. Têmis foi encarregada de zelar pela justiça – equidade entre os seres, enquanto a Nêmesis coube a retribuição – justiça pela reparação.

Têmis foi a segunda esposa de Zeus, por quem foi devorada. Após esse ato, o criador do Olimpo distribuiu uma porção para cada um dos membros do Panteão, de forma que o mundo foi distribuído “justamente” entre os deuses. Nesse sentido, a justiça, na gênese mitológica, era a distribuição das coisas de forma igual entre os indivíduos.

Entendemos, portanto, que somente por meio de uma distribuição justa pode haver ordem. A partir desse entendimento, acreditamos que Têmis é a representante do que chamamos de justiça distributiva. É a justiça que regula a repartição de bens materiais, honrarias, cargos, poderes, direitos e deveres entre os membros de uma sociedade.

Nêmesis, a filha de Nix, é a portadora da ira e do equilíbrio dos deuses do Olimpo. Enquanto Têmis é figurada como uma mulher que carrega uma balança na mão, Nêmesis é representada por uma mulher alada de esplendorosa beleza. Diziam que ela era conhecida como a inevitável. Por sua origem e criação, muitas vezes ela era fundida à sua prima. Essa deusa ficou conhecida por ser a portadora da reparação (ou desforra) para alguém que sofreu uma injustiça. Nêmesis era temida por ser a responsável pelo castigo ao indivíduo que errava em decorrência da húbri. Dessa forma, ela era a responsável pela reparação, que normalmente se configurava pela vingança. Ao apontar essas características da filha de Nix, concluímos que ela é a representação da justiça comutativa, pois sua realização é sempre por meio de uma ação compensadora que visa a uma justiça reparadora, corretiva, cujo princípio regular são as relações voluntárias e involuntárias entre os membros de um grupo social.

Assumimos, aqui, que nos dirigimos, assim como tem feito a sociedade ocidental – ou ocidentalizada – a partir dos costumes estabelecidos na Grécia Antiga. Desse modo, julgamos prudente localizar a discussão aqui proposta em dois mitos propagados pela cultura grega e que se constituíram como elementos fundantes tanto para a justiça quanto para a vingança. Assim sendo, escolhemos dois mitos que ficaram eternizados pelas penas por dois dos grandes dramaturgos: Sófocles e Eurípedes. O nosso propósito, aqui, não foi elaborar um estudo aprofundado sobre o assunto; ao

contrário, pretendemos sugerir balizas que podem estabelecer a gênese para os ínterins que investigamos.

Eliade (1968) propõe que o mito é um conjunto de histórias que encerram ideais de aspecto religioso e social, as quais refletem as atividades de figuras divinas, humanas ou animais, enredadas em uma contextualização recheada de fenômenos surpreendentes e fantasmagóricos. Holm e Bowker (1997) afirmam que os mitos são propriedades inerentes em todas as sociedades; eles refletem a capacidade imaginativa dos humanos em produzir e criar situações lendárias e mitológicas. Para os mesmos autores, a abordagem da problemática do mito histórico sofre alterações de acordo com as tradições religiosas dos povos, tornando-se por vezes difícil separar se algo é mito ou se é história. Ou seja, é difícil identificar se um evento é pura e simplesmente no plano de fantasia ou se ocorreu no mundo real. Sem questionar a veracidade ou não dos mitos, Édipo Rei e Medeia nos surgem como elementares para a nossa pretensão.

Em um belíssimo artigo publicado na *Kriterion: Revista de Filosofia*, o professor e filósofo Fabiano Incerti afirma que a história de Édipo significa, “para Michel Foucault, o momento de surgimento da prática jurídica do inquérito (*enquête*)”. Então, Incerti aponta que, para o filósofo francês, “com o passar do tempo, tal prática foi racionalizada até se tornar decisiva para a história do Ocidente, seja para a criação dos modelos judiciais que se seguiram, seja para o nascimento de outros saberes, tais como os filosóficos, os retóricos e os empíricos” (INCERTI, 2015, p. 546)

O enredo de peça de Sófocles se inicia quando Édipo, príncipe de Corinto, é insultado por um bêbado, que o acusa de ser filho ilegítimo do Rei Políbios. Embora Políbios procure tranquilizar Édipo, o príncipe, perturbado, recorre ao Oráculo de Píton, mais tarde conhecido como Delfos. O oráculo evita responder à sua dúvida, mas dá a terrível informação de que Édipo está destinado a matar o pai e a desposar a mãe.

Édipo, por pavor do destino que os deuses lhe reservaram, foge de Corinto e vai para Tebas. Então, constitui-se o ambiente para a constituição da tragédia. Em uma encruzilhada, Édipo depara-se com uma carruagem. À frente vem o arauto, que ordena rudemente a Édipo que se afaste e tenta empurrá-lo para fora da estrada. O príncipe começa uma briga e termina matando todos os adversários envolvidos na briga. Para sua desgraça, um dos homens que vinha na carruagem era seu pai verdadeiro, o rei Laios de Tebas.

Após resolver o enigma da esfinge e salvar Tebas do monstro mítico, Édipo é proclamado rei e casa-se com a viúva herdeira do trono, Jocasta, sua mãe verdadeira. Só

depois que uma nova maldição cai sobre Tebas, o oráculo afirma que essa maldição seria resolvida apenas quando o assassino de Laios fosse descoberto e punido. Édipo promete vingança pela morte de Laios, submetendo o assassino à maior punição que um condenado poderia receber naquela época: o exílio.

Outra tragédia, baseada nos mitos gregos, serve-nos de exemplo, agora para demonstrar a materialização da vingança. Trata-se de *Medeia*, do dramaturgo Eurípedes. O enredo da peça se passa em Corinto, cidade grega, local onde se refugiam Medeia e seu marido Jasão, após terem fugido da Cólquida, cidade situada no Oriente e considerada não civilizada, em oposição aos gregos civilizados.

Medeia, uma das filhas de Eetes, rei de Cólquida, uma região da Grécia Antiga, era sobrinha da famosa feiticeira Circe, com quem passara parte de sua adolescência e com quem aprendera a fazer sortilégios e encantos mágicos. Quando se torna jovem, passa a ser cortejada por muitos pretendentes, pela sua inteligência, astúcia na arte da retórica e beleza admirável. Então, vindo do reino de Iolcos, chega Jasão reivindicando seu prêmio, um velocino de ouro, por ter realizado um feito grandioso em sua terra. Não querendo contrariar os deuses, Eetes promete-lhe entregar o velocino, desde que ele cumpra algumas tarefas: lavrar um campo com dois touros indomados e depois semear o campo lavrado com dentes de um dragão. Era uma difícil missão, mas Hera, protetora de Jasão, convence Afrodite a fazer que Medeia se apaixone pelo herói, pois Eetes planejava que Jasão morresse no campo a ser lavrado. Adivinhando as intenções do pai, a apaixonada passa a ajudar seu amado, depois de decidirem que ele a tomaria como esposa.

Assim, Medeia oferece um unguento a Jasão para que ele consiga domar os touros e arar o campo. Depois o adverte de que, dos dentes semeados, nasceriam soldados imbatíveis e que deveria rolar uma grande pedra entre eles, para que ficassem confusos e matassem uns aos outros em uma discussão sobre quem atirara a pedra. Assim, Jasão acaba executando facilmente as tarefas e volta a reclamar o velocino. Eetes fica furioso e tenta incendiar o barco de Jasão, mas Medeia prepara uma poção poderosa, fazendo adormecer o dragão que guardava o velocino. Então, o herói pega o prêmio e foge com a amada em direção à sua terra.

Na fuga, Medeia leva consigo seu irmão Apsirto, pois ela imaginava que seu pai não tardaria em segui-los. No caminho, ela manda Jasão matar e esquartejar o irmão e jogar os pedaços do corpo ao mar. A ideia era a de que isso atrasaria o intento de seu pai, pois ele – certamente – recolheria os restos do filho para lhe dar um enterro decente. Zeus

fica furioso ao saber do crime e desvia a nau da rota, enviando-os para a ilha onde habitava Circe, pois deveriam ser purificados em um ritual. Circe os purifica, mas se recusa a manter Jasão em sua ilha.

Ambos se dirigem a Iolco e lá enfrentam Pélias, o rei tirano que havia enviado Jasão à Cólquida reclamar seu prêmio e que esperava que ele falhasse. Novamente, Medeia ajuda seu amado ao engendrar um plano aparentemente absurdo: torna-se amiga das filhas do rei e lhes diz que é capaz de rejuvenescer quem ela quiser. Então, para demonstrar o seu poder, mata e esquarteja um velho carneiro e coloca suas partes em um grande caldeirão em que fervia uma poção. Em seguida, retira-o do caldeirão vivo e rejuvenescido. As filhas do rei, vendo essa proeza, correm a esquartejar o velho pai e a lançar os seus pedaços dentro do caldeirão.

Em Corinto, a felicidade de Medeia dura pouco ao lado de seu amado, pois o rei Creonte, com base em intrigas, convence Jasão a abandonar a esposa e a casar-se com sua filha Creúsa. Esse casamento gera muitos privilégios a Jasão na corte.

Inconformada com a traição de Jasão, a quem dera dois filhos e a quem ajudara a se livrar várias vezes da morte, Medeia trama arditamente sua vingança: faz chegar às mãos de Creúsa um lindo vestido de noiva e algumas joias. Assim que a princesa veste o presente, seu corpo se incendeia. O rei, aterrorizado e vendo sua filha consumir-se em chamas, tenta salvá-la e se incendeia também, morrendo carbonizado.

Jasão corre para a casa de Medeia à procura de seus filhos, pois ele agora teme pela segurança deles, porém chega tarde demais. Ao chegar a sua antiga casa, ele encontra seus filhos mortos pelas mãos de sua própria mãe; Medeia fugiu pelo ar, em um carro guiado por serpentes aladas que lhe foi dado por seu avô, o deus Hélios. Não poderia ter havido vingança maior do que tirar do homem sua descendência.

Segundo Schilling (*apud* Zilbermann, 1977, p. 23), o mito é uma forma que o homem encontrou de explicar o universo:

Quando a vida não confia mais na sabedoria instintiva ou mítica, quando se entrega à própria experiência e à vontade de aprender a partir de fatos, ela tem a necessidade de uma vista geral, para desencadear certas considerações, como fizemos até agora, para perguntar o que é instinto, mito, razão ou experiência, onde residem seu sentido, seus limites, suas diferenças e o que pode esperar de cada um destes. Por isso a filosofia é sempre uma volta atrás, um deslocamento.

Zilbermann esclarece que o mito procura explicar o universo anteriormente à religião, pois ele surgiu em um momento em que a religião ainda estava muito difundida em todos os setores da vida social. O mito, portanto, constituiu-se uma ordenação do mundo, que não se desvinculava do que o homem tinha de mais primitivo e funcionava como o único fundamento que ele tinha. Com efeito, de acordo com Zilbermann (1977, p. 24), “o mito não pode ser considerado como uma mera ficção, uma explicação intelectual ou uma fantasia artística, mas uma realidade viva”. Ter em mente essa orientação nos alerta para compreender o mito “como narrações míticas que representam a afirmação de uma realidade original, mais importante e elevada, que determina a vida, o destino e a atividade da raça humana, sobretudo, porque seu conhecimento constitui o fundamento da ética e dos ritos.” (ZILBERMANN, 1977, p. 24)

Os trabalhos na área da psicanálise, ao tratarem sobre a vingança, procuram demonstrar ações patológicas que levam o indivíduo ao esse ato. Vero (2006) esclarece que Freud faz, em suas *Obras Completas*, trinta e nove referências ao termo vingança. Segundo a autora (2012, p. 14), “para obra tão extensa como a dele, podemos dizer que faz apenas estas referências.” e que em nenhuma dessas obras o tema é tratado como elemento central. Nesse sentido, Freud não detalha a vingança de maneira a vinculá-la a alguma patologia específica. Vero (2006), então, assevera que, para observar o que seria a vingança para Freud, é preciso fazê-lo de maneira indireta, buscando o seu sentido por meio de outros afetos, como o ódio, a inveja e o ressentimento.

Mesmo o termo ressentimento, encontrado diversas vezes ao longo de toda a obra freudiana, nunca foi pensado como conceito ou trabalhado de forma ampla. Conforme Leitão (2007, p. 44), “O assunto é trazido à baila de modo passageiro e sempre como sendo o resultado de uma ação sofrida pelo sujeito, que se ressent de uma ação, sentida como um agravo; re-sentir é, portanto, uma re-ação.” E acrescenta:

Parece-me que o re-sentir é como que uma ruminação e, muitas vezes faz com que o analista sinta-se inútil e como que em dívida para com seu analisando; é uma dívida impagável, o credor não quer recebê-la, não tem essa intenção, sua intenção é cobrá-la. É como que uma sensação de que o mundo (e com ele o analista) deve a ele (analisando) uma compensação pelos agravos – imaginários ou não – sofridos. (2007, p. 44)

Vero (2006), em sua tese de doutoramento na área de psicologia clínica, após ler Renato Mezan, afirma que a vingança está diretamente relacionada à ofensa e à humilhação. Nesse sentido, o cerne da vingança se configuraria, a partir da perda da dignidade, como fruto da vergonha, como a honra perdida por um indivíduo. Para Vero (2006, p. 14), “a essência da vingança pode ser ditada pelo ‘olho por olho, dente por dente’ bíblico, ou seja, fazer sofrer da mesma forma que sofremos.” Para justificar tal perspectiva, a estudiosa indica que tal definição já podia ser percebida em Spinoza, quando ele afirma que “a vingança é o desejo que, surgindo do ódio recíproco, nos empele a ferir aqueles que, a partir de um afeto semelhante, nos feriram.” (SPINOZA *apud* VERO, 2006, p. 14)

Um ponto bastante interessante e que nos cabe perfeitamente para a análise da personagem japiassuniana *Ladislau Cardoso* é a distinção proposta por Spinoza, e detalhada por Vero, entre duas das paixões que conduzem o homem à ações de ódio contra o seu semelhante: cólera e vingança.

‘A cólera seria o esforço de fazer mal a quem odiamos, enquanto a vingança pretende retribuir o mal que nos infligiram’. Assim, segundo esse autor, a reciprocidade no ódio é o ingrediente essencial à vingança, justamente o que o distingue da cólera, indignação e emoções semelhantes. (VERO, 2006, p. 14)

O ressentimento e o ódio podem ser considerados elementos centrais para o desenvolvimento da vingança. O ressentimento é tema central na obra de Nietzsche. Segundo, Vero, o homem ressentido é um homem considerado menor na obra nietzschiana, pois esse homem se relacionaria com a vida através de “atitudes e comportamentos que restringem suas possibilidades vitais, deixando de conectar-se, em suas vivências do cotidiano, com aquilo que ela (a vida) tem de valor maior, ou seja, sua própria expansão.” Entretanto (...) “o ressentimento pode ser um estágio anterior ao aparecimento da vingança, em paixão ou ato. Em outras palavras, o ressentimento pode preceder uma expressão vingativa.”; (...) o ódio, por sua vez, é “mais facilmente conectado à vingança”, o que o torna mais perceptível em relação ao ressentimento, que seria uma atitude mais velada. (VERO, 2006, p. 16)

Apesar dos apontamentos acima, Vero dirige a sua tese a partir da hipótese de que a vingança, na maioria das vezes, é fruto do desejo não satisfeito. Ao lê-la, fomos conduzidos a verificar alguns trechos da obra de René Girard – autor de *A violência e o*

Sagrado (1990) –, que apoia seus estudos em uma extensa pesquisa, principalmente sobre a mitologia grega e sobre a literatura clássica, e acaba por reforçar as hipóteses de Sigmund Freud do “desejo mimético”.

Para Girard, todo desejo é, em si mesmo, mimético. Para esclarecer sua tese, o pesquisador se explica com a seguinte proposição: o apetite de cunho biológico sabe exatamente o que o satisfaz – é pelo instinto que o identificamos com certeza. O desejo, que reside no plano psicológico, por sua vez, não sabe *a priori* o que desejar; não haveria, nesse caso, um parâmetro interno – intuição – que diga ao indivíduo qual é a direção a tomar com segurança para satisfação dessa necessidade. Desse modo, o desejo – sem orientação – margeia as adjacências da incerteza, até que alguém ou algo lhe aponte ou se torne desejável. Assim, o desejo se torna a indicação que um elemento externo a si lhe confere. Esse alguém é o *outro*, ou em outras palavras, é o desejo do outro.

A partir do direcionamento dado por Girard, inferimos que o indivíduo que não é capaz de determinar o seu desejo acaba por desejar o que é do outro, pura e simplesmente. Entretanto, questionamo-nos: e quando o sujeito tem um desejo bem delimitado e não reúne condições físicas, econômicas ou políticas para realizar esse desejo? Continuamos com Girard, para quem o desejo de um indivíduo sobre algo que a outro pertence acaba por criar no objeto/pessoa desejada um valor antes não percebido. Logo, o detentor do “objeto-valor” passa a desenvolver meios para conservar a sua posse. Ao desejar o que é do outro, portanto, o indivíduo intensifica o seu próprio desejo. Com efeito, o desejo mimético representaria todos os desejos, os explicáveis e os inexplicáveis (possíveis e impossíveis). Nesse sentido, todo desejo depende de um modelo. Sob esse viés, o Complexo de Édipo não seria distinto de outros desejos, porque ele se enquadra no primeiro modelo exposto por Freud e se explicaria pela proximidade física e psíquica entre pais e filhos. O filho, portanto, não rivaliza com o pai porque deseja a mãe; ele deseja a mãe porque ela é a esposa do pai, e este a deseja porque ela é a mãe do filho.

Desse modo, compreendemos o desejo sempre como o desejo pelo que pertence ao outro, o que levaria a afirmar que o desejo é sempre violento, porque ele colocará em oposição dois indivíduos em disputa por um mesmo objeto-valor. Inevitavelmente, a natureza do desejo é a vontade de imitação do desejo do outro, logo, um desejo mimético, que se constitui com propriedades rivalitárias e conflituosas. Para Freud, se não fosse isso, o homem ainda estaria preso ao instinto animal, portanto o desejo é a

marca hominitiva por excelência. Nesse sentido, ele é o impulso que faz o homem evoluir, e essa evolução tornou-se o ponto de partida para o desenvolvimento da cultura ocidental.

O Portal Educação traz a definição de maldade apresentada por Freud, em uma entrevista de 1926: “a maldade é a vingança do homem contra a sociedade pelas restrições que ela impõe.”²⁶. Nesse sentido, o desejo de se vingar seria algo natural do ser humano e esse desejo é particular de cada pessoa, pois cada sujeito deseja que o causador de seu sofrimento sofra de alguma maneira. Assim sendo, a vingança pode ser manifestada de diferentes formas em cada indivíduo, dependendo de seu estado psicológico. Nesse Portal ainda é possível ler que

É comum pessoas que canalizem todos os seus sentimentos negativos para si próprio, entrando então em um processo de auto mutilação psicológica, toda a energia que ele teria para se vingar de um terceiro, ele despeja nele mesmo, trazendo doenças psicossomáticas, transtornos de alimentação, depressão, o rancor é um dos sentimentos mais destrutivos para o homem.

Essa explicação nos serve de orientação para a pesquisa sobre a personagem Vanda, d’*A Santa do Cabaré*, que se entrega à prostituição após ser molestada sexualmente pelo próprio pai. O *Portal Educação* (2013) ainda nos auxilia ao apontar que

as pessoas que pensam excessivamente em vingança, têm como único objetivo fazer com que o causador de sua dor pague por aquele mal, para assim poder equilibrar os sentimentos de dor dele com os do causador e agora sua vítima, enquanto a justiça busca seguir os princípios éticos, a vingança tem como principal objetivo prejudicar o outro.

O desejo de reparação na psicologia é chamado de reequilíbrio passional na semiótica das paixões e, em nossa análise do romance *A Santa do Cabaré*, dissertamos a respeito desse tema. O texto do Portal ainda nos esclarece que, desde a infância, somos expostos a várias situações que contribuem para o desenvolvimento do sentimento de vingança, sobretudo, na idade escolar, pois “muitas crianças passam pelas frustrações e os julgamentos de seus colegas que se julgam normais segundo as qualidades impostas pela sociedade.” (PORTAL EDUCAÇÃO, 2013)

²⁶ PORTAL EDUCAÇÃO. <<https://www.portaleducacao.com.br/conteudo/artigos/psicologia/o-sentimento-de-vinganca/50226>>. Acesso 25 mai. 2017.

A psicologia, de um modo geral, prega que o que poderia acalmar as pessoas vingativas seria o uso da indiferença, ou até mesmo do perdão, para com aqueles que lhes fizeram mal, porém algumas pessoas só se recuperam mediante tratamento clínico ou mediante a ação de desforra contra o agressor que provocou esse contentamento.

3.3 A vingança e a justiça na filosofia

Os gregos, principalmente a partir de Sócrates, já discutiam o que viria a ser a justiça e a quem ela serviria. Entretanto foi o seu discípulo Platão, no Livro I, *de A República*, quem mais apurou a definição do conceito de justiça que temos hoje. Para tornar o nosso raciocínio mais claro, façamos um resumo das ideias levantadas pelo discípulo de Sócrates.

O Livro I consiste em um debate entre os personagens Sócrates, Glauco, Polemarco, Trasímaco, Adimanto e Céfalo. O enredo do embate desenrola-se com Sócrates voltando de suas preces à deusa Bendis – novo culto trácio – em Atenas. Para chegar à definição do conceito de justiça, Sócrates utiliza seu método investigativo para conduzir discussões. Ele parte da definição de seus interlocutores para atingir o patamar da “verdade”.

Céfalo disserta sobre a velhice; fala sobre os limites da idade avançada, a pacificação das paixões, a moderação dos sentimentos, o uso dos bens materiais de maneira sensata e, principalmente, sobre a morte próxima e o despertar para uma reflexão sobre a vida. Diferentemente da religião tradicional de Atenas, Glauco, por ser estrangeiro, acredita, que nossa alma imortal será punida ou recompensada no Hades, pois, para este, o homem que mais tenha cometido injustiças é o que será mais atormentado no *post-mortem*, enquanto aquele que só faz o justo não o será. Píndaro, por sua vez, considera que, para quem viveu segundo a justiça, a velhice é como uma bondosa ama, que nutre de esperança o coração dos velhos. Assim, chegamos à primeira definição de justiça da *República*: “dizer a verdade e não enganar ninguém,” o que foi visto como restituir o que se tomou dos outros. (PLATÃO, s/d, p. 17)

No entanto, Sócrates replica a definição acima estabelecida ao afirmar que “ninguém diz que seria justo restituir a um amigo enlouquecido as armas que tivesse recebido dele enquanto ainda estava em perfeito juízo” (PLATÃO, s/d, p. 17). Polemarco recorre ao poeta Simonides para defender a mesma tese sobre a justiça,

porém o mesmo exemplo ainda é válido para esse argumento, com um pequeno detalhe: Sócrates expande a situação hipotética:

ao não restituir as armas ao amigo enlouquecido, supõe-se que se faça o bem, pois amigos fazem o bem para amigos, sendo o mal feito aos inimigos. Entretanto, se fosse apenas isso, ou seja, dependesse de uma visão particular, por muitas vezes se poderia estar equivocado, fazendo bem ao inimigo e mal ao amigo. Daqui, por enquanto, a única coisa que se pode tirar com certeza é que a justiça faz os homens bons e o homem bom não pratica o mal, nem sequer ao seu inimigo. (PLATÃO, s/d, p. 17)

Atentamos, para a importância até então dos poetas, que criaram o modo de vida grego. Especialistas nos estudos da história da filosofia afirmam que Píndaro e Simonides, poetas, foram introduzidos no debate como uma forma de atribuir autoridade incontestável ao debate.

Na sequência do embate, entra Trasímaco, o sofista, afirmando que "a justiça não é mais do que o interesse do mais forte" (PLATÃO, s/d, p. 26). Segundo ele, em toda cidade são os fortes que governam e fazem as leis.

Mas cada governo faz suas leis em seu próprio interesse. A democracia institui leis democráticas, a tirania emana leis tirânicas e os demais, do mesmo jeito. Uma vez estabelecidas as leis, os governantes proclamam justo para seus súditos o que convém a eles e pune os transgressores como violadores da lei e da justiça. Pretendo, portanto, dizer, meu caro, que em todos os Estados a justiça é sempre o interesse do poder constituído e esse tem a força que, ao que parece, é justiça sempre em qualquer lugar a mesma coisa, isto é, o interesse do mais forte. (PLATÃO, s/d, p. 27)

Sócrates concorda com Trasímaco, ou seja, a justiça é uma conveniência, porém discorda que seja do mais forte. Até nessa situação o mais forte, ou seja, o governante, pode se enganar quanto ao que pensa ser melhor para si e, além do mais, sempre governa para seus subordinados, e nunca para si, pois ele é como a medicina e a náutica: existem para os mais fracos. Trasímaco, no entanto, continua sustentando sua argumentação por meio de vários exemplos e conclui que a justiça só é boa para o forte e o poderoso, tornando um prejuízo para quem a obedece e muito útil e vantajosa para quem a desobedece.

Para refutar todos os argumentos do interlocutor, Sócrates elabora o seguinte raciocínio: "o justo seja bom e sábio e o injusto, ignorante e mau" (PLATÃO, s/d, p. 43).

Nesse sentido, aquele que exerce o que cabe à sua alma, à sua virtude de manter a vida, viverá bem, e aquele que vive bem nada mais é que feliz, sendo o injusto, infeliz. Cabe aqui também a preocupação de Céfalo com o além e o juízo do mundo inferior: uma vida justa e feliz só pode acalmar a alma para o além e ter a recompensa que só ele acredita receber.

Com efeito, depreendemos que o conceito platônico sobre a ideia de justiça é uma construção social que pretende estabelecer regras éticas – leis – que devem ordenar as relações humanas no convívio social. As leis, portanto, servem para que a *polis* (Estado) normatize as ações dos indivíduos. No entanto, seguir essas normas, no pensamento platônico, não significa ser justo, pois o indivíduo deve fazê-lo em busca de uma verdade original.

Aristóteles, discípulo de Platão, ensina-nos que a justiça é a lei, e a lei é um dom natural e uma virtude do homem justo. Para ele, se um indivíduo a segue está praticando a justiça, portanto o homem sem lei seria injusto. Para representar esse pensamento, Aristóteles (2002. p. 65) esclarece que

o homem sem lei é injusto e o respeitador da lei é justo; evidentemente todos os atos legítimos são, em certo sentido, atos justos, porque os atos prescritos pela arte do legislador são legítimos, e cada um deles dizemos nós, é justo. Ora nas disposições que tomam sobre todos os assuntos, as leis têm em mira a vantagem comum, quer de todos, quer dos melhores ou daqueles que detém o poder ou algo desse gênero; de modo que, em certo sentido, chamamos justos aqueles atos que tendem a produzir e a preservar, para a sociedade política, a felicidade e os elementos que a compõem. E a lei nos ordena praticar tanto os atos de um homem corajoso (...) quanto a de um homem morigerado (...) e os de um homem calmo (...); e do mesmo modo com respeito às outras virtudes e formas de maldade, prescrevendo certos atos e condenando outros; e a lei bem elaborada faz essas coisas retamente, enquanto as leis concebidas às pressas fazem menos bem.

Segundo Aristóteles, portanto, justiça, lei, política e estado se coadunam para a formação das regras a serem cumpridas pelos indivíduos de uma sociedade racional.

Em 1971, Foucault – considerado, por muitos estudiosos, o último dos grandes pensadores que a humanidade produziu – retoma a discussão, em seu célebre livro *Microfísica do Poder*, sobre o que pode ser considerado justiça. Para elaborar suas reflexões, ele retoma a ideia que já era defendida por Platão, afirmando ser a justiça uma ideia constituída para servir como instrumento de poder político e econômico.

Entretanto, o filósofo inova bastante a ideia, pois argumenta que a justiça pode servir de resistência ao poder político e econômico.

Embora discuta o conceito de justiça, ele não propõe um modelo de justiça para a sociedade, como fica evidente no texto platônico. Definir um modelo de justiça ideal foi, durante centenas de anos, a preocupação da Filosofia. Parece-nos que, antes disso, a vocação do teórico é questionar a validade da utilização da noção de justiça ideal como fundamento de uma crítica do funcionamento da justiça institucional. Foucault contribui para a discussão sobre justiça – ao postular que ela se estabelece nos discursos e nas práticas das instituições – e sobre os objetivos de quem a instituiu e a controla. Ele reconhece que a questão da justiça está sempre presente em todas as lutas sociais.

Em síntese, a classe oprimida não inicia uma guerra contra a classe opressora porque considera tal guerra justa, mas porque ela quer, finalmente, tomar o poder. Por outro lado, no seio de uma sociedade dividida em classes, a noção de justiça pode funcionar como uma demanda dos oprimidos ou como uma justificativa para tal demanda. Segundo Foucault (2001, p. 39),

A minha hipótese é que o tribunal não é a expressão natural da justiça popular mas, pelo contrário, tem por função histórica reduzi-la, dominá-la, sufoca-la, reinscrevendo-a no interior de instituições características do aparelho de Estado.

Em 1975, Foucault publica *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. Segundo ele, o seu objetivo é realizar uma história correlativa da alma moderna e de um novo poder de julgar. Assim, propõe uma genealogia da atual estrutura científico-judiciária, na qual o Estado²⁷ moderno – fundado a partir da revolução burguesa – busca o apoio necessário para estabelecer o seu poder de punir e, também, extrai dessa estrutura as suas justificativas para estabelecer suas regras. Nessa obra, a aurora do homem moderno

²⁷ Tomamos a definição de Estado estabelecida por Althusser, em *Aparelhos Ideológicos do Estado: A tradição marxista é peremptória: o Estado é explicitamente concebido a partir do Manifesto e do 18.º do Brumário* (e em todos os textos clássicos ulteriores, sobretudo de Marx sobre a Comuna de Paris e de Lenine sobre o *Estado e a Revolução*) como aparelho repressivo. O Estado é uma «máquina» de repressão que permite às classes dominantes (no século XIX à classe burguesa e à «classe» dos proprietários de terras) assegurar a sua dominação sobre a classe operária para a submeter ao processo de extorsão da mais-valia (quer dizer, à exploração capitalista). O Estado é então e antes de aquilo a que os clássicos do marxismo chamaram o *aparelho de Estado*. Este termo compreende: não só o aparelho especializado (no sentido estrito) cuja existência e necessidade reconhecemos a partir das exigências da prática jurídica, isto é a polícia - os tribunais - as prisões; mas também o exército, que (o proletariado pagou esta experiência com o seu sangue) intervém directamente como força repressiva de apoio em última instância quando a polícia, e os seus corpos auxiliares especializados, são «ultrapassados pelos acontecimentos»; e acima deste conjunto o chefe do Estado, o governo e a administração. (ALTHUSSER, 1985, p. 32)

aparece relacionada ao desenvolvimento da tecnologia disciplinar e de uma ciência social normativa. Entre os séculos XVIII e XIX, a Europa sofreu significativas transformações políticas e econômicas que nutriram o surgimento do Estado moderno e, com ele, um novo poder de julgar e de punir.

Dentre tantas modificações, atendo-me a uma: o desaparecimento dos suplícios. (...) Punições menos diretamente físicas, uma certa discrição na arte de fazer sofrer, um arranjo de sofrimentos mais sutis, mais velados e despojados de ostentação. (FOUCAULT, 1997, p. 13)

Ele afirma que essa mudança, no modo de executar a punição aos condenados, aconteceu porque os métodos utilizados estavam sendo fortemente questionados pela população. Esses métodos sempre utilizavam meios grotescos de tortura e de execução dos condenados e acontecia como um espetáculo realizado em praça pública. “O suplício de exposição do condenado foi mantido na França até 1831, apesar das críticas violentas – ‘cena repugnante’, dizia Réal; ela é finalmente abolida em abril de 1848” (1997, p. 13). Para os críticos, esse modo de punição aos condenados em praça pública, ao contrário de diminuir, aumentava a violência na população. Com o passar do tempo, ele afirma que a punição deixa o campo da percepção quase diária e entra no campo da consciência abstrata, pois, segundo ele, cria-se a percepção de que os indivíduos passam a ter a certeza de que serão punidos, e essa consciência deve desviar o homem do crime.

Nesse sentido,

É a própria condenação que marcará o delinquente com sinal negativo e unívoco: publicidade, portanto, dos debates e da sentença; quanto à execução, ela é como uma vergonha suplementar que a justiça tem vergonha de impor ao condenado. (FOUCAULT, 1997, p. 15)

Assim, na nova organização social do Estado moderno, a execução da pena vai se tornando um setor autônomo, “em que um mecanismo administrativo desonera a justiça.” (1997, p.15). Com efeito, junto ao discurso estabelecido por essa nova perspectiva, cria-se a ideia de negação teórica do efeito de punição ao condenado. O discurso estabelecido faz crer que “o essencial da pena que nós, juízes, infligimos, não creiais que consista em punir; o essencial é procurar corrigir, reeducar, curar.” (1997, p. 15).

De modo geral, as práticas punitivas se tornaram públicas. Não tocar mais no corpo ou o mínimo possível, e para atingir nele algo que não é o corpo propriamente. (...) O sofrimento físico, a dor do corpo não são mais os elementos constitutivos da pena. O castigo passou de uma arte das sensações insuportáveis a uma economia dos direitos suspensos. (...) Um exército inteiro de técnicos veio substituir o carrasco, anatomista imediato do sofrimento: os guardas, os médicos, os capelães, os psiquiatras, os psicólogos os educadores. (FOUCAULT, 1997, p. 16).

Em princípios do século XIX, desaparece, portanto, o espetáculo da punição física. Entretanto o filósofo (1997, p. 19) assevera que “o corpo supliciado é escamoteado; exclui-se do castigo a encenação da dor. Penetramos na época da sobriedade punitiva”, em que entram em cena os psicólogos, os pedagogos e os psiquiatras, que passam a atuar como funcionários da ortopedia moral. Ele (1997, p. 19) acrescenta que

A redução do suplício é uma tendência com raízes na grande transformação de 1760-1840. (...) Castigos como trabalhos forçados ou prisão – privação pura e simples da liberdade – nunca funcionaram sem certos complementos punitivos referentes ao corpo: redução alimentar, privação sexual, expiação física, masmorra.

Em decorrência disso, ele acredita que o afrouxamento da severidade penal no decorrer dos últimos séculos é um fenômeno bem conhecido dos historiadores do direito., Essa mudança, todavia, foi vista, durante muito tempo, como um fenômeno quantitativo: “menos sofrimento, mais suavidade, mais respeito e ‘humanidade’. Na verdade, tais modificações se fazem concomitantes ao deslocamento do objeto da ação punitiva.” (1997, p. 21). Assim, segundo ele, ao abolir as punições explícitas de suplício ao corpo dos condenados, os punidores passam a fustigar psicologicamente os supliciados. Dessa maneira, o objeto de castigo “não é mais o corpo, é a alma. Marbly formulou o princípio fundamental: que o castigo, se assim possa exprimir, fira mais a alma do que o corpo.” (1997, p.21).

Com essa mudança no Estado moderno, segundo Foucault, (1997, p. 21),

O corpo e o sangue, velhos partidários do fausto punitivo, são substituídos. Nova personagem entra em cena, mascarado. Terminada uma tragédia, começa a comédia, com sombrias silhuetas, vozes sem rosto, entidades impalpáveis. O aparato da justiça tem que se ater, agora, a esta nova realidade, realidade incorpórea.

Crenças e métodos medievais deixados de lado, muitos crimes perderam essa conotação, sobretudo porque estavam objetivamente ligados ao exercício de autoridade religiosa ou a um tipo de vida econômica. Por exemplo, a blasfêmia deixou de se constituir em crime, e o contrabando e o furto doméstico perderam parte de sua gravidade. A partir desse momento,

Sob o nome de crimes e delitos, são sempre julgados corretamente os objetos jurídicos definidos pelo código. Porém, julgam-se também as paixões, os instintos, as anomalias, as enfermidades, as inaptações, os efeitos de meio ambiente e de hereditariedade. (...) são as sombras que se escondem por trás dos elementos da causa que são, na realidade, julgadas e punidas. (...) o conhecimento do criminoso, a apreciação que dele se faz, o que pode saber sobre suas relações entre ele, seu passado e o crime, e o que se pode esperar dele no futuro. (FOUCAULT, 1997, p. 22).

No Estado moderno, ou Estado burguês, Foucault (1997, p. 22) argumenta que “a alma do criminoso não é invocada no tribunal somente para explicar o crime e introduzi-la como um elemento na atribuição jurídica das responsabilidades” (...) “se ela é invocada com tanta ênfase, com tanto cuidado de compreensão e tão grande aplicação ‘científica’, é para julgá-la, ao mesmo tempo em que o crime, e fazê-la participar da punição.”

Para chegar a esse cenário, ele afirma que a justiça abriu mão do carrasco, substituindo-o por uma série de profissionais especializados em fazer “ajustes” psicológicos nos condenados, os funcionários da ortopedia moral: psicólogos, pedagogos e psiquiatras.

O laudo psiquiátrico, (...) a antropologia criminal e o discurso da (...) criminologia, introduzindo solenemente as infrações no campo dos objetos suscetíveis de um conhecimento científico, [dão] aos mecanismos da punição legal um poder justificável não mais simplesmente sobre as infrações, mas sobre os indivíduos; não mais sobre o que eles fizeram, mas sobre aquilo que eles são, serão ou possam ser. Não mais simplesmente: ‘Quem é o autor [do crime]? Mas ‘Como citar o processo causal que o produziu? Onde estará, no próprio autor, a origem do crime?’ (1997, p. 23).

Foucault responde que os profissionais da saúde e da educação admitiram que fosse possível alguém ser culpado e louco. Aliás, “quanto mais louco, tanto menos culpado; culpado, sem dúvida, mas que deveria ser enclausurado e tratado e não punido; culpado, perigoso, pois manifestamente doente etc.” (1997, p. 23). Desse modo, a

sentença que condena ou absolve um indivíduo passa a não ser simplesmente um julgamento de culpa a partir de uma decisão legal que sanciona. Antes disso, a sentença implica “uma apreciação de normalidade e uma prescrição técnica para uma normalização possível.” (1997, p. 23). Portanto, “o juiz de nossos dias – magistrado ou jurado – faz outra coisa bem diferente de julgar.” (1997, p. 23). Para chegar a uma sentença,

Ao longo do processo penal, e da execução da pena, prolifera toda uma série de instâncias anexas: (...) peritos psiquiátricos ou psicológicos, magistrados da aplicação das penas, educadores, funcionários da administração penitenciária fracionam o poder legal de punir (...). A partir do momento em que se deixa a pessoas que não são os juízes da infração o cuidado de decidir se o condenado ‘merece ser posto em semiliberdade ou em liberdade condicional, se eles podem pôr um termo à sua tutela penal, são sem dúvida mecanismos de punição legal que lhes são colocados entre as mãos e deixados à sua apreciação; juízes anexas, mas juízes de todo modo. (1997, p. 24-25).

Para resumir as suas aceções acerca do assunto, Foucault (1997, p. 25) esclarece que,

desde que funciona o novo sistema penal – o definido pelos grandes códigos dos séculos XVIII e XIX – um processo global levou os juízes a julgar coisa bem diversa do que crimes: foram levados em suas sentenças a fazer coisa diferente de julgar; e o poder de julgar foi, em parte, transferido a instâncias que não são as dos juízes da infração. A operação penal inteira se carregou de elementos e personagens extrajurídicos. Pode-se dizer que não há nisso nada de extraordinário, que é do destino do direito absorver pouco a pouco elementos que lhe são estranhos. Mas uma coisa é singular na justiça criminal moderna: se ela se carrega de tantos elementos extrajurídicos, não é para poder qualificá-los juridicamente e integrá-los pouco a pouco no estrito poder de punir; é, ao contrário, para poder fazê-los funcionar no interior da operação penal como elementos não jurídicos; é para evitar que essa operação seja pura e simplesmente uma punição legal; é para escusar o juiz de ser pura e simplesmente aquele que castiga.

Além de criar essa relação com várias outras instâncias da organização do Estado moderno, os burgueses estabeleceram a justiça de forma que esta erigisse a responsabilidade centrada na figura do juiz, que era a personagem que definia uma sentença, que estabelecia uma relação entre os vários regimes punitivos e os ligava aos sistemas de produção em que se circunscreviam: “assim, numa economia servil, os mecanismos punitivos teriam como papel trazer mão de obra suplementar – e constituir

uma escravidão “civil” ao lado da que é fornecida pelas guerras ou pelo comércio” (1997, p. 28).

Em *Vigiar e Punir*, Foucault nos mostra que, apesar da aparente abolição do suplício físico aos condenados, a estrutura constituída pelo Estado moderno passou a submeter todos os indivíduos, além dos criminosos condenados, a formas menos visíveis de exploração física. Para tanto, o Estado desenvolveu técnicas de manipulação dos indivíduos, utilizando mecanismos formuladores de discursos, como os campos político e econômico. Assim,

o corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem [atacam], o marcam, o dirigem o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas à sua utilização econômica (...) [A constituição do corpo] como força de trabalho só é possível se ele está preso num sistema de sujeição; o corpo só se torna útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso. Essa sujeição não é obtida só pelos instrumentos da violência e da ideologia; (...) pode ser calculada, organizada, tecnicamente pensada, pode ser sutil, não fazer uso de armas nem do terror, e, no entanto, continuar a ser de ordem física.” (1997, p. 28-29).

Com efeito, o autor estabelece que, entre as ideias formuladas e induzidas ao indivíduo pelo Estado moderno, está o conceito de que

não se deveria dizer que a alma é uma ilusão, ou um efeito ideológico, mas afirmar que ela existe, que tem uma realidade, que é produzida permanentemente, em torno, na superfície [e] no interior do corpo, pelo funcionamento de um poder que se exerce sobre os que são punidos – de uma maneira mais geral sobre os que são vigiados, treinados e corrigidos, sobre os loucos, as crianças, os escolares, os colonizados, sobre os que são fixados a um aparelho de produção e controlados durante toda a existência. Realidade histórica dessa alma que, diferentemente da alma representada pela teologia cristã, não nasce faltosa e merecedora de castigo, mas nasce antes de procedimentos de punição, de vigilância, de castigo e de coação. (FOUCAULT, 1997, p. 31-32).

Esse conceito apontado por Foucault foi discutido também pelo filósofo marxista Althusser, em *Aparelhos Ideológicos do Estado*. Nesse livro, Althusser esclarece que as sociedades contemporâneas (o Estado moderno) são constituídas com divisões desiguais, entretanto conseguem se manter estáveis, pois, segundo ele, a

estrutura dessas sociedades é sedimentada sob a força de uma classe dominante, que utiliza um modo de produção injusto para sustentar sua dominação.

Nesse sentido, para a estabilidade dessa estrutura, a classe dominante elaborou meios a partir do poder do Estado, para exigir dos indivíduos que eles permaneçam obedientes à estrutura elaborada. Esses meios, para Althusser, são os dispositivos que ele chama de “aparelhos ideológicos”, responsáveis por fazer que os indivíduos se adequem e se tornem úteis para o sistema produtivo do capitalismo.

Constituem-se aparelhos ideológicos, segundo Althusser, as igrejas, as escolas, a família, o judiciário, a política, as estruturas trabalhistas, os sistemas de comunicação e a constituição cultural de uma sociedade. Ele as divide da seguinte maneira:

- o AIE religioso (o sistema das diferentes Igrejas),
- o AIE escolar (o sistema das diferentes escolas públicas e particulares),
- o AIE familiar,
- o AIE jurídico,
- o AIE político (o sistema político de que fazem parte os diferentes partidos),
- o AIE sindical,
- o AIE da informação (imprensa, rádio, televisão etc.),
- o AIE cultural (Letras, Belas Artes, desportos etc.). (ALTHUSSER, 1985, p. 44)

É importante destacar que o autor nos facilita esclarecer o conceito foucaultiano, segundo o qual o Estado moderno age sobre a alma do indivíduo, inculcando-lhe uma crença em sua estrutura. Entendemos esse conceito e o traduzimos como ideologia. Althusser, ao descrever os aparelhos ideológicos do Estado, tem a preocupação de distingui-lo do Aparelho Repressivo do Estado, que se estabelece em um corpo único que não é imediatamente visível. Ou seja, essa ideia subjaz à própria ideia de Estado como um conjunto representativo de indivíduos que formam uma nação, por exemplo. Para o estabelecimento do seu poder repressivo, o Estado unifica todos os indivíduos em um só corpo e toma para si a responsabilidade de arbitrar sobre todas as esferas que ele determinar como públicas. Com efeito, nas esferas privadas o Estado deixa a sua regulação para os acima mencionados aparelhos ideológicos.

Entretanto, ao contrário do que se imagina, o Estado não abre mão de seu poder de regulação dos espaços privados, visto que seu domínio explícito se dá nos espaços públicos. Para tanto, Althusser nos lembra de que Gramsci, “já salientara essa objecção. A distinção entre público e privado é uma distinção interior ao direito burguês, e é

válida nos domínios (subordinados) em que o direito burguês exerce os seus poderes.” (ALTHUSSER, 1985, p. 45). Assim,

O domínio do Estado escapa-lhe porque está «para além do Direito»: o Estado, que é o Estado da classe dominante não é nem público nem privado, é pelo contrário a condição de toda a distinção entre público e privado. Podemos dizer a mesma coisa partindo agora dos nossos Aparelhos Ideológicos de Estado. Pouco importa que as instituições que os realizam sejam «públicas» ou «privadas». O que importa é o seu funcionamento. Instituições privadas podem perfeitamente «funcionar» como Aparelhos Ideológicos de Estado. (ALTHUSSER, 1985, p. 45).

Para finalizar esse raciocínio, façamos como o fez Althusser: “o que distingue os AIE do Aparelho (repressivo) de Estado é a diferença fundamental seguinte: o Aparelho Repressivo de Estado «funciona pela violência», enquanto os Aparelhos Ideológicos de Estado *funcionam «pela ideologia»*.” (ALTHUSSER, 1985, p. 46).

CAPÍTULO 4

SOBRE VINGANÇA E JUSTIÇA NA OBRA DE JAPIASSU

Apresentados o cenário, as técnicas e o *corpus*, adentremos o laboratório para analisar o funcionamento da vingança nos romances de Japiassu. No entanto ainda é preciso fazer algumas ressalvas antes de iniciarmos o nosso exame.

O crítico literário, semiótico, romancista e filósofo italiano Umberto Eco, ao escrever o seu belíssimo e didático *Seis Passeios pelos bosques da Ficção*, alerta-nos que

A norma básica para lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de “suspensão da descrença”. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o que escritor está contando mentiras. De acordo com Searle, o autor simplesmente *finje* dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e *fingimos* que o que é narrado de fato aconteceu. (ECO, 1994, p. 81)

Ao lermos a obra de Japiassu, portanto, entramos “nas fronteiras de seu mundo e (pois ele) de uma forma ou de outra, nos faz levar a sério” (ECO, 1994, p. 84) os fatos que ele conta. Assim sendo, observamos a ficção japiassuniana com olhos de quem pretende enxergar a História do Brasil que não foi contada nos compêndios escolares; os três romances sob nossas lentes fazem os leitores acreditarem que os fatos narrados são possíveis de terem ocorrido, visto que os desdobramentos relatados pertencem a uma experiência real do povo brasileiro. Nesse sentido, Eco afirma que, a fim de prever o desenvolvimento de uma história, os leitores se voltam para sua própria experiência de vida ou para o seu conhecimento de outras histórias. Esse processo de fazer previsões “constitui um aspecto emocional necessário da leitura que coloca em jogo esperanças e medos, bem como a tensão resultante de nossa identificação com o destino das personagens.” (ECO, 1994, p. 58).

Partindo dessa premissa, o leitor – além de parte integrante do sentido de determinada obra – ao entregar-se ao texto literário – o faz em busca de respostas para questões que as diversas explicações reais não dão conta de fazê-lo. Não seria exagero dizer, com efeito, que essa entrega é uma última tentativa de satisfazer os muitos

desejos interditados do mundo real. O leitor, portanto, entrega-se ao texto literário como uma forma de resistência às diárias negações que ele enfrenta, e a literatura, então, surge-lhe como uma forma de suprir a necessidade de autenticar os seus sonhos/desejos sob a rubrica da verdade.

O que dizer, então, da literatura como forma de resistência ou como efeito de verdade?

O importante, creio, é que a verdade não existe fora do poder (não é – não obstante um mito, de que seria necessário esclarecer a história e as funções – a recompensa dos espíritos livres, o filho das longas solidões, o privilégio daqueles que souberam se libertar). A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua ‘política geral’ de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro. (FOUCAULT, 1996, p. 12)

O filósofo observa que a oposição verdadeiro/falso em um determinado discurso é orientada pelo modo como a verdade circula e, nesse processo, quem pode dizer a verdade, a quem dizê-la e como dizê-la. Sargentini (2004) esclarece que dessa perspectiva é preciso compreender o sujeito em um sentido político, e não como um ausente ou finito, pois se considera que os enunciados são marcados como espaço de efeito de poder.

Antes de apresentarmos a leitura dos romances japiassunianos, alertamos que a linguagem dos romances transita entre o poético e o chulo, se é que é possível distinguir o momento em que começa a poesia ou termina o obsceno dentro de um texto literário. O fato é que as tramas de Japiassu são salpicadas pela linguagem popular, pela poesia e pela prosa cotidiana. Uma prosa sem filtro contra a linguagem vulgar, posta nas vozes das personagens que manifestam seus sentimentos sem muitas cerimônias com a etiqueta social. Poderíamos, neste trabalho, ignorar os palavrões, o tom erótico de algumas passagens, a maledicência das personagens ou mesmo suas perversões sexuais; entretanto não estaríamos sendo analistas – no sentido mais estrito que se aplica a um pesquisador –, e sim censuradores da construção do objeto estético em nossas mãos. No

entanto, como são muitas as passagens de cunho sexual, achamos de bom tom apontar essa característica dos textos em tela a fim de justificarmos.

Dino Preti, em *A Linguagem Proibida: um estudo sobre a linguagem erótica* (1983), propõe-nos a seguinte reflexão:

O estudo da linguagem erótica, como não poderia deixar de ser, situa-se no campo dos tabus linguísticos morais e abrange áreas sobre as quais, quase sempre e por motivos óbvios, se tem preferido calar, como por exemplo, a dos vocábulos obscenos, a dos “palavrões” e blasfêmias, a da gíria, a do discurso malicioso. (PRETI, 1983, p. 3)

O autor afirma que, para o tratamento do tema, ele se colocava na posição fria do analista, “encarando os vocábulos e expressões – por mais chulos que parecessem – como absolutamente normais, evitando qualquer juízo crítico sobre o seu significado e uso, que implicasse numa posição moral perante a língua” (PRETI, 1983, p.3). Nesse sentido, assim como o fez Preti, emprestamos o raciocínio de Robert Galisson, ao dizer que “os trabalhos de lexicologia universitária [...] não conhecem tabus e não têm limites a não ser os da própria língua, em todos os níveis sob todas as formas” (GALISSON *apud* PRETI, 1983, p. 3).

Ressaltamos, ainda, que essa linguagem faz parte dos recursos estéticos escolhidos pelo autor. Essa proposta tem o objetivo claro de atingir o leitor, a crítica e a expectativa geral de que a boa literatura não afrontará tão agressivamente o público. Enxergamos o uso dos palavrões como uma forma de afronta (cobrança/revide) ao leitor, portanto um modo de feri-lo em suas expectativas. Continuamos com esse tema no momento da discussão do papel do enunciador na obra em questão.

4.1 A *Santa do Cabaré*: elementos primários para uma leitura

A Santa do Cabaré é um romance composto por sessenta e quatro capítulos divididos em quatro partes. São capítulos curtos, que trazem uma dinâmica acelerada à leitura. Esses capítulos, em certa medida, mostram-se independentes uns dos outros, característica empregada pelos folhetins românticos do início do século XIX. Se juntarmos essas últimas informações àquelas que levantamos ao descrevermos o título da obra, teremos elementos para sustentar a proposição do livro como pós-moderno e,

sobretudo, para alimentar o embate entre o moderno e o pós-moderno por vias de uma possível ruptura. Continuemos nesse exercício por mais alguns instantes.

O moderno traçou como princípios norteadores o formalismo, o hermetismo, o subjetivismo, a originalidade. Aqui relembremos o quadro opositivo proposto por Hassan (*apud* Connor, 1989) no item 1.2. Por sua vez, o pós-moderno suscita justamente o contrário: a arte é aberta, disjuntiva. Para inovar, o artista busca referências em artes do passado (lembramos que Japiassu utiliza os moldes do romance de folhetim n’A *Santa do Cabaré*). Analisando a capa das duas edições dessa obra, temos, na primeira, a caracterização da arte da cultura popular; na segunda, uma releitura de uma obra do passado. Se trabalhássemos, ainda hoje, nos estudos literários, com conceitos como a intencionalidade, comprovaríamos tranquilamente que a intenção desse romance é constituir-se um *objeto* pós-moderno em todo o seu esplendor.

Essa mudança é a mais perceptível para a obra e é, também, a mais significativa, visto que, de fato, agora ela sugere uma autoanálise. Esse subtítulo lança um protocolo de leitura para o romance. Suspeitamos que qualquer que seja o leitor que se coloque diante desse romance, antes mesmo de folheá-lo, traçará algumas expectativas a respeito de seu conteúdo. Inclusive, é possível que esse leitor infira que haverá diferenças em relação às características próprias dos romances da estética moderna. Para nós é relevante esse apêndice ao título, pois é uma forma de autoclassificação da própria obra. Ela, portanto, faz uma autocrítica, fato bem expressivo das obras de arte consideradas pós-modernas.

4.1.1 Adentrando o árido sertão d’A *Santa*

Niel assegura que a história contada em uma narrativa não é ainda uma *matéria literária*; ela constitui somente um *sistema* de personagens e de acontecimentos que pode dar diversas versões ou transposições. Nesse sentido, ele conclui que “a história se desenvolve exclusivamente no plano existencial das relações entre personagens, onde predominam as relações conflituais e, por conseguinte, as emoções patéticas (combate, tragédia, etc).” (NIEL, 1973, p.43). Com efeito, a narrativa geralmente relata a história do tipo das aventuras existencial e social: “todas as histórias são um pouco todas as mesmas histórias” (NIEL, 1973, p.43).

Borges (2000, p. 58) corrobora a tese de Niel: “há somente uns poucos enredos: talvez devêssemos mencionar aqueles livros nos quais temos o interesse que não está no enredo, mas na alteração, na mudança de vários enredos”.

Niel observa que “o homem de todos os tempos escutou mais ou menos histórias independentes do conteúdo” (1973, p. 101). O que se escuta ou que se conta é, antes de tudo, a narrativa mais ou menos trágica, sempre combativa e finamente eliminatória que dá a ilusão de que o conflito fundamental pode ser reduzido. Daí essa dialética universal da narrativa à qual corresponde a “estrutura matricial intemporal” de Lévi-Strauss.

Conflito -----→ Combate -----→ Eliminação

Nesse raciocínio, se as narrativas se assemelham pela história fundamental que contam, elas se tornam diferentes e até únicas pelo discurso que empregam. Resgatando o que apresenta Borges logo acima, temos na narrativa a passagem do sacrifício ritual à tragédia, que significou, na epopeia, por exemplo, na história cultural da humanidade, uma dessacralização da emoção trágica, o combate dos heróis e dos príncipes – que substitui o dos deuses – é a derrota e a morte muitas vezes próximas, no curso da alternância dramática em que finalmente se resume todo o combate social.

A *Santa do Cabaré, Cordel Pós-moderno de Amor e Morte* apresenta como enredo a história de Ladislau Cardoso e Vanda. Ele, descrente da constituição estrutural da sociedade e revoltado com ela, torna-se um sanguinário cangaceiro. Ela, decepcionada com a estrutura familiar e descrente dessa estrutura, submete-se à prostituição no cabaré de Belo Jardim. A história acontece no fim dos anos 30 e primeiros anos da década de 40, especificamente entre os anos de 1937 e 1940, no sertão pernambucano. Em torno desse mal afortunado casal, constituem-se os polos de tensão que se constroem ao longo da narrativa.

Na cidade de Belo Jardim, no interior de Pernambuco, Ladislau Cardoso, depois de tentar muitos meios de ganhar a vida e frustrado com os sonhos não realizados, entra em choque com a sociedade. Foge das amarras sociais e embrenha-se pela caatinga, assumindo a identidade de cangaceiro e espalhando terror e morte por seu caminho.

As autoridades de Belo Jardim, em busca de solução dos problemas causados pelo “criminoso”, arquitetam o plano de enviar Vanda, uma jovem prostituta que atende

no Cabaré de Sinhá Odete, para servir de isca e favorecer a eliminação do problema, que se tornara o “ex-protégido” do prefeito Sizenando Coelho.

Nesse enredo, as atitudes subversivas de Ladislau provocam as reações da sociedade, de modo que se estabelece a tensão entre o indivíduo e a sociedade, o que marcará o romance também na constituição de outras personagens. Vanda, por sua vez, aceita ser enviada à caatinga para servir de *isca* na emboscada que se arma ao *facinoroso*. Ao conhecê-lo, contudo, decide levar a vida do cangaço ao lado daquele que deveria ser sua vítima.

Ladislau morre por um tiro disparado por Eleutério, que busca vingança para a morte do pai, a quem Ladislau matara impiedosamente, além de ter registrado essa execução em fotografias, que são enviadas às autoridades. Vanda comete suicídio. Em seu quarto, no prostíbulo, atea fogo ao próprio corpo, que é queimado até os ossos, exceto o seu rosto, que fica intacto, muito parecido com o rosto de uma santa, segundo o povo da cidade que credita o fato a um milagre. Há uma comparação, desde o início da narrativa, entre Vanda e Joana D’Arc.

No primeiro capítulo, temos a apresentação do conflito geral da história, que se mostra relacionada justamente no embate entre Ladislau e a população da cidade. O leitor percebe, em parte, o ambiente que circunda os acontecimentos. No entanto a apresentação do enredo se distribui por toda a primeira parte do romance, que se estende até o capítulo 17.

Em meio ao conflito central, se é que podemos escolher um, percebemos uma série de outras tensões que vão se enredando ao longo da narrativa. O desfecho ocorre com algumas soluções práticas e inusitadas: a morte do *vilão* e a redenção da prostituta, também pela morte.

É possível classificar Ladislau e Vanda como as personagens centrais da história, pois, em torno de ambos, movimentam-se as personagens secundárias, em torno das quais, por sua vez, circulam personagens de outros níveis, os quais, em suas atividades, interferem nas ações das personagens principais ou justificam as ações delas. Apesar dessa representação das personagens (*personas*) em conflito com outras personagens (*personas*), não nos parece impossível, em outra perspectiva, traçar o próprio espaço/ambiente, constituído pela população de Belo Jardim, como a personagem central do enredo.

O espaço/ambiente se caracteriza pela aridez e pela solidão contidas na multidão que segue, sem se dar conta de seu destino, como massa de manobra. *A Santa do*

Cabaré apresenta um universo de personagens que chega à casa dos 60 (sessenta), cada qual desempenhando alguma atividade, mesmo que seja a mais banal, o que serve para alicerçar a verossimilhança da saga de Ladislau versus o povo de Belo Jardim.

No primeiro parágrafo do primeiro capítulo, o narrador relata que *O REPÓRTER DO JORNAL DO COMÉRCIO* [...]. “Queria saber do prefeito Sizenando Coelho por que um homem decente e trabalhador como Ladislau Cardoso tinha entrado para o cangaço” (JAPIASSU, p. 11, 2004). Ou seja, já no início o enunciador do romance questiona o poder público sobre quais seriam os motivos que levaram um homem decente a transgredir as leis da sociedade, revelando uma tensão social e as relações de poder. Cabe ao *O REPÓRTER DO JORNAL DO COMÉRCIO* saber do prefeito quais motivos levaram o indivíduo à criminalidade.

O sintagma “*O REPÓRTER DO JORNAL DO COMÉRCIO*” evidencia uma assimetria de poder entre os elementos representados pelos substantivos da sentença. Ou seja, o repórter pertence ao jornal, que, por sua vez, pertence ao comércio. Esses elementos formam a base de sustentação do Estado moderno. Temos, portanto, a imprensa e o comércio alinhados cobrando explicações do político, e não seria absurdo afirmar que eles o fazem como meio de imputar-lhe a responsabilidade do fracasso social. A tensão representada no romance pode servir de parâmetro para a esfera atual da política nacional do Brasil. As constantes relações e os jogos de interesse entre a política, o capital e a mídia estão em efervescente debate, inclusive há uma corrente que defende uma revisão e uma regulação dos meios de comunicação. Nesse aspecto, mais uma vez o enunciador se posiciona perante o enunciatário. A respeito dessa capacidade que a arte e a literatura possuem de manipular o meio social, Candido esclarece que

A arte e, portanto, a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal da linguagem, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando em uma atitude de gratuidade. (1972, p. 53)

A arte tem em sua essência a vocação de manipular o seu destinatário; a literatura, por sua vez, pela sua configuração textual, pela concretização do discurso, sobretudo na forma romanesca e fictícia, ao alternar as debreagens e as embreagens, exerce sobre o leitor o seu caráter persuasivo. Portanto, no seio da enunciação, o enunciatário é convidado a aceitar o jogo proposto pelo enunciador. Desse modo,

compreendemos que o enunciador *d'A Santa do Cabaré* trabalha como um advogado de Ladislau Cardoso, mas, antes disso, no plano da enunciação, ele faz uma crítica profunda à estrutura social que exclui os cidadãos e os molda como inimigos do sistema.

Quando criança, Ladislau, *o menino Lalau*, tímida criança, era coroinha da igreja do padre Olavo, com quem aprendeu rudimentos de latim, fez curso de datilografia e sonhava em um dia ser doutor. Deprendemos que Ladislau se preparou, de acordo com as possibilidades, para ser aceito pelo sistema. Ou seja, esse indivíduo deseja participar do grupo privilegiado socialmente.

Para explicar a história desse filho do sertão seria melhor dizer que ele sofreu uma rasteira da sorte, um rabo de aranha do destino. Rapaz sensível, filho único de uma viuva pobre, Ladislau Cardoso bateu cabeça durante anos, na esperança de um emprego decente. (...) Ladislau foi açougueiro, encanador e pedreiro, abriu fossas nas casas novas de Belo Jardim, Garanhuns, Rio Branco, num suado desassossego jamais aplacado, pois falecia-lhe aptidão para ganhar dinheiro, para subir na vida, apesar das suas e das orações maternas. Um dia, encantado com o trabalho de mestre Afonso, único fotógrafo daquela região sem memória, aprendeu a arte da revelação e em pouco tempo era ajudante, porém daí não passou. Nessa época o médico e protetor Sizenando Coelho, esse agora prefeito nomeado pelo Interventor Agamenon Magalhães, deu-lhe de presente uma Kodak, máquina fotográfica tipo caixote; mais tarde, habilitado, Ladislau agarrou-se ao único emprego disponível em Belo Jardim, no limiar de 1939: fotógrafo oficial do necrotério público. (JAPIASSU, 2004, p. 12)

Ladislau leva uma vida difícil, como é próprio do homem sertanejo, brasileiro e pobre. A isso se somam os entremeios das décadas de 30 e 40. Leva, contudo, uma vida *ordinária*, submetendo-se aos ditames da lei; vive as angústias do trabalhador brasileiro que tem poucas oportunidades na vida. Como protegido do prefeito da cidade, é nomeado fotógrafo do necrotério, cabendo-lhe a função de registrar a chegada dos cadáveres, “gente morta de fome, de tiro, de faca peixeira; homens, mulheres, crianças, ‘anjinhos’, que são aqueles aos quais não se deu a oportunidade de experimentar as ruindades do mundo” (JAPIASSU, 2004, p. 12). Homem sensível que era, sentia o estômago revirar a cada ocasião, e entregou-se à bebida e, muitas vezes, anunciou “a demissão em caráter irrevogável. O prefeito o acalmava: Tem paciência, cabra, quando eu for pro Recife, ou Rio, se sair a nomeação que o Presidente Getúlio prometeu, eu te levo, mudo tua vida” [...] (2004, p. 12).

Pelas passagens descritas, o enunciador isenta Ladislau de suas ações que seguirão na trama. O personagem é descrito como alguém que levou “uma rasteira da sorte, um rabo de arraia do destino”. O enunciador mostra que, por mais que lute contra a sua condição social, a personagem é guiada para uma situação disfórica.

O sonho (*o desejo*) do menino Lalau é tornar-se doutor, logo, igualar-se socialmente ao prefeito e a outros personagens da história, mas a realidade lhe oferece oportunidade como fotógrafo de necrotério. Convenhamos que, entre o objeto-valor (*desejo*) e a realidade de Ladislau, há uma substancial distância.

Os fatos narrados convergem para que Ladislau perca a sua razão. Embora a personagem esteja insatisfeitíssima com a situação, ainda se mantém nos limites da ordem imposta pelas regras sociais. Desse modo, é válido afirmar que, na figura do prefeito Sizenando Coelho e suas promessas, o Estado estabelece um contrato fiduciário com Ladislau Cardoso. Ou seja, propõe que o cidadão aceite suas promessas de progresso (sem, de fato, garantir que possa cumpri-las) e, em troca, pede a ordem (sob a condição de sanção pela desobediência desta). No entanto um episódio motiva Ladislau à vida de cangaceiro; na realidade, a personagem assume, a partir de então, uma personalidade sociopata. Há, nesse momento, a ruptura do contrato social.

Numa tarde de abril, chegou ao necrotério um soldado de polícia conduzindo pesado carrinho de mão. Instalado ali, deitado, braços pendentes, jazia alguém. Não trazia um fiapo de roupa sobre o corpo azulado; piranhas lhe haviam roído as plantas dos pés e a criatura mantinha os olhos horripelantemente abertos. Tinha a descomunal barriga dos afogados. Apesar da quizila, Ladislau tentou cumprir sua missão e assestou a máquina na direção daquela fealdade. Então o legista, sem ao menos avisar, aproximou-se e riscou a barriga do afogado com o bisturi, num golpe de alto a baixo. Ladislau pulou para trás, mas não houve tempo de escapar: um rio esverdeado transbordou pelo corte e inundou-lhe as pernas até os joelhos. O salão foi tomado por prodigiosa fetidez de mil exumações. O fotógrafo deixou aquele inferno em desabalada e fedentosa carreira, embrenhou-se na caatinga e na história do sertão, numa aventura de cangaço, paixões e morte. (JAPIASSU, 2004, p. 14)

A partir desse evento, temos uma reviravolta na vida do *infortunado* Ladislau Cardoso, que se afasta; surge, daí em diante, motivado pelo trauma sofrido, o *sanguinário* cangaceiro que aterrorizará o sertão, fazendo, a seu modo, justiça às injustiças que ele sofrera.

Conforme já mencionamos, a personagem tem sua história guiada pelo desejo, pelo *querer ser*, que lhe suscita outras paixões, tais como: anseio, ambição, cobiça, cupidez, avidez e curiosidade. Essas são as chamadas paixões simples, que decorrem da modalização do querer ser. A partir da existência modal, o sujeito se define pela modalização do seu ser e, em decorrência disso, assume papéis patêmicos.

O enunciador do romance demonstra a fragmentação do sujeito pós-moderno e os consequentes abalos que o indivíduo enfrenta por essa constituição da sua personalidade. Tanto em Ladislau (moço pobre de pouca sorte na vida, mas de sensibilidade e religiosidade aguçadas - na infância foi coroinha da igreja) quanto em Vanda (moça de classe média, de grau de instrução que sua classe social pode lhe proporcionar), vemos uma espécie de loucura que os leva aos fins *trágicos* na trama.

Trata-se de uma representação da descrição que Rybalka (1991) faz do pós-moderno, como a de um “Janus de duas cabeças, tendo duas faces e uma personalidade múltipla, sem ensaio de sínteses ou de unidade”. As personagens se veem enredadas em um limiar de religiosidade, de sexualidade, de repressão mental, física e moral, do qual são incapazes de sair. Esse desatino das personagens, que, em princípio, é uma criação do texto, faz que a leitura traga elementos para a comunicação entre leitor e texto. O leitor, diante do texto de Japiassu nesses tempos modernos, vê-se representado, pois são essas cobranças e frustrações que a sociedade submete ao indivíduo, fazendo-o perder o senso de identidade.

Além de Ladislau e Vanda, temos quase todas as personagens do romance enredadas nessa teia de *esquizofrenia*: o caso do prefeito Sizenando (casado), que, ao perder a mulher que é a sua paixão, uma prostituta quarenta anos mais jovem do que ele, perde de tal forma a razão que causa uma catástrofe com um trem, matando dezenas de pessoas e morrendo em seguida, vítima da própria loucura; o caso do caixeiro viajante, que, após a explosão do trem, sai correndo completamente nu dizendo que se chamava Ivete, *a mulher de Tambaú*.

Rouanet (1987) se arrisca a fazer uma psicopatologização ao considerar *primeiro* o moderno essencialmente como contraditório. É na modernidade que Freud e, depois, mais radicalmente, W. Reich estabelece a conexão entre a repressão sexual e as enfermidades mentais. A modernidade era marcada pela excessiva confiança na razão, nas grandes narrativas utópicas de transformação social e no desejo de aplicação mecânica de teorias abstratas à realidade.

A Santa do Cabaré é uma representação em forma de prosa poética, de tristezas e de alegrias, de sentimento e de loucuras vividas pelas personagens criadas por Japiassu, as quais nada mais são do que a descrição que Vattimo (2001) faz a respeito do mundo e da quebra de esperança do homem nas promessas da modernidade.

O professor e psicanalista Raymundo Lima (2004), partindo das assertivas de Vattimo e dialogando com outros teóricos, aponta que “a doença da era moderna era a histeria, onde ocorria a teatralização do sujeito incapaz de suportar tanta repressão, originada no conflito endopsíquico” (LIMA, 2004, s/p). Ainda segundo o autor, “Freud funda a psicanálise graças às históricas que lhe insinuam um gozo impossível.” E acrescenta que

O mal-estar da cultura pós-moderna é mais complexo, os sintomas subjetivos se pulverizaram no disfarce coletivo, parecendo que “estamos todos bem”, tal como auto-enganava o personagem de Marcelo Mastroianni, no filme italiano de mesmo nome. O mal-estar pós-moderno é visível e trivial, expressado na linguagem do cotidiano do trabalho compulsivo, muitas vezes vendido como se fosse “lazer” ou “ócio criativo”, que gera stress, a perversão, a depressão, a obesidade, o tédio. (LIMA, 2004, s/p)

As afirmações de Lima (2004) são tributárias ao pensamento de Baudrillard (1985), que acredita que o maior desafio do sujeito, em tempos pós-modernos, não é uma dialética, nem uma oposição respectiva que se coloque em um polo oposto a outro, de um termo a outro, em uma estrutura plena. Esse desafio

é um processo de extermínio da posição estrutural de cada termo, da posição de sujeito de cada um dos antagonistas e em particular daquele que lança o desafio: por isso mesmo ele abandona qualquer posição contratual que possa dar lugar a uma ‘ligação’. (BAUDRILLARD, 1985, p. 35)

Nessa lógica, não se trata mais de uma simples troca de valor, e sim do abandono de posições de valor e de sentido. Nesse caso, “o protagonista do desafio sempre está em posição suicida, mas um suicídio triunfal: é pela destruição do valor, pela destruição do sentido (a sua, o seu) que ele força o outro a uma resposta nunca equivalente, sempre superada” (BAUDRILLARD, 1985, p. 35).

A análise que elaboramos a respeito de Ladislau Cardoso continuará amparada na perspectiva do historiador Eric Hobsbawm, que, em seu livro *Bandidos*, aponta

características de sujeitos que assumem posturas homônimas que a personagem de Japiassu incorpora n'*A Santa do Cabaré*. Com efeito, o historiador afirma que

O banditismo social constitui um fenômeno universal, encontrando em todas as sociedades baseadas na agricultura (inclusive economias pastoris) e composta principalmente de camponeses e trabalhadores em terras, governados, oprimidos e explorados por alguém: por senhores, cidades, governos, advogados, ou até mesmo bancos. É encontrado em uma ou outra de suas três formas principais, [...]: *o ladrão nobre*, ou o Robin Hood; o combatente que encarna uma forma primitiva de resistência ou o grupo daqueles que chamarei de *haiduks*; e, possivelmente, também *o vingador* que semeia o terror. (HOBBSAWM, 2010, p. 39)

Dessa forma, Hobsbawm afirma que a postura desses indivíduos encampa uma situação revolucionária, pois eles querem – mais do que atingir os objetos-valor – questionar o poder da elite e da classe dominante. Para isso, o historiador apresenta uma tipologia de bandidos que em característica se assemelham ao arquétipo de Robin Hood (considerado o modelo de bandido social).

4.2 *Concertos Para Paixão e Desatino*: elementos primários para uma leitura

O segundo romance de Japiassu, *Concerto para Paixão e Desatino, Romance de uma Revolução Brasileira*, foi publicado pela Editora Francis no ano de 2003. Trata-se de uma longa narrativa – para a pressa do leitor contemporâneo dos curtos e coloridos textos audiovisuais publicados na Rede Mundial de Computadores do século XXI.

A história narrada tem como pano de fundo todo o engendramento do assassinato de João Pessoa – presidente da Paraíba – arquitetado e executado pelos irmãos Dantas. Assim sendo, a ambientação do enredo se constitui pelas intempéries da ditadura Vargas, multiplicada pelos interesses particulares de fazendeiros nordestinos e de especuladores financeiros, sobretudo vindos da Europa, que querem explorar o potencial financeiro que o Brasil representa. No caso do Norte e Nordeste do País, devido à dificuldade para a exploração agrícola e à distância do eixo São Paulo-Rio de Janeiro-Minas – que contava com a implantação da incipiente indústria brasileira –, a alternativa para a região é a implantação de cassinos para a exploração do entretenimento. Assim, as personagens que pertencem ao núcleo principal da narrativa estão todas envolvidas – de algum modo – no desenlace desses interesses.

São mais de 340 páginas divididas em 45 capítulos, que se distribuem em três partes, de 15 capítulos cada uma, intituladas como *Primeiro Movimento: Allegro*, *Segundo Movimento: Andante* e *Terceiro Movimento: Vivace*. Os títulos dessas partes fazem alusão a ritmos musicais utilizados por grandes compositores da história da humanidade.

Primeiro Movimento Allegro é um andamento musical de notas e batidas rápidas e de aspecto leve. *Allegro* é uma expressão que vem do italiano e, quando utilizada para nomear o movimento musical, costuma vir acompanhada de outra expressão: *ma non troppo*, que significa: *mas não muito*. Logo, o movimento é conhecido como *Allegro ma non troppo*, alegre, mas não muito. Esse andamento musical costuma ser utilizado no primeiro ou no último movimento de sonatas e de concertos. Gênios da música, como Mozart, Beethoven e Vivaldi, utilizaram esse ritmo. Essa parte do romance conta a infância e a juventude da personagem Isaías.

Segundo Movimento Andante é um andamento musical de marcação temporal mais lenta. A palavra *andante*, proveniente da língua italiana, pode ser traduzida como *tempo*. Na música, o *Movimento Andante* é considerado um ritmo de constituição grave e cerebral, suave e imponente, como o caminhar de um ser humano adulto no auge de seu vigor físico e mental. Esse movimento que intitula a segunda parte do romance de Japiassu narra a primeira fase da vida adulta de Isaías.

Terceiro Movimento Vivace é um movimento de andamento considerado extremamente rápido; por ter essa característica, os especialistas dizem que esse é o ritmo dançante de uma ópera. A palavra *vivace* também vem do italiano e significa *vivo*. Esse movimento intitula a terceira e última parte do romance, que narra a segunda fase da vida adulta de Isaías.

Japiassu, portanto, compõe uma ópera para contar as aventuras de Isaías do Padre. A ópera é um gênero musical constituído pela encenação entre personagens que dialogam entre si, portanto também é conhecido como música dramática. O gênero é famoso por apresentar enredos trágicos.

O romance inicia-se com uma advertência do enunciador ao leitor e conta, ainda, com referências bibliográficas, que visam oferecer ao texto literário as características de um trabalho histórico – aquele realizado pelo historiador - e conferir credibilidade aos fatos narrados.

Antes de iniciar a narrativa propriamente dita, porém, o enunciador adverte o leitor de que a trajetória da personagem Isaías ante a Revolução de 30, na Paraíba, é

subtraída de textos de José Américo, autor de *A Bagaceira*, a quem dedica o *Concerto*, tornando-o uma das personagens para resolver o embaraço diante da necessidade “de reescrever as memórias, roubando-lhe experiência pessoal e informações” (JAPIASSU, 2003, p. 13). O sobressalto salientado pelo enunciador resolve-se, então, ao tornar José Américo de Almeida personagem do romance, assim como ele o fora da Revolução de 30. Ao lado de José Américo, outros nomes importantes da história brasileira e de sua estrutura política são alçados como personagens de sua trama, a exemplo de João Pessoa e Juarez Távora.

Em meio aos acontecimentos históricos que ambientam o sertão paraibano da década de 20 do século passado, o enredo da obra focaliza as aventuras de Isaías, filho de Dona Quina - esposa de Agenor - com o padre Argemiro Sabaó.

Isaías moreno escapado de mulato, moleque esperto. Era bem ali, naquele descaído que o carro de boi procurava vencer em meio à escuridão e à cheia, que o safado gostava de se banhar aos cangapés. Sabão passava a cavalo, aplicava-lhe um esbregue. Na cidade havia quem jurasse que o menino era filho do padre, e este jamais negara, pois muitas e muitas vezes, no desconforto do grabato, tivesse consolado dona Quina das tristezas desta vida. (JAPIASSU, 2003, p. 22)

Isaias, após a morte do “pai,” vai morar com o padre Sabaó, “seu padrinho”, que se encarrega de sua criação.

“O sinhô pádi podia ajuda a cria Isaía; é afiado de vosmicê, fica mais fáci” [...] Sabaó descansou o braço no ombro da viúva: “Tá tudo certo, comadre; fico com Isaías. E esteja sossegada com os outros, pois dona Cynthia é excelente mulher, a melhor senhora-de-engenho dessas bandas; e Adelmo enricou, também pode dar boa instrução a Rafael.” (JAPIASSU, 2003, p. 26)

O excerto deixa evidente que os filhos de Dona Quina são destinados a proprietários de terras com a finalidade de serem explorados como empregados de baixa ou remuneração alguma. Inferimos que os meninos são “adotados” e recebem comida e casa em troca de seu trabalho. Somente Carminha fica com a mãe. Urias, o irmão mais velho de Isaías, que já tem mais de 18 anos, perde-se pelo mundo.

Aliás, Urias é a primeira personagem que tem o seu destino revelado na trama. Depois de ingressar no exército, torna-se cabo e passa a morar na capital. Dona Quina rezou “muitas orações, ladainhas, súplicas e penitências de mãe desesperada (...)

certamente de mãos dadas, todos os santos, sem faltar um só, reuniram-se e abriram o caminho no qual Urias enfiou-se na responsabilidade” (JAPIASSU, 2003, p. 39)

Dominado a ferros no tiro-de-guerra de Itabaiana, onde chegou amarrado pelos ovos, feito macaco, o ex-cabra de peia dedicou-se à carreira militar, virou referência de submissão e desprendimento. Era cabo da Força Policial, casado, dois filhos. Como estaria vivendo com a mulher? Afinal, Urias era nome de corno, que Deus o livre e guarde. (JAPIASSU, 2003, p. 39)

Pela dedicação e competência, Urias compõe a equipe de segurança pessoal de João Pessoa. Consequentemente, na emboscada preparada para o presidente paraibano, o militar morre junto ao seu protegido. Aliás, é interessante o motivo pelo qual se dá o assassinato.

João Pessoa, intelectual de notório saber jurídico, é adversário político de João Dantas – também advogado. O fato é que em uma manhã normal, o escritório de João Dantas amanhece arrombado. O chefe de polícia, que também é Secretário de Justiça e Secretário de Segurança, vai ao local para realizar a investigação. Chama a atenção do policial um cofre intacto e, por curiosidade, manda abri-lo. Em seu interior, além de documentos, ele encontra uma série de registros de cunho íntimo do adversário de João Pessoa. Este, do próprio bolso (não se sabe o motivo), manda publicar uma nota no jornal:

a polícia achou notas redigidas pelo próprio punho do espião, com a narrativa de atos amorais pelo mesmo praticado. Tais notas não podem ser publicadas porque ofendem o decoro comum. Mas quem quiser vê-las, o pode fazer na Polícia. Havia também versos e, entre eles, acrósticos, no qual João Dantas confessa suas ancestralidade de bandido:

*Em minhas veias circula
Um sangue de carnicheiro...
Golfante, rubro, pulula
Na artéria priosioneiro
Artéria que te estrangula
Sangue mau, de carnicheiro!*

O secretário encontrou ainda, um *caderninho*, “o qual jamais poderá ser revelado de público por encerrar tendências mais vis de um doente sexual”. (JAPIASSU, 2003, p. 86)

O secretário ainda faz constar na nota: “o recheio da secreta obra eram cartas íntimas que o intrépido advogado havia trocado com uma professora, sua amante. Chamava-se Anayde Beiriz” (idem). Esse evento faz que João Dantas fuja do convívio social. Entretanto o jornalista Sinvaldeão – seu amigo – vai a sua procura e o induz a acreditar que a culpa do ocorrido é de João Pessoa. Oras, se João Pessoa é o responsável pela nomeação do secretário de segurança, logo ele deve saber dos seus atos.

Como João Dantas ainda não se mostra animado em relação à culpa do adversário, o jornalista o incentiva:

“Venho com o plano perfeito pra gente se vingar dessa putada toda! Comecei a pensar nisso quando fui pro Teixeira visitar tua família. Teu pai, teus irmãos acham que João Pessoa não pode ficar vivo depois dessa desfeita, e que tu é que deve matar o fela da puta.” (JAPIASSU, 2003, p. 112)

Apesar disso, João Dantas ainda não está disposto a matar Pessoa, Sinvaldeão, então, continua a manipulá-lo:

Acham, o velho Franklin espera isso; Manuel, Joaquim, todos acham que é você quem deve despachar o sacana. Afinal, o desonrado foi você. Manoel queria viajar para a capital, invadir o Palácio à frente de um punhado de jagunços e aprontar uma sangueria dos diabos. Teu irmão prometeu capar e matar o presidente e exibir os ovos dele num poste de luz no Ponto de Cem Réis. Sabe o que teu pai disse? “Se João não for macho pra fazer a coisa, quem vai fazer sou eu!”. (JAPIASSU, 2003, p. 112)

Para certificar-se de que ferira, realmente, a moral de João Duarte Dantas, o jornalista afirma que a vergonha da família é tão grande que até a sua mãe parou de se alimentar e que ela “só iria botar um punhado de farinha na boca depois que João Pessoa pagasse pelo que fez” (JAPIASSU, 2003, p. 112) Diante de tais argumentos, o advogado, humilhado, enche-se de coragem para lavar a sua honra e recuperar o orgulho da família.

Sinvaldeão manipula, claramente, as ações que Dantas acaba por realizar. Isso, todavia, não acontece gratuitamente. O jornalista é muito amigo de ricos fazendeiros do interior – embora seja dono de um jornaleco, e ele, um jornalista medíocre – e estes estão de tratativas com empresários italianos que têm interesse em instalar cassinos na Paraíba. No entanto, João Pessoa – homem religioso e temente a Deus – não se mostra nem um pouco interessado em permitir que isso aconteça. Desse modo, interessado no

que pode lucrar, Sinvaldeão procura fomentar uma guerra entre a família Pessoa e a família Dantas. Apesar de incitar João Dantas à violência e ao homicídio, o jornalista contenta-se, apenas, com a cortina de fumaça que essa briga gera, mas o homicídio do político paraibano sai-lhe melhor do que a encomenda.

Outro fato interessante, irônico na verdade, é que, no dia em que João Pessoa é assassinado, ele está em visita a uma amante que mantém em vida luxuosa de rainha. Como se percebe pelas poucas linhas descritas, estamos diante de uma história que representa a relação dos indivíduos permeada de ressentimento, inveja, interesses escusos, cobiça, impulso sexual, entre outras motivações das mais variadas e discutíveis.

Os fatos que envolvem a morte de João Pessoa nos apresentam o ambiente em que a história se desenrola. Nela, o nosso foco são as ações de Isaías. Para tanto, as outras personagens são importantes nas ações do romance, além dos que já foram mencionados. Para termos uma noção de como se configura o ambiente ao qual Isaías está circunscrito, dispomos, no quadro abaixo, as características dessas personagens, seu caráter (iniciativa) em busca de seus objetivos no interior da trama.

PERSONAGEM (Sujeito)	MODALIZAÇÃO (Caráter)
Isaías	Fazer
Argemiro Sabaó	Fazer
Deba Coitinho	Fazer
Maestro Luís Paulo	Fazer
Lola do Oiteiro	Fazer
Dona Montinha	Fazer
Jornalista Sinvaldeão	Fazer
Netinha	Fazer

Quadro 6. Modalização do sujeito: *Concerto para Paixão e Desatino*

Todas as personagens da trama, ou aquelas que privilegiamos – por exigência do método – são sujeitos do fazer. Ou seja, elas agem para conseguir atingir os seus objetos-valor. Na maioria das vezes, as ações desses indivíduos não levam em consideração, em momento algum, se suas atitudes podem interferir na vida de outra pessoa – ou mesmo mudar os rumos da história de toda uma população, como foi o resultado das ações de Sinvaldeão. Para entendermos melhor o quadro, apresentamos

outro que demonstra o modo como se realiza o fazer dessas personagens. Algumas delas, ou a maioria delas, em vez de realizar as ações práticas em busca de suas metas, optam por manipular outros indivíduos para que eles o façam. Vejamos quais personagens se enquadram nessa característica:

PERSONAGEM	MODO DE AÇÃO
Isaías	Manipulador
Argemiro Sabaó	Manipulador
Deba Coitinho	Manipulador
Maestro Luís Paulo	Manipulador
Lola do Oiteiro	Manipulador
Dona Montinha	Manipulador
Jornalista Sinvaldeão	Manipulador
Netinha	Manipulador

Quadro 7. Atitude para obtenção do objeto-valor

O *Dicionário Globo* define o substantivo feminino *manipulação* como o ato de manipular:

Manipular, *v.tr.* dir. Preparar, manuseado; dar forma ou feição a (alguma coisa) com as mãos; preparar (medicamentos): *manipular pastilhas*; engendrar, forjar, fazer funcionar (o manipulador ou transmissor dos aparelhos telegráficos) *intr.* A mesma acepção precedente. (De manípulo).

Entendemos o sujeito manipulador como aquele que utiliza suas habilidades, seus conhecimentos sobre um determinado assunto – que pode ser um segredo ou fraqueza de *outrem* – para influenciar a opinião pública (ou individual) a fim de conquistar seus objetivos.

Quase sempre a manipulação é utilizada com a finalidade de prejudicar alguém ou render um benefício indevido ao manipulador. Nesse ponto, recuperamos as nossas primeiras palavras nas considerações iniciais, nas quais afirmamos que o discurso engendra os sujeitos, de modo que estes se enquadrem em uma determinada estrutura, a exemplo do que acontece com os sujeitos que pretendem a obtenção de títulos acadêmicos. Pois bem, na prática, a conquista do título – assim como a sua atribuição –

é resultado de um jogo manipulativo. A verdade é que esse jogo manipulativo é aceito e dado como correto, pois obedece a uma série de prescrições éticas cristalizadas na sociedade. Embora o exemplo seja provocador para a situação, ele nos ilustra o modo como utilizamos socialmente a manipulação para a obtenção de valores desejados. Essa, enfim, seria uma “boa” manipulação. Ao contrário disso, o romance de Japiassu é um cartaz da má manipulação, ou aquela que é realizada, muitas vezes, de forma insidiosa, anônima e violenta, como fazem os personagens da trama.

Aparentemente, a manipulação é uma ação que se desenvolve apenas de maneira dissimulada, não causando prejuízo físico ao indivíduo manipulado. Não obstante, pelo modo como as personagens – do *Concerto* - agem, elas acabam por submeter as suas vítimas a graves situações de verdadeira tortura e sofrimento. Em alguns casos, essas personagens utilizam a violência física para causar sofrimento psicológico, induzindo-as a ações que os favoreçam, como ocorre no caso de Deba Coitinho, em seu relacionamento íntimo com a esposa, mulher que ele afirma não mais suportar.

Calou-se à entrada de dona Beatriz, que cumprimentou a visita com um muxoxo, apanhou algo na cristaleira e desapareceu, de cabeça baixa. Lôla não resistiu: “Ô Deba, o que há com dona Beatriz? Anda cada vez mais retraída, mais triste; tá doente?” [...] “Mas dona Beatriz ainda é mulher bonitona!”. Deba fez cara de nojo: “Até concordo, dá até uma boa meia-sola, mas nem dormimos mais no mesmo quarto, há anos não a procuro. Você fez bem em não se casar; a convivência com mulher de mau caráter destrói qualquer relacionamento, amigo; com o passar dos anos, mesmo sem querer, a gente vai tomando nota das sacanagens, da falta de solidariedade, do egoísmo absoluto dessas vagabundas. Aí, quando chegam os primeiros sinais da velhice, aparece um sentimento de desforra, vingança. Na última vez que estivemos na cama, e isso tem tempo pra caralho, eu estava de fogo e com raiva dela. Fodi com perversidade. Meti tanto, mas tanto na fela da puta, que ela mijou-se toda! Lôla enrolava-se de rir, e o outro acompanhando-o no deboche [...] (JAPIASSU, 2005, p. 106).

Para pessoas de temperamento mais elevado, essa passagem – entre outras tantas – certamente desperta vontade de lançar o livro ao lixo e de escrever textos de repúdio ao escritor e à obra. Na seção destinada especificamente ao desempenho do enunciador nas obras de Japiassu, tecemos observações à recorrência dessa brutalidade à qual as personagens femininas são submetidas em todos os livros do autor. Por ora, focamos o papel da manipulação, que é o que sugerimos ao transcrever a longa citação acima.

Para esclarecer, Deba Coitinho é filho de um coronel fazendeiro da região e recebe como herança do pai a fazenda do “Filipéia” e o legado de que os Coitinhos são os “cabras mais machos da região”. Casa-se com Beatriz, que, além do volumoso dote,

como é praxe nos casamentos dos filhos de fazendeiros daquela Paraíba, é a moça mais bela da região. Entretanto, junto com a esposa, também vem a sogra, que enviuv muito cedo, indo morar com a filha única: “a odiosa dona Montinha”.

Deba despreza Beatriz para ferir Dona Montinha. Em muitas passagens do livro ele revela o ódio que sente da sogra e faz queixas, pois, a seu ver, a esposa protege a mãe. Não raras são as vezes em que dona Montinha fá-lo ter vontade de matá-la. Ao agredir Beatriz física e psicologicamente, Deba espera que ela se livre da mãe, por diversos motivos.

Dona Montinha mostra-se uma senhora muito religiosa, característica que faz Deba odiá-la ainda mais. Ao que nos parece, ela só demonstra tanta devoção religiosa e apego ao Padre Argemiro Sabaó porque ele é um declarado inimigo dos jogos de carta, de que Deba tanto gosta e que promove na Felipéia, a ponto de ambicionar a instalação de um cassino no interior da Paraíba. Inclusive, os jogadores são os interessados em fazer do sertão paraibano um “antro de perdição” e, durante a jogatina, reúnem-se na casa de Deba para tramar o modo como fazer o plano acontecer. Dona Montinha, privilegiada por morar na casa do inimigo, escuta todas as conversas e as conta ao padre que, por cartas, repassa as informações para João Pessoa.

Deba enxergou suspeito ar de triunfo na atitude de dona Montinha. Não parecia desesperada, mas eufórica. Assomou à varanda num arranco dramático, adentrou a casa aos gritos: “Beatriz, mataram o presidente João Pessoa! Eles conseguiram, Beatriz! Mataram o presidente!” [...] O senhor do Felipéia sorveu de um golpe o copinho de cachaça que tinha à mão, devolveu-o ao tamborete num gesto raivoso: “A escrota, fela da puta, não sei o que faz para sempre aparecer com notícia ruim!”, desabafou. A sogra emergiu agressiva: “Notícia ruim, sim, mas pra você assassino! Pra vocês dois, que não prestam pra nada!”. Deba avançou para a criatura descabelada e histérica, deu-lhe um ruidoso e certo bofete com as costas da mão direita; ela despencou para um lado, amparada pela filha e pela professora. A velha revirava os olhos, Beatriz rompeu a sujeição de alguns lucros: “Desgraçado! Miserável!” [...] Apesar do sangue que lhe minava do nariz e da boca, dona Montinha reuniu disposição e expeliu, entre os braços que a esteavam: “Vocês que abram o olho! O povo vai acabar com os perrepistas²⁸!”. Lôla manteve o amigo num

²⁸ Perrepistas é o termo com o qual eram chamados os adeptos do Partido do Republicano Paulista, cujo objetivo principal era tornar o Brasil uma república federativa, o que não existia no Brasil Imperial. O partido se opunha frontalmente ao partido conservador e ao partido liberal. No link abaixo, constatamos que, 85 anos depois da morte de João Pessoa, atribuída aos perrepistas, a rivalidade entre os adeptos desses partidos ainda resiste. <http://www.jornaldaparaiba.com.br/politica/noticia/155540_perrepistas-e-liberais-ainda-mantem-rivalidade-ate-hoje>.

canto da varanda, acenou para que os curiosos se afastassem, tentou abrandar a situação: “Calma, cabra da peste, calma... já mataram o presidente e você quer que o pobre encontre dona Montinha lá em cima? (JAPIASSU, 2005, p. 184)

Além de infernizar o genro, dona Montinha é uma manipuladora das mais sagazes. Ela sabe que suas ações contra Deba só complicam ainda mais a situação da filha, que, na verdade, é vítima tanto do marido quanto da própria mãe. Entendemos que Deba e dona Montinha mantêm entre si uma relação de sadismo e potencializam isso utilizando a pobre Beatriz como bode expiatório. A passagem a seguir ilustra bem essa situação:

Sozinho à cabeceira da mesa, entre restos e sobras de dejuação voluminosa, Deba Coitinho dedicava-se, como todas as manhãs, a temperar com arsênico os sobejos de cuscuz-com-leite. Era a refeição da moscaria, que ocupava alguns criados em volta da mesa, providos de abanantes, em penoso e inútil exercício. A mistura fazia-lhe a imaginação cavalgar. Pensava nos inimigos políticos e na sogra, dona Montinha, a quem igualmente destinaria, de bom grado, algumas colheradas. Deba odiava a viúva mesquinha, mal-maridada a vida inteira, que arrimara o cavername na casa-grande para transformá-la em cidadela anticarteado, castrando ao senhor-de-engenho um dos únicos prazeres da vida. (JAPIASSU, 2005, p. 31)

Vemos que um dos prazeres da vida de Deba, além do carteadado, é o exercício de eliminar as moscas todas as manhãs; indiretamente, torna-se um ritual em que ele projeta o ódio da sogra e fantasia um meio de ser possível eliminar quem possa se opor às suas vontades, ou seja, os adversários.

Parece-nos, de fato, que a existência de Deba ganha sentido a partir da sogra. Sobre isso, D’Agord *et al.* (2010) nos esclarecem que a psicanálise, ao definir o sadismo, o faz como a união dos termos sadismo e masoquismo. Para isso, elaborou-se o conceito metapsicológico de pulsão sadomasoquista. Essa definição surgiu a partir do estudo do fenômeno dos “pares de opostos”, no caso, sadismo *versus* masoquismo. Assim, “Freud mostrou que há um reviramento tanto da pulsão como da fantasia, ou seja, a fantasia sádica se torna fantasia masoquista; assim também a pulsão sádica se torna masoquista.” (D’AGORD *et al.* 2010, p. 313)

Preocupamo-nos em esclarecer esse “relacionamento”, porque, à primeira vista de um leitor menos atento, este poderia olhar o romance por um prisma machista, quase misógeno. Entretanto dona Montinha, embora encene ser uma mulher religiosa e zeladora dos bons costumes apregoados pela família tradicional brasileira, mantém em sigilo algumas características bastante contrárias ao faz parecer sobre si.

Dona Montinha era uma versão mal comportada do padre; este, inimigo até das mais inocentes jigajogas, mantinha-se todavia em reservada disposição na casa alheia; aquela intronada e sequiosa, revezava a tosse encatarrada com sibilantes impropérios contra visitas importantes. Odiava jogos de azar, que, segundo apregoava, desencaminharam o desditoso marido, empurrando-o também para a bebida, a doença, a morte prematura. Parecia ter apagado da memória os chifres que plantara à testa do falecido. O marido e a Paraíba souberam de seu aloucado arrebatamento pelo poeta Américo Falcão, muitos anos mais jovem do que a apaixonada. (JAPIASSU, 2005, p. 31)

A rivalidade entre Deba e dona Montinha é tão eloquente que, em algumas passagens, o genro chega às vias do homicídio:

Naquele fim de noite pensou, pela primeira vez e seriamente. Em matar a sogra. Bateu à sua porta, fez questão de acordar a megera, que assomou esgares. O quarto trescalava a peido e tabaco, pois a desgraçada fumava escondido. “Sua puta! Cafetina nojenta!”, gritou-lhe o genro. Dona Montinha exumou um ar de riso cemiterial: “Tô na casa da minha filha!”, cuspiu de volta. O senhor-de-engenho agarrou-a pela manga do camisolão: “É aí que você se engana, puta velha! Você está na *minha* casa, e eu não morro sem botar você daqui pra fora!”. (JAPIASSU, 2005, p. 33)

Essas duas personagens²⁹ exemplificam bem como a manipulação tem papel central nessa narrativa. No entanto, outras personagens também utilizam meios para atingir seus objetivos, a exemplo do próprio fazendeiro, que faz uso da força, da persuasão.

Sobre essa relação sádico-masquista bastante singular que se estabelece entre a sogra e o genro, D’Agord *et al.* (2010, p. 313) explicam que

É necessária a noção de circuito para compreender o conceito de pulsão, uma vez que os destinos da pulsão se dão através de movimentos como "transformação da pulsão em seu contrário" e "redirecionamento da pulsão contra a própria pessoa". A primeira consiste na alteração da meta sem alteração do objeto, o segundo, na alteração do objeto sem alteração da meta. Lacan ([1964] 1985) considera notável que, para ilustrar o reviramento (*Verkehrung*)

²⁹ Embora tardiamente, vale a nota: insistimos em utilizar a palavra personagem acompanhada de artigo definido (a) que, em língua portuguesa, é uma desinênciã para o gênero feminino – apesar de ser frequente entre os linguistas, preocupados com o idioma, definir que a palavra seja comum para os dois gêneros, portanto representativo de masculino e feminino. Adotamos o sentido da palavra “personagem” como designa a sua raiz etimológica no latim: “persona”, ou seja, uma máscara que é incorporada pelo indivíduo em seu convívio social.

pulsional, Freud tenha escolhido a *Schaulust*, a vontade de olhar, e o que ele não pôde designar de outro modo senão pela colagem de dois termos, o sadomasoquismo. Nessas duas pulsões parciais, mesmo que se altere o objeto, não se altera a meta: o sadismo se transforma em um sadismo voltado contra o próprio eu (masoquismo); o masoquista compartilha o gozo (*mitgeniesst*) implicado na agressão contra a sua pessoa.

Nesse sentido, Beatriz é a única vítima do relacionamento conflituoso entre Deba Coitinho e dona Montinha, visto que os dois utilizam uma manipulação violenta para se agredirem.

Depois de apontar o *modus operandi* de Deba Coitinho e de dona Montinha, preocupamo-nos em visualizar como as outras personagens do enredo, além de agir, criam o cenário necessário para atingir as suas intenções. No quadro abaixo apontamos quais são os objetos-valor almejados pelas personagens e quais são as situações sociais que melhor lhes proporcionam condição para pôr em prática as suas ações:

PERSONAGEM	COMPETÊNCIA	OBJETO-VALOR
Isaiás	Intimidação/Sedução /Repressão	Liberdade
Argemiro Sabaó	Sedução	Poder
Deba Coitinho	Repressão	Poder
Maestro Luís Paulo	Sedução	Poder
Lôla do Oiteiro	Sedução	Poder
Dona Montinha	Sedução	Vingança
Jornalista Sinvaldeão	Sedução	Poder
Netinha	Sedução	Vingança/Honra

Quadro 8. Personagem – Objeto-Valor e Requisito de Conquistá-lo

No quadro acima determinamos quais são as condições (ou cenários) criadas por cada personagem para que elas atinjam o seu intento. Para cada uma delas também apontamos o seu objeto-valor, com exceção de Isaiás, cujo objeto-valor representamos com símbolo □ (espaço vazio). Essa personagem, além de não apresentar um objetivo declarado na trama, afirma o “seu desprezo pela raça humana”. Na seção que segue, fazemos um estudo sobre ele.

4.2.1 Isaías em desarranjo com a sociedade

Partimos, aqui, para mais uma das nossas especulações – como já o fizemos em outros momentos –, não deixaríamos de fazê-lo com a personagem, eleita por nós como a principal do enredo de *Concerto Para Paixão e Desatino*: Isaías. Embora tenhamos assumido a nossa postura especulativa, fiamo-nos na crença de que o fazemos autorizados pela própria narrativa que utiliza o texto bíblico para descrever a escolha do nome de batismo da personagem, assim como o fez com o nome Urias, escolhido para o irmão mais velho, ainda que contra a vontade do padre.

Isaías é um dos profetas de Jesus Cristo; escreveu o sexto livro da Bíblia. De acordo com o próprio texto bíblico, Isaías é considerado o profeta que mais se dedicou a divulgar a chegada do redentor, e junto a ele, um “Novo Tempo”. Tempo em que os ímpios sofreriam punição por suas faltas, fazendo que o Reino de Israel viesse a pagar por seus pecados. Na segunda parte do livro do profeta, sobressai uma mensagem de esperança destinada “aos homens de boa vontade”. A lenda reza, ainda, que Isaías se opunha aos homens poderosos de sua época, questionando as injustiças sociais, a manutenção dos latifúndios e a exploração dos povos pobres. Por sua postura, ele acaba assassinado, e seu corpo, serrado ao meio a mando do rei Manassés.

Na narrativa de Japiassu, após a morte de Agenor, seu pai, Isaías vai morar com o Padre Argemiro Sabaó. Em pouco tempo, traz muitas alegrias ao seu padrinho. O menino possui o talento único de repetir, por meio de assovio, qualquer música que ouve. O padre exagera ao dizer que Isaías une, no assovio, todos os instrumentos do mundo. Não importa qual é a complexidade das notas de uma canção, Isaías as repete. Essa particularidade traz grande felicidade ao padre; em pouco tempo, o garoto passa a assoviar no púlpito da igreja, no horário das missas, para delírio dos fiéis e regozijo do padre, que vê as ofertas para a igreja aumentarem vertiginosamente.

O menino Isaías, depois de arranjo do padrinho, começa a frequentar a biblioteca de Lôla do Oiteiro – a melhor de toda a região – e devora os livros com afinco sob o pretexto de organizá-los nas estantes. Entretanto Isaías não gosta de frequentar a escola, de onde foi expulso muito cedo.

Gostava de ler e estudar, todavia não adomava-se nos bancos escolares, deveres de casa, rígidas disciplinas. Dona Tércia, que desdanava a poder de palmatória, pediu ao padre que tirasse o rapaz

da escola; desmoralizara-se no dia em que, por gargalhada fora de hora, decidiu supliciar o infrator. Achegou-se com o instrumento talhado em maçaranduba, mandou Isaías abrir a mão e bateu; então os dedos formidáveis agarraram a palmatória como se tenazes fossem e a professora, notável pelo infalível método pedagógico, tentou puxá-la. Com uma mão; com duas; com o apoio do pé no assento da carteira, inúteis esforços que a classe festejava à bulha da mangação. (JAPIASSU, 2003, p. 41)

Isaías, embora estudioso, não se enquadra nos moldes autoritários por meio dos quais a educação se organiza como instituição. Desde jovem, faz jus à lenda que acompanha o nome de seu batismo. A esse respeito, Foucault (1997) se refere à escola, entre outras instituições, como aquela que se presta à “docilização dos corpos”.

Houve durante a época clássica, uma descoberta do corpo como objeto e alvo de poder. Encontraríamos facilmente sinais dessa grande atenção dedicada então ao corpo – ao corpo que se manipula, modela-se, treina-se, que obedece, responde, torna-se hábil ou cujas forças se multiplicam. [...] nesses esquemas de docilidade, em que o século XVIII teve tanto interesse, o que há de tão novo? Não é a primeira vez, certamente, que o corpo é objeto de investimentos tão imperiosos e urgentes; em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações. Muitas coisas entretanto são novas nessas técnicas. A escala, em primeiro lugar, do controle: não se trata de cuidar do corpo, em massa, grosso modo, como se fosse uma unidade indissociável, mas trabalhá-lo detalhadamente; de exercer sobre ele uma coerção sem folga, de mantê-lo ao mesmo nível da mecânica – movimentos, gestos, atitude, rapidez: poder infinitesimal sobre o corpo ativo. (1997, p. 133)

Essa passagem nos faz compreender que Isaías não “cabe” nos princípios nem nos métodos com os quais dona Tércia “educa” seus alunos. Essa oposição nos parece clara pelo modo como o episódio da palmatória é narrado, sobretudo como os aspectos físicos do rapaz são descritos em detrimento à professora: “os dedos formidáveis [...] como se tenazes fossem e a professora, notável pelo infalível método pedagógico”.

Desse modo, entendemos que Isaías clama por liberdade. Mas, em certo momento, constatamos que a liberdade que ele reivindica é uma liberdade que está além das possibilidades estabelecidas em vida social. A passagem que segue exemplifica um dos motivos da aversão de Isaías pela escola:

Houvera, ademais, o episódio com Lenira, a filha de criação, já adolescente, que não mais se misturava com os outros. Dona Tércia

surpreendeu os dois a deixar, juntos, o banheiro no fundo do quintal. “Que estão fazendo aí?”, inquiriu, severa e desconfiada. Isaías permaneceu calado, a menina deixou arriar-se a cuité com bucha e o sabão de coco. Pálida, soslaiada. Cínica, avaliou a velha. Respondeu: “Nada não, mãe; eu tava na faxina, esse minino foi entrano... eu aí sai”. A professora procurou os olhos e Isaías, que espreitava as cajaranas. “Volte pra classe, safado! O recreio já acabou há muito tempo!”, ordenou. (JAPIASSU, 2003, p. 41)³⁰.

Essa proibição da sexualidade entre Lenira³¹ e Isaías, retratada no fragmento, bem como a que segue, nos faz recordar Foucault, pois há outra coerção nela registrada:

Morena clara, cabelos lisos e esvoaçantes que subjugava sob a tiara de um lenço colorido; olhos grandes e negros e movediços, dentes minazes na boca rasgada, peitos obstinados. Lenira fora a primeira tentativa. Tinha treze anos. Davam-lhe mais, se surpreendia a lavar roupa ou arear panelas, o vestido arregaçado a revelar o frouxel das coxas na pele molhada. A imagem perturbava as noites de Isaías, e foi como prolongamento de um sonho que escutou de sua boca, naquele instante de vadiagem: “Tu é grande... bunito...”. Estavam à porta da cozinha. Ela se achegou, sedutora, e, num repente, acomodou a mão entre as pernas do menino, que lhe sorriu [...] Isaías sentiu nas veias do pescoço o desespero do coração. Faltava-lhe o ar e ele hesitou por um segundo, tempo que Lenira precisou para reçar as coxas em sua mão gelada [...] (JAPIASSU, 2003, p. 42).

Com efeito, Foucault nos afirma que a repressão, vista na educação desde a época clássica, tem seu modo fundamental de ligação entre poder, saber e sexualidade. Para ele, o único modo de romper essa barreira é por meio de transgressão das leis; propondo uma suspensão das interdições às quais os indivíduos são submetidos. Entretanto Foucault alerta que

³⁰ Essa passagem estabelece uma clara intertextualidade com a célebre cena entre Capitu e Bentinho, no memorável *Dom Casmurro*, de Machado de Assis.

“Não podia tirar os olhos daquela criatura de quatorze anos, alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita, meio desbotado. Os cabelos grossos, feito tranças, com as pontas atadas uma à outra moda do tempo, desciam-lhe pelas costas. Morena, olhos claros e grandes; nariz reto e comprido, tinha a boca fina e o queixo largo. [...] Assim, apanhados pela mãe, éramos dois e contrários, ela encobrendo com a palavra o que eu publicava pelo silêncio. D. Fortunata tirou-me daquela hesitação, dizendo que minha mãe me mandara chamar para a lição de latim; o Padre Cabral estava à minha espera. Era uma saída; despedi-me e enfiei pelo corredor. Andando, ouvi que a mãe censurava as maneiras da filha, mas a filha não dizia nada”. (ASSIS, M. *Dom Casmurro*. Gold Editora. Barueri. 2004, p. 33-34.).

³¹ Lenira é o nome de outra personagem de Japiassu, que participa do romance *Quando Alegre Partiste*. Nesse romance a personagem é uma menina de 13 anos, filha de um jornalista nordestino, que, embora tenha muito talento para o ofício, não dá sorte de encontrar um bom emprego para sustentar a família. Desse modo, Lenira e o irmão, um pouco mais velho, prostituem-se para ganhar dinheiro e levar comida para casa. Embora Lenira desenvolva essa atividade, ela gabava-se de permanecer virgem.

Esse discurso sobre a repressão moderna do sexo se sustenta. Sem dúvida porque é fácil de ser dominado. Uma grave caução histórica e política o protege; pondo a origem da Idade da Repressão no século XVII, após centenas de anos de arejamento e de expressão livre, faz-se com que coincida com o desenvolvimento do capitalismo: ele faria parte da ordem burguesa. A crônica menor do sexo e de suas vexações se transpõe, imediatamente, na cerimoniosa história dos modos de produção: sua futilidade se dissipa. (1988, p. 11)

A educação – como instituição –, portanto, é repressora da sexualidade, pois é um instrumento orientado a agir com rigor no adestramento dos indivíduos, condicionando-os à disciplina para que eles possam ser explorados com mais proveito em sua força de trabalho. Desse modo, segundo Foucault, o sexo passa a ser reprimido a partir da revolução burguesa, pois ele é incompatível com a necessidade do trabalho.

Nesse sentido, a escola “dona Tércia” utiliza mecanismos para ajustar seus alunos, a exemplo das filas, das classes, dos horários etc. Para tanto, forma-se um tipo de saber que permite rotular os alunos em uma ordem qualitativa, classificando-os como problemáticos, indisciplinados, fracos, ruins; ou ao contrário: os que mais se adaptam ao sistema são considerados bons, inteligentes, disciplinados etc. Para isso, as instituições repressoras formulam parâmetros para avaliar os indivíduos:

O exame combina as técnicas da hierarquia que vigia e as da sanção que normaliza. É um controle normalizante, uma vigilância que permite qualificar, classificar e punir. Estabelece sobre os indivíduos uma visibilidade através da qual eles são diferenciados e sancionados. É por isso que em todos os dispositivos de disciplina o exame é altamente ritualizado. Nele vêm-se reunir a cerimônia do poder e a forma da experiência, a demonstração da força e o estabelecimento da verdade. No coração dos processos de disciplina, ele manifesta a sujeição dos que são percebidos como objetos e a objetivação dos que se sujeitam. A superposição das relações de poder e das de saber assume no exame todo o seu brilho visível. (1987, p. 164-165)

Como Isaías não se adapta ao sistema, ele é excluído para o bem do funcionamento do próprio sistema. Em idade militar, o afilhado do padre e assoviador virtuoso é enviado ao Tiro de Guerra sob o pretexto de integrar a banda marcial do exército. Apesar do ótimo ouvido, da afinação no assovio e da memória invejável para guardar ritmos e canções, o rapaz não se adapta a instrumento algum.

Ainda meninote, Isaías começa a trabalhar como balconista na farmácia da cidade, onde, entre outras obrigações, cabe-lhe aplicar injeções em domicílio. O jovem conhece como ninguém as fórmulas químicas e os medicamentos a sua disposição.

Apesar da inteligência evidente, ainda muito novo Isaías, como mencionamos, é expulso da escola por dona Tércia, pois nada que ela tem a ensinar é de interesse do garoto. Fato interessante sobre a descrição de Isaías, ainda no início do romance, lança-lhe uma característica/suspeita bastante interessante e que será sua marca quando adulto. Já adulto, no exército, ele utiliza muito bem tudo o que aprendeu nos tempos de balconista. As habilidades adquiridas lhe garantem a atenção dos superiores, cabendo-lhe ações decisivas na Revolução de 30.

O evento acontece no capítulo 4, quando o padre Argemiro Sabaó começa a ter desconfianças sobre a índole do menino.

A única vez que teve alguma desconfiança acerca da índole do menino fora no ano passado, depois do atentado perpetrado por Zé Rainha, quando este, de indústria, embora bêbado como sempre, atirou uma pedra que atingiu a cabeça do padre. [...] Pois naquela manhã a pedra atirada pelo bêbado e ateu Zé Rainha acertara a frente paroquial; do corte ressudado sobejara cicatriz. Isaías quis saber a origem do ferimento que ele mesmo havia tratado na farmácia, porém o padrinho, ao tentar subestimar o incidente deixara aflorar o nome do vagabundo. O afilhado manteve discrição, o tempo passou, nada mais se falou, até que o padre estranhou a ausência do agressor e perquiriu: “Fale, Isaías; o que você aprontou para Zé Rainha desaparecer, logo depois da pedrada? Por favor, não minta!”. Ele abriu o sorriso: “Não fiz nada, padim, nada; só peguei o encachaçado pelo pescoço e disse a ele que, se aparecesse de novo por aqui, eu ia me espritar...”. Sabaó ficara preocupado com atitude tão decidida, tão perigosamente adulta; afinal, Isaías tinha somente quatorze anos, quando se deu o acontecido. (JAPIASSU, 2003, p. 43)

No exército, Isaías é muito bem quisto por sua disposição e pelo talento de assoviador. Os conhecimentos do rapaz sobre produtos farmacêuticos e primeiros socorros também lhe rendem consideração entre os oficiais. No entanto, o maestro Luís Paulo, assim como o padre, percebe algo diferente e teme pela índole de Isaías, que, em alguns momentos, perde o controle:

Às vezes o maestro temia o que imaginava serem “rompantes” do rapaz; em tais momentos, lembrava o irmão, aquele ex-arruaceiro Urias, que chegara ao quartel “amarrado pelos ovos que nem macaco”, como os mais antigos recordavam. Isaías mostrava quase sempre temperamento oposto. Calmo, até mesmo dócil, todavia determinado. Adorado pelos oficiais, instrutores e camaradas. (JAPIASSU, 2003, p. 77)

Isaías³² sempre se mostra muito perspicaz e bastante pragmático, como ilustra a passagem em que ele e Luís Paulo, o maestro do exército, discutem questões morais, como ter coragem ou não de matar outro ser humano. Na conversa, Isaías questiona a condição moral do maestro e revida o modo como este se explica. Vejamos:

- O senhor teria coragem de matar alguém?
 - Não se mata por coragem, porém por necessidade, defesa própria e, principalmente, medo; mata-se por medo. Muito herói de guerra se consagrou assim, apavorado, atirando a esmo, matando indiscriminadamente, as calças borradas de merda [...] - Mas e o tal respeito pela vida humana? Desde menino, escuto que somente Deus pode matar? - Ah, Isaías, isso é opinião de cretinos... ou de religiosos, como seu padrinho. [...] - E Deus, maestro, como é que fica Deus nessa história? - Que Deus, Isaías, que Deus [...] (JAPIASSU, 2003, p. 73).

Por esse diálogo, é possível perceber que o maestro, ao defender o seu ponto de vista, começa a persuadir Isaías para que este esteja à disposição de um “bem maior” quando necessário. O maestro, como superior imediato de Isaías, percebe que ele tem afinidade com a violência e o estimula a desenvolver essa potencialidade, tanto que Isaías é promovido a torturador daquele regimento. Entretanto a violência física não é permitida como recurso. Em certa situação, Isaías tem de extrair informações de um major que sempre anda acompanhado por um enorme cachorro perdigueiro. “O major levantou a voz, não admito nenhum tipo de coação!” O perdigueiro arreganhou os dentes [...] ‘Major, só estou cumprindo ordens’ [...] ‘Oxente, soldado! [...] não encha mais o saco!’” (JAPIASSU, 2003, p. 79)

Isaías não se mostra embaraçado e extrai a informação desejada da seguinte forma:

Isaías curvou-se, olhou bem dentro dos olhos raivosos e, num movimento rápido e inesperado, agarrou o cachorro pelo cangote e aplicou-lhe formidável dentada na orelha esquerda e cuspiu o pedaço

³² “Isaías do Padre” é personagem em trabalho anterior ao *Concerto*, de Japiassu. O filho do padre é protagonista no conto *Mulher de Segunda Mão*, publicado na coletânea *O Sapo que Engolia Ilusões*, publicado em 1993 pela Editora Atual. No enredo do conto, Isaías é filho do vigário Segismundo Aranha com Sinhá Bárbara. Isaías é empregado e protegido do major Zé Firmino, o fazendeiro mais poderoso da região do Pilar. Zé Firmino toma à força a professora Nina de Lucrecia e a engravida. Como a moça se recusa a abortar a criança, o major convence Isaías a se casar com ela. Nina disfarça a barriga nos primeiros meses, e a criança nasce branca de olhos azuis, embora Isaías seja negro como a noite sem luar, motivo pelo qual ele se torna a chacota da região. Passado um tempo, Zé Firmino embebeda-se e ordena que Isaías busque Nina, pois ele quer usá-la. Isaías fica irado e dá três tiros no peito do fazendeiro depois de sentenciar: “Não se faz isso com um homem casado, seu major! Nina pode ser segunda mão, mas é minha!” (JAPIASSU, M. *O Sapo que Engolia Ilusões*. Atual editora. São Paulo, 1993).

ensanguentado no rosto do major. Meio sufocado pela força da mão enorme, assustado e mutilado, o perdigueiro agitava-se e emitia grunhidos de dor. O major esbugalhou-se, empalideceu e perdeu o equilíbrio, adernando para um lado, Isaías encarou-o com bonomia: “Eu pedi para o senhor sentar...” [...] O outro mal podia controlar a tremedeira das pernas [...] (JAPIASSU, 2003, p. 79)

Essa vocação de Isaías incomoda o maestro Luís Paulo, pois, sem nunca ter recebido treinamento para tal, o soldado tem talento para desestruturar emocionalmente qualquer oponente, com o agravante de que Isaías parece sentir prazer de ver o pavor que desperta em outras pessoas.

Depois de dar baixa na carreira militar, Isaías torna-se capataz na fazenda de Deba Coitinho. É muito querido pelo patrão, pois sempre foi um homem de confiança, além de companhia inteligente para as prosas necessárias. Deba confia piamente em Isaías, que, além dos serviços da fazenda, aplica-lhe injeções e lhe administra medicamentos para curar a gota que o atormenta. Além dessas dores, Deba havia engravidado a professora Netinha. Esta se recusa a abortar a criança e parece querer vantagens pela gravidez. Então, Lôla acha-lhe a solução:

“Que diabo aconteceu contigo?”, exigiu o amigo. – Olhe, se não fossem umas injeções que Isaías tem aplicado nesta bunda velha, estaria fodido de vez. Fodidíssimo! – Mas que houve caralho?! O que aconteceu? – A menina apareceu buchuda, seu Lôla... buchuda! Menina? Que menina? – A professora Netinha. [...] – Que merda, Lôla! Diz logo! – Faz-se um negócio como outro qualquer. Você chega pro sujeito e diz: quanto quer pra fazer isso? Só não pode comer a mulher, senão mando te matar! O cara vai responder: então tá! E pronto! Não estou falando de um jagunço qualquer, mas de um rapaz moço, educado, pobre, decente, que não rejeitaria um bom adjutório pra quebrar o galho do patrão... – O que? Isaías?! Você está falando de Isaías? (JAPIASSU, 2003, p. 278)

Lôla do Oiteiro, embora sempre tenha gostado muito de Isaías, admirando-o pela inteligência, confia a Deba que percebe algo diferente, quase assustador no rapaz. Essa percepção o faz acreditar que Isaías aceitará a proposta:

– Posso até ser meio louco, não discuto; porém, estou longe de ser burro. Olha, Deba, conheço Isaías. Mais do que ninguém, mais até do que o padre. Você sabe que ele vive na minha biblioteca, sei quais as leituras do rapaz e a gente conversa muito. O cabra é surpreendente, posso dizer que é um gênio. Você não tem idéia do tamanho daquela inteligência! Ele não dará a menor importância aos seus escrúpulos, pode crer; vai achar muito natural alguém pedir ou pagar alguém para

fazer as coisas mais absurdas. Ele me disse certa vez que tem desprezo pela humanidade. [...] “O que é isso, Lôla... Você está inventando, não existe ninguém no mundo que pense dessa forma, e você vem me dizer que Isaías, doce criatura que assobia aquelas maravilhas, é um monstro que sabe apenas odiar?”. Lôla descansou o braço no seu ombro: “Não é odiar, Deba; é des-pre-zar... Como você é burro, hein, Deba? (JAPIASSU, 2003, p. 280)

Cabe a Lôla do Oiteiro, também, revelar ao leitor – quando o faz para Deba – que as ações de Isaías nas suas inquirições para o exército correspondem a atividades de um verdadeiro psicopata³³:

– Ele é verdugo, Deba! Verdugo, interrogador, torturador! Quando o comandante quer a confissão de algum sacana preso no quartel, manda chamar Isaías. O cabra confessa na hora, não só porque se caga de medo com o tamanho dele, como pelos métodos que utiliza para interrogar. Uma noite dessas lá no Oiteiro, fiquei puxando conversa. Você sabe que ele me adora, né? Olha, o que ele me contou não tá escrito! Toda aquela experiência da farmácia está a serviço dos interrogatórios, rapaz! O moleque mistura isso com aquilo, bota na seringa, mete no braço do valentão e o elemento endoia de pavor, vê coisas, tem ataques epiléticos, o diabo. O melhor: não morre. Se fode todinho, confessa tudo o que sabe e, depois que passa o efeito da mistura, está bonzinho da silva, saúde perfeita!! (JAPIASSU, 2003, p. 280)

Essas passagens transcritas da personagem Isaías justificam o motivo pelo qual não apontamos um objeto-valor que possa mover suas ações. Pelo menos não até o momento em que, para defender a professora Netinha sua esposa (por força de um contrato), ele assassina Deba Coitinho. Assim sendo, recuperamos os nossos apontamentos no capítulo 2, em que descrevemos algumas suspeitas sobre o sujeito que não é capaz de desenvolver um desejo próprio, por isso sua motivação parte de *outrem*.

Neste tópico também demonstramos algumas perversões da personagem Isaías, muitas das quais ligadas às passagens que remetem à sexualidade. O herói do *Concerto* se estabelece como uma figura bastante interessante quando discutimos a figura do herói (personalidade) produzida pela sociedade pós-revolução burguesa.

³³ A classificação de transtornos mentais e de comportamento, em sua décima revisão (CID-10), descreve o transtorno específico de personalidade como uma perturbação grave da constituição caracterológica e das tendências comportamentais do indivíduo. Tal perturbação não deve ser diretamente imputável a uma doença, lesão ou outra afecção cerebral ou a um outro transtorno psiquiátrico e usualmente envolve várias áreas da personalidade, sendo quase sempre associada à ruptura pessoal e social. (MORANA, H. C P; STONE, M. H. ABDALLA-FILHO, E. Transtornos de personalidade, psicopatia e serial killers. *Rev. Bras. Psiquiatr.* [online]. 2006, vol.28, suppl.2, pp.s74-s79. <<http://dx.doi.org/10.1590/S1516-44462006000600005>>).

4.3. *Quando Alegre Partiste*: elementos primários para uma leitura

O terceiro e último romance publicado por Moacir Japiassu, *Quando Alegre Partiste, Melodrama de um delirante golpe militar*, é uma obra de quase trezentas páginas, em que o autor narra os acontecimentos de 1964 no Brasil, quando ocorre o golpe militar. Narrado em terceira pessoa, o romance, antes de apresentar a história, adverte o leitor para o fato de que se trata de “uma obra de ficção com o real de pano de fundo” (JAPIASSU, 2005, p. 11). Antes, porém, temos as seguintes palavras:

Diz a letra de um tango argentino que *veinte años no es nada*. Talvez seja verdade, se nos referimos aos tormentos do coração, este solitário caçador de que nos fala a melhor literatura. Todavia vinte anos representam uma intolerável eternidade quando o que se faz é alusão à tirania que infelicita todo um país. Este romance que o autor prefere chamar de melodrama num deslavado assalto ao *grand guignol*, exuma cenários do golpe militar de 31 de março de 1964, cuja ulceração demorou mais de duas décadas e permanece como ferida aberta, mais de quarenta anos depois de sua, com licença, constituição.” (JAPIASSU, 2005, p. 11)

Na sequência dessa advertência, o leitor é orientado em relação ao modo como deve ler a obra:

Alguns personagens são também verdadeiros, embora o nome de cada um não corresponda a “biografia” aqui exposta. Por que, então, manter identidades, se era perfeitamente factível o apelo ao *roman-à-clef*? Explica-se, pelo desejo do autor em prestar homenagens a velhos e queridos companheiros da Redação da sucursal carioca do jornal *Diário de S. Paulo*.” (JAPIASSU, 2005, p. 11)

Ressaltamos que essa é uma característica presente na literatura japiassuniana desde a publicação da segunda edição d’*A Santa do Cabaré*.

No início de cada um dos trinta capítulos, o leitor encontra um *mêmore*³⁴ que orientará a leitura dos fatos narrados. Ao final do livro, encontra-se um apêndice com

³⁴ Espécie de epígrafe que descreve um fato marcante da História Brasileira, que estava envolta em nebulosidades do golpe militar.

documentos que comprovariam relatos da história desnudada. O primeiro desses memores faz menção à atriz de cinema mais famosa da época:

“Em entrevista à imprensa brasileira, a atriz Brigitte Bardot, símbolo sexual do cinema francês, em férias no Rio de Janeiro, comentaria à imprensa carioca os acontecimentos a que assistira da janela do apartamento de seu namorado, Bob Zaguri, em Copacabana: “Adorei a revolução de vocês!” (JAPIASSU, 2005, p. 14)

Ainda que o leitor de 2017 não chegue a concluir a leitura do livro, é possível inferir que a francesa se divertiu ao assistir a nossa revolução de 1964. Mais especificamente, Bardot se refere à “Marcha da Família com Deus” realizada no dia 19 de março de 1964. No decorrer da narrativa, o enunciador classifica esse evento como um carnaval de fascistas. Poderíamos fazer uma relação com as manifestações ocorridas em 2016 por aqui?

Não é absurdo afirmar que nos deparamos com uma leitura que põe sal sobre uma ferida que acaba de ser reaberta. Também por isso, o dilema kantiano se estabelece em nós ao elaborarmos reflexões sobre a narrativa, que, antes de uma lembrança de um golpe que ocorreu há mais de quarenta anos no Brasil, parece ser um *déjà vu* de acontecimentos vivos dos nossos dias. O Rio de Janeiro daqueles dias é descrito assim:

Havia uma certa desordem carnavalesca na rua imunda de papéis e sacos de lixo espalhados pelas calçadas; automóveis buzonavam, os passageiros metiam as cabeças fora das janelas, a gritar palavrões. Os botequins exalavam a pegajosa alegria dos bêbedos [...].

Antes de adentrar a narrativa, o livro apresenta um prólogo. Segundo Japiassu, é um relato de um de seus amigos que viveu o drama de 1964; mais tarde, seria publicado no último capítulo de um livro intitulado *Recordações do Bairro do Jacaré*, escrito por Giulio Sanmartini.

Quando Alegre Partiste, Melodrama de um delirante golpe foi publicado em 2005 pela Editora Francis. Ao escrever as anotações da capa e da orelha do livro, Nei Duclós o descreve da seguinte forma:

Este é um livro cruel pelo que nos diz frente a frente. Como um irmão que nos conhece há tempos. Como um guerreiro que sabe a hora de partir. É quando ele nos revela que não há confronto na despedida. Mas ainda temos chance, quando cultivamos mais do que vingança, e

atingimos a plenitude de uma selvagem alegria. (DUCLÓS *apud* JAPIASSU, 2005, s/p)

Augusto Nunes, ao prefaciar a obra, escolhe as seguintes palavras, presentes na contracapa do livro:

Nem é fácil acreditar, quarenta anos depois, que aquele Brasil perturbador e inquietante, aquele país tão estranho de fato existiu. Quando tudo parece fantasioso demais – quando se contempla um general que subjuga adversários indefesos ou conquista objetos do desejo ainda nas fímbrias da adolescência – Japiassu devolve ao leitor a realidade com transcrições de notícias divulgadas nas edições de jornais da época. Aquilo aconteceu. Ou não? Ou apenas em parte? Ou de um modo um pouco diferente? Induzir leitores a esse tipo de flutuação é uma graça concedida só por grandes escritores. Com ela Japiassu foi contemplado pelos deuses da literatura. (NUNES *apud* JAPIASSU, 2005, s/p)

O romance é dividido em duas partes, a primeira contém 17 capítulos e se destina, sobretudo, à apresentação das principais personagens, identificando seus dramas particulares que se confundem com a ambientação de um Rio de Janeiro que simboliza toda a pátria aos pedaços. As ações narradas nesse primeiro momento se desenrolam entre os dias 31 de março e 04 de abril de 1964.

O romance apresenta uma grande quantidade de personagens que desempenham ações que interferem diretamente no desfecho do enredo. Não é possível, todavia, destacar uma que possa ser indicada como a protagonista desse “delirante golpe”. Preferimos apontar, nesse papel, a ambientação do Rio de Janeiro de 1964, que torna todas as personagens ainda mais transtornadas e sem objetivos claramente estabelecidos. Para efeitos didáticos, as personagens com ações mais representativas no romance são: Maurício de Alencar, Vera de Sant’Anna, Vendedor de Mel, Rômulo, Mariângela, Comandante Timbó, André Bournier, Adalberto Areias, Tito Lívio de Sant’Anna, Léo Guanabara, Terezinha Guanabara, Ivoneide e Dagoberto Rodrigues.

Postas essas considerações, apontamos a diferença desse romance para os outros dois anteriores. Nele, não temos apenas as personagens agindo em busca de vingança, mas também o próprio enunciador se constituindo um vingador. Em primeiro lugar, é forçoso dizer que o enunciador do romance se confunde com a voz do próprio autor. Para tanto, o romance descreve, entre outras histórias, as experiências do jovem

jornalista Maurício de Alencar, que narra, de forma muito íntima, o desenrolar do golpe militar de 1964, que mergulhou o Brasil em uma ditadura de mais de vinte anos.

Sobre o nome dessa personagem, registramos uma das marcas significativas da obra de Japiassu: o humor refinado, muitas vezes atingindo a ironia. No capítulo 8, depois de mais uma de muitas outras noites de tórrido amor, a personagem revela seu nome para a namorada Vera, que até então não o sabia:

Entre bocejos, o belo pastor soletrou seu nome: Mau-rí-cio. Maurício de Alencar. Mas pode me chamar de Maurício Peixoto de Alencar Cesário Verde de Orleães e Bragança. Vera brincou: “Mau-rí-cio. Também pode ser só Mau-rí-cio, não pode? Bonito nome, merecia dono com um pouco mais de educação...” (JAPIASSU, 2005, p. 81).

O nome da personagem, além de longo, reúne curiosidades: *Maurício Peixoto de Alencar Gomes de Matos Cesário Verde de Orleans e Bragança* faz alusão a várias personalidades: a Floriano Peixoto, segundo presidente da República, conhecido como “general de ferro” (o apelido de Maurício nas redações de jornal era Ferrugem, pelas sardas e pelos cabelos ruivos); ao escritor José de Alencar, patrono da Academia Brasileira de Letras e considerado o fundador do romance nacional brasileiro; ao compositor romântico brasileiro Carlos Gomes, que se destacou na Europa; ao poeta Gregório de Matos, conhecido como “Boca do Inferno ou Boca de Brasa”, por fazer denúncias e severas críticas ao Brasil colonial; ao poeta português Cesário Verde, cuja obra é marcada por detalhes da paisagem de Lisboa; finalmente, à família real portuguesa Orleães e Bragança.

Não se trata de coincidência, mas de homenagem a personalidades pelas quais o escritor sempre expressou muito apreço em seus textos publicados no *Blog Janistraquis*, que ele manteve até os últimos dias de saúde. Importante ressaltar que as características físicas de Maurício correspondem às características pessoais de Moacir Japiassu. Com efeito, para comprovação dessa declarada especulação, argumentamos que Maurício serve como pseudônimo – dispositivo muito utilizado no Arcadismo – para Moacir Japiassu, visto que, em várias passagens do livro, o narrador se refere à personagem como “o belo pastor”. Desse modo, as ações apaixonadas de Maurício giram sempre em busca das lembranças dos “belos contornos da cintura e das coxas” da sua musa, que descrevemos a seguir.

Vera de Sant’Anna é uma das muitas personalidades que são ficcionalizadas nesse romance. Aliás, a ela coube a dedicatória da obra, feita em caixa alta:

À MEMÓRIA DE VERA DE SANT'ANNA (1928-1995),
A MELHOR DAS PERSONAGENS,
QUE SE NÃO TIVESSE EXISTIDO
PRECISARIA SER INVENTADA.

Vera de Sant'Anna é apresentada no segundo capítulo. Filha do vereador Tito Lívio de Sant'Anna, é empregada na Assembleia; trabalha ao lado daquele “filho da puta do Frederico Trotta a cuspir obscurantismo e puxar o saco dos milicos.” (2005, p. 30). Decepcionada amorosamente – depois de longo relacionamento com Stênio Vital Santos, conhecido como “Vendedor de Mel”, que todos achavam que era professor da Escola de Belas Artes, mas, que, na verdade, trabalhava como agente do serviço secreto do exército –, ela perde longos anos de sua juventude.

Agora, aos 35 anos, corpo de adolescente, rosto sem beleza, porém luminoso, expressivo, mulher inteligente, culta, independente, talvez um companheiro. Um homem apaixonado pela verdade, como ela, que gostasse de literatura, de poesia, principalmente, para ficarem juntos à noite a ler e conversar. Sentada na *bérgere* à sua frente, esperaria que ele entreabrisse a camisa para esquentar os pés no peito largo e moreno. Bem moreno, que fumasse... (2005, p. 34)

O Vendedor de Mel tem esse apelido porque manipula as pessoas para conseguir seus objetivos. Vera sabe que ele é um mentiroso contumaz, apesar de, antes de romperem, ela fazer vistas grossas para esse perfil do amado. Às costas de Vera, certa vez, Stênio descreve o relacionamento com ela da seguinte maneira para Timbó:

você nem imagina o quanto é útil na minha, digamos profissão, comer uma criatura que conhece todos os subversivos importantes do Rio de Janeiro! E tem mais: ela é completamente apaixonada por mim, me leva a tudo quanto é reunião de comunistas, festas; até em Penedo [...] Ela confia muito em mim e a comunistaiada me engole tranquilamente. (JAPIASSU, 2005, p. 55)

A narrativa de *Quando Alegre Partiste* inicia-se na manhã chuvosa do dia 31 de março de 1964, com os repórteres da sucursal do *Diário de S. Paulo* apavorados na redação com os acontecimentos que envolvem o golpe militar. Logo de início, percebemos o importante papel da imprensa naquele triste pedaço da história brasileira.

Léo dirigiu-se a Adalberto Areias, que maltratava uma Olivetti junto à janela: “Escreve aí uma notinha para a Rádio Tupi; diz que uma tropa do Curral das Éguas está em marcha para Petrópolis, com a missão de enfrentar o general Mourão. Espera-se uma carnificina. Escreva isso no pé – espera-se uma carnificina”. Areias caiu na besteira de perguntar: “É qual é a fonte?”. Léo levantou a voz: “É a tua mãe, Areias!! A tua mãe!! Porra, será que você não sabe mais escrever rumores? O que mais tem nesses momentos é rumor, boato! (JAPIASSU, 2005, p. 24)

Adalberto Areias é um talentoso jornalista, considerado um grande escritor. Entretanto, nos últimos tempos, anda aos farrapos depois de ter sido traído e abandonado pela esposa que ele tanto ama e que ainda por cima lhe tomou os filhos.

Areias baixou os olhos vermelhos, começou a bater a nota, parou, acendeu um cigarro, esticou o pescoço, cuspiu na marquise. Queria que tudo se fodesse! O Brasil, *O Diário de S. Paulo*, A Rádio Tupi, os *Associados* inteiros e ele, Adalberto/areias, bêbado, apaixonado e abandonado sem remissão, também se incluiria naquela fodelância geral. (JAPIASSU, 2005, p. 24)

Areias leva a vida entre a redação e as festas que André Bounier – repórter policial, “de 32 anos e feições de menino” – promove em seu apartamento. Festas que são verdadeiras orgias regadas a bebidas e a drogas. Em uma dessas festas, segundo contam, levantou-se o boato de que Carlos Lacerda, então governador da Guanabara, era veado.

Carlos Lacerda era veado? Está certo que Lacerda era um cara de direita, um fascista; os repórteres Fogoió (Paulo Goldrajch) e Elio Gaspari viram-no, agora, há pouco, a desfilar presepadas nos jardins do Palácio, de blusão de napa azul - versão afrescalhada de Marlon Brando em *O Selvagem* – e metralhadora à mão. Imagens de um governador macho. Pois diziam que era puto. O sacana do Bournier contara que durante uma suruba na cobertura de Beth Almada Reis, Rua Duvivier, o *playboy* Eurico Madureira Filho revelara entre arrotos obscenos: “Lacerda é veado, sim; eu comi!” (JAPIASSU, 2005, p. 26)

Léo Guanabara é o chefe da redação daquele jornal. Chega ao posto sem precisar da ajuda de ninguém embora seja sobrinho de Alcindo Dantas, conhecido jornalista carioca. Entretanto, costuma-se dizer que Léo escreve até melhor do que o tio. “Para falar a verdade, Léo Guanabara escrevia até melhor que o tio Alcindo; soube conciliar trabalho e militância num partido proscrito e fez carreira no *Diário de Notícias*, onde

permaneceu mais de quinze anos” (2005, p. 29). É casado com Terezinha, uma enfermeira que trabalha no Hospital da Lagoa.

Rômulo Colares de Souza é funcionário no escritório da Companhia Industrial São Paulo e Rio (Cisper). É descrito como homem discreto, caladão:

Aos 36 anos de idade amargava o empreguinho modesto no subúrbio, empreguinho arranjado pelo tio, diretor da Cisper, depois de juventude gloriosa em São Paulo, rico e convidado até para as festas dos Matarazzos, no palacete da Avenida Paulista. “Minha vida é o que é – de Copacabana a Jacaré” [...] vivia com pouco mais de dois salários mínimos. (2005, p. 41)

Rômulo poderia levar uma vida melhor caso aceitasse o convite da namorada Ivoneide para ir morar com ela na Pirajá, mesma rua em que Carla, sua irmã, “mantinha o casamento de merda com Salvador, médico especializado em abortos em clínica pra lá de clandestina” (p. 42). O fragmento a seguir descreve Ivoneide e o início do relacionamento entre ela e Rômulo:

Ivoneide era, porém, o cão-chupando-manga, baixinha, enxundiosa, velha, arrastado sotaque nordestino, rosto redondo com falsos lábios mal desenhados a batom. Apaixonara-se por Rômulo na mesma noite em que o primo Evanildo os apresentou: esta é Ivoneide, amiga aqui da Cidinha; trate bem da nossa sertaneja, parente de Lampião, porque é ela quem vai pagar o chope. Tesoureira no Ministério da Fazenda e viúva sem filhos de alto funcionário do Banco do Brasil, com direito a pensão especial, Ivoneide arrastou Rômulo para a cobertura [...] deu-lhe um banho de gato, gozou como uma puta velha debaixo de boa pica e, quando o macho se preparava para ir embora, meteu-lhe um cheque no bolso da camisa: “É pra você ficar mais bonito, se isso é possível”, disse-lhe encantada. [...] Era o dobro do salário mensal na Cisper por algumas horas de sacrifício... (JAPIASSU, 2005, p. 42).

Rômulo é filho de Isabel e de Adelino, comerciante falido; tem duas irmãs, Carla, a mais velha, e Mariângela, a caçula, concebida na mesma noite de amor em que Adelino conta à família sobre a falência, daí Rômulo chamá-la de “filha da falência”.

Essas coisas são assim mesmo, o comércio é uma corrente; a gente mexe com dinheiro mas, principalmente, com o crédito e a confiança nos outros. Se aparece um filho da puta que não te paga, quebra-se a corrente e você vai para a casa do caralho! Desculpe, Isabel! [...] Em 1959, num final de tarde que ela riscara de sua vida, Isabel recebeu a visita da polícia. Adelino estava morto, suicidara-se com um coquetel de formicida com guaraná num banco da Praça Paris [...] Se ele e Carla gozaram o repasto da fortuna por muitos anos, à menina restaram somente os ossos. Estava com treze anos de idade, mas

aparentava muito mais; loura puxada para ruiva, olhos verdes da mãe, grandona como o pai; pernas lindas, bunda maravilhosa, peitos ameaçadores, reconhecia o irmão, a gastar todos os adjetivos que poderiam denunciar o incesto. (JAPIASSU, 2005, p. 44-47)

Mariângela, embora muito jovem, mostra-se muito preocupada com os acontecimentos políticos do País. Nos últimos tempos, apesar da sua beleza avassaladora, desenvolvera um costume bem estranho:

trocava as areias do Posto Seis por velórios e enterros, vestida de negro, sob véu e, às vezes, até chapéus que a mãe guardava como lembrança da elegância paulistana. De repente Mariângela sumia. “Fui pro enterro da Dona Felícia, aquela vizinha da Carla” explicava. Ninguém, nem mesmo Carla, conhecia Dona Felícia. Numa adolescente, preocupava aquela convivência naturalíssima com a morte, embora ela fosse boa ginásiana do Mallet Soares. (JAPIASSU, 2005, p. 46).

Além de acompanhar velórios de pessoas desconhecidas, Mariângela tem outra particularidade: é fascinada por Aída Cury³⁵. Seu quarto tem as paredes decoradas com retratos extraídos de revistas e jornais com o rosto da moça. Também possui uma coleção de matérias de jornais que reportam o assassinato brutal que a estudante sofrera no ano de 1958. A história de Aída Cury é uma das muitas histórias reais recuperadas durante a narrativa japiassuniana. O fascínio de Mariângela pode ser explicado por uma

³⁵ Ano de 1958. A juventude da década de 50, formada por jovens de classe média, foi fortemente influenciada pelos filmes com grandes cenas de violência do cinema norte-americano (tais como “O Selvagem”, com Marlon Brando, “Juventude Transviada”, com James Dean, e “Sementes de Violência”, com Glenn Ford). Formavam gangues para cometer “atos fora da lei”. Vestiam-se como astros de cinema: jaquetas de couro, camisas vermelhas e “blue Jeans”. Mascavam chicletes, dirigiam lambretas e faziam a “escandalosa dança do rock”. Comunicavam por diversas gírias, para não serem entendidos pelos mais velhos e pela polícia. Foi neste ano, na noite de 14 de Julho, Edifício Rio Nobre, na Avenida Atlântica, nº 3.888, no bairro de Copacabana, Rio de Janeiro, que um corpo caía do 12 andar do Edifício, marcando a história daquele bairro. A vítima? Aída Jacob Curi, 18 anos, nascida em 15 de dezembro de 1939, terceira de cinco filhos de um casal de imigrantes sírios. [...] Irritados, os jovens tomaram dela sua caixa de óculos e sua bolsa, onde tinha o dinheiro de sua condução para voltar a sua residência (fls. 07, 16, 45, 84, 185 e 405v dos autos). Relata-se ainda, conforme versão publicada pela família, que um rapaz do grupo dizia que lhe devolveria os objetos se ela desse um beijo, ao passo que Aída foi clara ao dizer que não. Segundo um dos presentes “Não deu nem quis dar o beijo pedido” (fls. 516 do autor). Aída na tentativa de recuperar os objetos dela retirados (como dinheiro para poder voltar para casa), foi atrás dos rapazes, sendo que ao entrar na recepção do prédio onde foram se esconder, foi puxada à força para dentro do elevador. Segundo relatos constantes nos autos, Aída então teria sofrido violência, para após ser levada de elevador até o 12º andar.

FONTE: (TRECHO DA REPORTAGEM PUBLICADA PELA CARTA CAPITAL SOBRE O ASSASSINATO DE AÍDA CURY). Disponível em <http://justificando.cartacapital.com.br/2015/03/13/na-serie-julgamentos-historicos-aida-curi-o-juri-que-marcou-uma-epoca/>.

série de acontecimentos desde o falecimento do pai, por cuja morte ela se sente responsável (ela não atendeu ao último encontro, antes que ele cometesse suicídio).

O rapaz só lhe fez uma pergunta: “Mariângela já sabe?”. A mãe disse que sim, porém a menina não tivera nenhuma reação, apenas trancara-se no quarto. O irmão bateu na porta, entrou. A menina chorava, agarrada a algumas bonecas esgarçadas, presentes do pai na volta à casa. “Eu podia ter salvado ele, Rominho; eu podia ter salvado, repetiu”, a recordar a madrugada. Sentira a presença do pai sentado em sua cama. Ele se chegou, ajeitou-lhe o lençol, beijou-lhe a testa. Se lhe tivesse dado o abraço da filha que precisa muito do pai, este não teria se matado, disse a menina. (JAPIASSU, 2005, p. 47)

Antes dessa passagem bastante traumática, a moça, ainda muito nova, depara-se com uma morte trágica: em um dos passeios que Dona Isabel costumava fazer com a filha ainda bebê à beira-mar, ocorre o fato a seguir:

Dois homens trouxeram nos braços o tronco de um adolescente, do qual pendia, esgarçado como um velho pano de chão, o que lhe restara dos intestinos. Dona Isabel assistiu ao resgate, paralisada. Acomodaram o tronco exangue sobre o banco onde ela estivera sentada até então. A cabeleira do rapaz, muita bem penteada, negra e reflexa, mantivera-se intocada, à força de gumex ou brilhantina. As pálpebras piscavam como asas de beija-flores. Tomada de horror, afastou-se a correr. Mariângela ria e apontava o dedinho para a monstruosidade que adernava. (JAPIASSU, 2005, p. 79)

É provável que tanto a cena grotesca do banhista dilacerado por um tubarão quanto a morte do pai, pelo qual se sente culpada, tenham lhe causado profundo trauma, fazendo-a se aproximar demasiadamente da morte (idas a velórios, interesse pela história de Aída Cury). Ou seja, o modo que ela encontra para lidar com a situação psicologicamente mal resolvida é reviver cenas de luto, ainda que de pessoas desconhecidas.

O general Hercules de Azevedo Faria Timbó é o chefe do Forte de Copacabana:

Aos 54 anos, aparentava dez menos; alto, atlético, cabelos pintados de um negro brilhante, vozeirão assustador para subordinados, era considerado independente demais para merecer confiança. Poucos entendiam, por exemplo, a sua implicância com o governador Carlos Lacerda, visto pela maioria como precioso aliado na limpeza ideológica da nação [...] (JAPIASSU, 2005, p. 79)

Timbó mantém amizade muito próxima com André Bournier, que o agrada para receber furos jornalísticos. Para tanto, Bournier sempre facilita encontros amorosos do comandante, que, segundo o próprio jornalista, é um homem que só age pensando em mulheres. É extremamente arrogante e vaidoso e, para atingir seus objetivos, não reluta em usar a sua posição de destaque a partir do golpe de 64:

Quando Timbó se livrou do posto de coronel, que considerava humilhante epíteto para um conquistador, afinal, coronel é velhote protetor de vagabundas, adquiriu ânimo redobrado e multiplicou as atividades de garanhão compulsivo, derramado por adolescentes como esta que, algumas semanas atrás, viu sair do prédio defronte ao Forte que comandava; aqueles inesquecíveis olhos verdes, cabelos louros, pernas perfeitas, seios que eram das metralhadoras em casamata... (JAPIASSU, 2005, p. 55).

Embora não seja o homem mais simpático do mundo, Timbó é considerado um homem leal aos amigos, e isso se comprova com suas ações para ajudar o amigo Coronel Dagoberto Rodrigues.

O comandante do Forte cumpre uma missão bastante interessante na obra japiassuniana: a desconstrução da figura do herói – figura grandiloquente representativa de homens que são o modelo a ser seguido por todos os demais viventes.

Segundo Hutcheon (1991, p. 75),

O ceticismo pós-moderno é apresentado como sendo a refutação e a rejeição do heroísmo modernista (A. Wilde 1981, 132-133). Em vez de fazer esse tipo de oposição, eu afirmaria: o que o pós-modernismo faz é usar e abusar dessas características do modernismo a fim de estabelecer um questionamento de *ambos* os extremos apresentados.

Timbó consegue a patente no Exército por pura sorte e manipulação dos deuses que privilegiam o destino de algumas poucas pessoas no mundo. Ele está na hora certa e no lugar certo, por isso colhe os bons frutos da fortuidade. O narrador do romance diz que ele desembarcou para comandar a tropa brasileira na batalha de Monte Castelo, exatamente no dia em que a guerra termina. Desse modo, sem ter disparado um único tiro, ou dado uma voz de ordem unida, ele volta ao Brasil com a honra das condecorações de um herói de guerra. Sobre essa visão dos heróis pós-modernos, Hutcheon (1991, p. 256) esclarece que

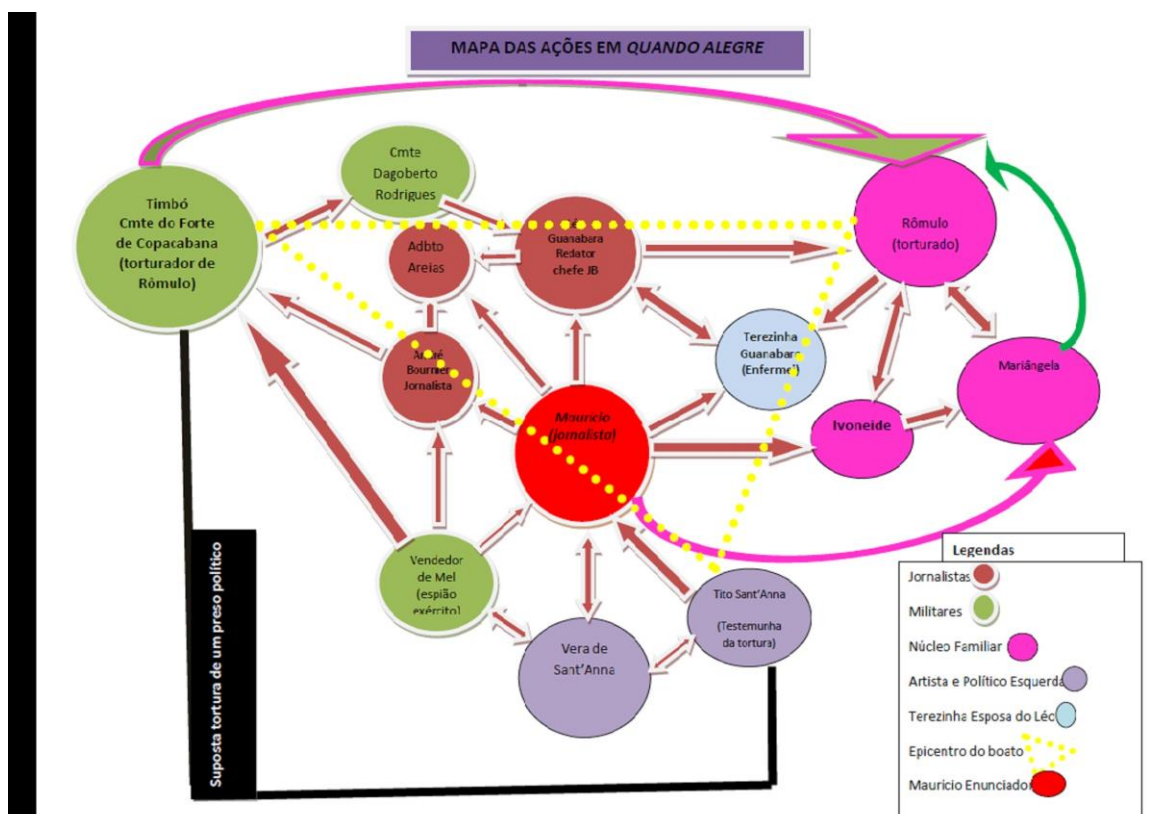
Os atuais pensadores e artistas pós-modernos cresceram (após a experiência da década de 60) suspeitando cada vez mais de "heróis, cruzadas e idealismo fácil" (Buford, 1983, 5). Em outras palavras: eles aprenderam alguma coisa com esse período. Conforme demonstra mais uma vez *O Livro de Daniel*, de Doctorow, uma das coisas que o pós-moderno aprendeu foi a ironia: ele aprendeu a ser crítico, até em relação a si mesmo. Nesse romance, o revolucionário que recebe um nome irônico, Sternlicht, representa a rejeição dos anos 60 em relação à história, o repúdio desse período em relação ao passado (até mesmo ao passado da esquerda radical).

Coronel Dagoberto Rodrigues e Léo Guanabara são presos. Sem saber o motivo pelo qual estão privados de liberdade, são mantidos, em um primeiro momento, em um cubículo do quartel da Vila Militar. "Acho que agora vamos começar a nos foder de verde e amarelo" comenta Léo (JAPIASSU, 2005, 89); o coronel garante que não sofrerão violência, o Exército tem formação humanista. Léo continua desconfiado e responde ao coronel: "pois vá preparando o rabo, coronel; o que vai sobrar de rola pra nós, não tá escrito!" (*Idem*).

O motivo que se revela mais tarde para a prisão de ambos é que estes, além de amigos, compartilham os mesmos ideais de liberdade e de justiça. Desse modo, o coronel Dagoberto Rodrigues, embora militar, coloca-se contra o golpe e deixa clara a sua desaprovação quanto aos métodos com os quais o exército brasileiro chega e mantém o poder. Para ele, a única preocupação dos líderes da "revolução" é atingir objetivos pessoais motivados pela vaidade e pela ganância. Essa postura faz dele um inimigo no seio dos golpistas.

Como já mencionado, Léo Guanabara é um líder nato e tem verdadeira obsessão pela verdade, além de declarada relação com o Partido Comunista. Em muitas situações, ele trava embates contra a postura do jornal do qual é redator-chefe. Chega muitas vezes a deixar claro para todos os colegas, de maneira pública, que acha Assis Chateaubriand, patrão e dono do *Diário de S. Paulo*, "o Maior Canalha do Brasil". (JAPIASSU, 2005, p. 30).

Toda a ação narrativa aborda uma suposta tortura no Forte de Copacabana, cometida pessoalmente pelo próprio comandante. Maurício encarrega-se de descobrir o que acontecera de fato, de modo que todas as personagens da trama se encontram entrelaçadas.



Quadro 9. Mapa das Ações em *Quando Alegre Partiste*

O boato de que alguém está sendo torturado surge com o convite/intimação de Timbó a Rômulo. Este, após muita pressão psicológica do comandante, passa a sofrer com impiedosa cólica renal. No momento em que Timbó interpela Rômulo, e este começa a gritar com as dores da cólica, o ex-vereador Tito Lívio de Sant'Anna, que vai espontaneamente entregar-se aos “milicos”, ao ouvir os gritos, evade-se imaginando que alguém está sofrendo com uma tremenda surra.

E está aqui um senhor, que chegou agorinha mesmo, veio se apresentar. O nome dele é Tito Lívio de Sant'Anna, ex-vereador do Partido Socialista. [...] a “pontada” do lado direito do corpo foi brutal, e Rômulo teve certeza de que algum cálculo, dos grandes, desprendera-se e obstruía o ureter. Ele conhecia essa trajetória que o despejara tantas vezes nas caldeiras do inferno [...] chamou o ordenança, que correu ao pátio em busca de ajuda, voltou com três soldados e somente assim, agarrado e dominado, porém aos gritos, puderam levar o rapaz ao ambulatório. Sentado na cadeira ao lado da mesa do ordenança, Tito Lívio de Sant'Anna, que corrigia alguns capítulos do seu livro *Os protuberantes* [...] achou que não estava preparado para um encontro com o comandante do Forte, cujos métodos acabara de testemunhar. Ele aproveitou a solidão, pegou a malinha com os pertences e abandonou o quartel em passos rápidos... (JAPIASSU, 2005, p. 102-103).

Ao chegar a casa, à mesa do jantar, na companhia da esposa, da filha Vera e de Maurício, amigo desta, o ex-vereador narra o episódio de violência que presenciara no Forte. Maurício, que já sabia do sumiço de Rômulo naquela tarde, começa a conjecturar sobre a possibilidade de ser ele o infeliz que fora supliciado. Inclusive repassa a informação aos colegas de redação do jornal.

A convocação de Rômulo ao Forte ocorre porque André Bournier não consegue alcovitar um encontro entre Mariângela e Timbó, que a vê na passeata da Família com Deus e dela se encanta (é bela e possui porte físico, apesar de ter apenas treze anos). A intenção de Timbó é utilizar o passado comunista do pai de Mariângela e Rômulo para obrigá-lo a possibilitar o encontro do comandante com a menina. Embora contrariado, Rômulo forçadamente consente e, como recompensa à subserviência, é nomeado secretário particular de Timbó no Forte, com muitos privilégios e alto salário. A missão de Rômulo é, portanto, apresentar a irmã ao chefe e levá-la a uma das festas na casa de André.

Apesar de todas as personagens terem alguma ligação, à moda das novelas televisivas, elas se distribuem e se organizam em núcleos de ação conforme as classes sociais ou os interesses, por assim dizer. Esses núcleos revelam a tensão social do momento da sociedade brasileira e, portanto, colocam-se em frontal embate.

Um grande número de personagens, em um espaço de tempo tão curto, poderia apresentar-se como um problema para a organização narrativa de um romance. Entretanto, no caso de *Quando Alegre Partiste*, esse problema é superado com o modo como a focalização na narrativa é utilizada.

Conforme mencionamos, a obra apresenta um narrador em terceira pessoa, que se comporta como um elemento extradiegético. Segundo Aguiar e Silva (1998, p. 62), “é um narrador que ocupa a posição de narrador de primeiro grau em uma narrativa primária, seu acto narrativo é externo em relação aos eventos narrados naquela narrativa”. Desse modo, portanto, esse narrador se comporta como um elemento desprentencioso em relação aos fatos narrados. E, ao narrá-los, coloca-se como um elemento que apenas reproduz o acontecimento das ações. Para tanto, a focalização é extremamente importante na criação desse efeito.

Em *Quando Alegre Partiste*, o narrador funciona como uma espécie de câmera, como classifica Friedman. Esse foco narrativo é uma tentativa severa de eliminação da presença do autor e também do narrador no seio da narrativa. “Essa categoria serve àquelas narrativas que tentam transmitir *flashes* da realidade como se apanhados por

uma câmera arbitrária e mecanicamente” (FRIEDMAN *apud* LEITE, 1985, p. 62). Essa utilização do focalizador “câmera” visa atingir a máxima neutralidade no narrar com o propósito de fazer que a narrativa seja construída a partir de fragmentos soltos que quebram a sensação de continuidade, uma das características mais utilizadas nas narrativas tradicionais. Atentemo-nos, porém, para essa suposta neutralidade do narrador. Trata-se de uma das muitas artimanhas para fazer o leitor crer nos fatos que estão sendo narrados. Esse distanciamento premeditado, portanto, cria a ilusão de um narrador isento. Nesse ponto justificamos, mais uma vez, a nossa escolha em centrar nossas atenções no enunciador na obra japiassuniana, pois estamos lidando com um texto que desafia o olhar do leitor em relação a essa questão.

Esse recurso, que percebemos em *Quando Alegre Partiste*, é muito utilizado no cinema e na fotografia, artes nas quais há sempre alguém que decide o ângulo pelo qual um determinado objeto/cenário deve ou não ser representado. Entretanto, no impulso da apreciação diante desses objetos estéticos, raramente o receptor/espectador se questiona sobre a manipulação à qual está sendo submetido. Para ficar mais claro ao que estamos aludindo, pensemos nos telejornais de hoje e no modo como eles costumam focalizar determinados assuntos e imagens de acordo com os seus interesses.

Convém destacar, ainda, que a experiência jornalística do “narrador” é extremamente importante para a criação do efeito desse narrador/focalizador “câmera”. Outro fato interessante é um dos sobrenomes da personagem Maurício de Alencar, que faz menção a “Cesário Verde”, poeta do Realismo português que ficou famoso por compor um “eu-lírico” que costumava focalizar paisagens e acontecimentos de Lisboa.

Para utilizarmos a linguagem da semiótica das paixões, apontamos quais são os objetos-valor para as personagens que analisamos. Para tanto, recuperamos a noção lançada no capítulo 2, em que mencionamos que a semiótica das paixões costuma dividir os sujeitos, em sua estrutura narrativa, em quatro categorias pelo modo como eles agem diante do objeto-valor. Como sabemos, essas são as *modalizações* do sujeito. Entretanto, para deixarmos de forma explícita como enxergamos essas modalizações (as condições psicológicas das nossas personagens, pelo menos no que diz respeito à busca que elas exercem para conquistar seus objetivos), subdividimos as quatro categorias em apenas duas, conforme Fontanille e Greimas (1993):

PERSONAGEM (<i>Sujeito do</i>)	MODALIZAÇÃO (<i>Caráter</i>)
Maurício de Alencar	Fazer

Vera de Sant'Anna	Passivo
Vendedor de Mel	Fazer
Rômulo	Passivo
Mariângela	Fazer
Comandante Timbó	Fazer
André Bournier	Fazer
Adalberto Areias	Fazer
Ivoneide	Fazer
Tito Lívio de Sant'Anna	Passivo
Léo Guanabara	Fazer
Terezinha Guanabara	Passivo
Cmte Dagoberto Rodrigues	Fazer

Quadro 10. Caráter inicial das personagens em *Quando Alegre Partiste*

Embora as adversidades causadas pela situação do Estado sejam muitas, e esta situação acirra ainda mais os conflitos entre os núcleos de personagens, há outros fatores que reforçam esses embates. As personagens mergulham em suas mazelas individuais e, evidentemente, essas desgraças interiores interferem diretamente nos desdobramentos de suas relações sociais.

Vejamos esse cenário:

PERSONAGEM	OBJETO-VALOR	COMPETÊNCIA
Maurício de Alencar	Tornar-se grande jornalista	Liberdade
Vera de Sant'Anna	Viver um grande amor	Liberdade/Sedução
Vendedor de Mel	Dinheiro/Liberdade	Liberdade/Repressão
Rômulo	Manter a liberdade	Liberdade
Mariângela	Liberdade	Morte
Comandante Timbó	Poder Político/Mariângela	Repressão/Sedução
André Bournier	Dinheiro/Liberdade	Repressão
Adalberto Areias	Recuperar os filhos	Repressão
Ivoneide	Namorado Rômulo	Repressão/Sedução
Tito Lívio de Sant'Anna	Acabar com o Golpe	Liberdade/Repressão

Léo Guanabara	Verdade	Liberdade
Terezinha Guanabara	Marido	Liberdade
Cmte Dagoberto Rodrigues	Liberdade	Repressão

Quadro 11. Relação sujeito-objeto-valor e requisito para obtê-lo

Demonstramos as principais personagens do romance e apontamos quais os objetos-valor que os impulsionam a agir no desenrolar da trama. Além disso, esclarecemos qual seria o requisito necessário para a obtenção do objeto de desejo de cada uma. Ao fazermos esse exercício, notamos que os requisitos das personagens formam uma oposição semântica que as coloca em choque. Objetivamente, notamos que os requisitos/caminhos/meios para atingir o objeto-valor formam o embate: liberdade *versus* repressão. Desse modo, além do ambiente instalado no País, que configura – para a situação – uma condição disfórica institucionalizada, as personagens precisam lidar com embates individuais, que as tiram de situação de comunhão, ou não, com o seu objeto-valor. Ou seja, a partir da ilustração que segue, mostramos de que maneira uma personagem, apesar de pertencer ao mesmo núcleo temático de outras personagens, coloca-se em rota de colisão com elas, as quais, em alguns casos, detêm – ou mesmo constituem – o objeto-valor. Vejamos:

PERSONAGEM (Sujeito)		(Antagonista)
Maurício de Alencar	O P O S I Ç Ã O	Golpe de 1964
Vera de Sant'Anna		Vendedor de Mel/ Sociedade Moralista carioca
Vendedor de Mel		Maurício/Rômulo
Rômulo		<u>Ivoneide</u>
Mariângela		Traumas de infância
Comandante Timbó		Mariângela
André Bournier		Sociedade Moralista carioca
Adalberto Areias		<u>Rinaura</u>
<u>Ivoneide</u>		Rômulo/Vera
Tito Lívio de Sant'Anna		Golpe de 1964
Léo Guanabara		Golpe de 1964
Terezinha Guanabara		Léo Guanabara

Quadro 12. Sujeito *versus* Antagonista para seu objeto-valor

Revisitando Vero (2006), o objeto-valor é o componente essencial para a formulação da vingança, pois, ao formular/depertar o desejo por uma determinada busca, o indivíduo passa a considerar quais são as dificuldades e as proibições que o impedem de atingir o objetivo almejado.

Vejamos o caso de Adalberto Areias, primeira personagem a ter o desfecho de suas ações apresentadas no romance. Apesar de viver modestamente no Rio de Janeiro, é filho de um dos grandes produtores de cacau do Amazonas. Por ser o filho mais velho, herda, por ordem do nascimento, a maior fatia da fortuna do pai. Sua vida está às avessas, pois não consegue superar a traição que sofrera de Rinaura e, conseqüentemente, a separação dos filhos.

Não pensava apenas nos filhos ao seu lado, no amplo apartamento que alugara no Edifício Rio Nobre, na Avenida Atlântica; só ficaria satisfeito de verdade, de alma lavada, se soubesse que Rinaura estava a rolar como pedras que rolam na estrada, segundo receita de vingança que Lupicínio Rodrigues oferecia aos boêmios de sua laia. (JAPIASSU, 2005, p. 186)

Para tomar os filhos de Rinaura, Areias arquiteta – juntamente com João Mamãe – um plano que consiste em, por meio de influência com um general amazonense, pôr a ex-esposa na miséria. Entretanto, embora o plano pareça genial, o general é parceiro e amante de Rinaura:

Areias encontrava-se, porém, “miseravelmente lúcido”, como costumava dizer ao final de alguns dias caliginosos. Sentia-se um cretino, um otário de letra de tango; havia acreditado no general, que lhe comia a mulher e, agora, parte dos bens. Ele e Rinaura eram cúmplices de um golpe sugerido pelo próprio Areias, ao demonstrar que seria capaz de tudo, até de corromper generais e juízes, para obter a guarda dos filhos. O número de tolos é infinito, já alertava Eclesiastes. (JAPIASSU, 2005, p. 208-209)

Além de ficar sem a mulher, os filhos e sua vingança, o jornalista fica sem uma importante quantia de dinheiro. Entretanto a surpresa no desfecho da história de Areias revela-se assim:

O telefone tocou, era de Manaus. “É teu irmão”, informou Joãozinho, e passou-lhe o aparelho. Areias escutou calado, agradeceu, desligou e olhou bem dentro dos olhos buliçosos aflitos do amigo: “Meu irmão bateu na porta da vagabunda hoje de madrugada, ela disse que vai viajar com o general e os dois filhos; recebeu autorização do juiz Luis Fernando da Costa, que conheci muito bem, dizia até que era meu amigo... Perplexo, Joãozinho balbuciou: “E agora?”. O que nós vamos fazer?”. Areias esticou as pernas, afrouxou a gravata: “Você eu não sei; eu vou tomar um uísque. Duplo. O banqueiro respondeu: “Eu acompanho”. Ergueu-se, caminhou em direção à geladeira e completou: “Com gelo ou caubói?”. (JAPIASSU, 2005, p. 211)

A semiótica das paixões denomina de reequilíbrio passional o momento em que a personagem obtém o seu objeto-valor ou, em última instância, perde esse objeto-valor para outrem. No caso de Areias, ele não consegue, sequer, fazer que a sua oponente – Rinaura – entre em disforia. No entanto ele não se mostra desesperado ante a situação. Ao contrário, o jornalista cerebral – além de cachaceiro que era – consegue se controlar afogando seu ressentimento em um copo de uísque duplo.

Vera de Sant’Anna e Rômulo são os próximos a terem o desfecho de suas histórias narradas juntamente com o Comandante Timbó, que se torna embaixador na Itália. Rômulo, depois de sugestão de Timbó, é transferido como secretário do Comandante para Roma, com direito a levar a mãe – adoentada – e a namorada Vera.

Tito Lívio de Sant’Anna termina a sua participação na trama ao lado da esposa, como sempre imaginando a revolução comunista, que, segundo ele, tornaria o Brasil um país mais justo e fraterno.

Stênio Vital Santos, com a partida da ex-namorada Vera de Sant’Anna para a Itália, fica com a chave do apartamento dela, que ele nunca devolvera. Faz desse lugar um recanto para aconchegar seus romances e orgias que ele tanto prezava.

André Bournier é demitido do *Jornal do Brasil*. Entretanto, por meio de Timbó, acaba nomeado para a diretoria da Rádio do Brasil – cargo de muito prestígio e de alta remuneração.

Léo Guanabara, embora liberado da prisão, é proibido de exercer a profissão de jornalista – sob a pena, novamente, de ser preso. Além disso, a empresa que lhe oferecesse emprego seria pesadamente multada. Ao lado de Terezinha, passa a desenvolver atividades ligadas aos partidos de esquerda em prol da derrubada do governo militar.

Em princípio, pode parecer que a análise das personagens se mostra superficial. No entanto, esse aspecto de “vazio” em relação à psique das personagens se faz presente nessa obra de Japisassu. Todos os elementos envolvidos no romance são apenas narrados em suas ações. Em momento algum temos uma passagem em que haja reflexões profundas sobre o modo de agir das personagens.

Em parte, explicamos esse vazio no tópico que segue, do mesmo modo que descrevemos o desfecho das histórias de Maurício de Alencar, Ivoneide e Mariângela.

4.3.1 Maurício: a voz dos oprimidos no Brasil totalitário do pós-golpe de 1964 em *Quando Alegre Partiste*

Maurício de Alencar sai do exército antes de concluir o seu período obrigatório de serviço e, portanto, sem o documento de reservista. Tão logo a Revolução de 1964 estoura, os desertores passam a ser procurados e presos como criminosos. Apesar de ser um jornalista empregado em um dos maiores jornais do País, “o belo pastor” é convocado a apresentar-se em Belo Horizonte, região na qual havia se alistado antes de chegar ao Rio de Janeiro.

Quando Maurício se apresenta ao quartel, é imediatamente preso e tomado como um insurgente comunista que insuflava revoltosos comunistas contra o governo militar. Para azar do jovem jornalista, o comandante do quartel ainda é o mesmo de seus tempos de caserna que, aliás, à época, era o soldado que ele humilhara com empolgado discurso sobre liberdade e justiça.

Nas mãos do capitão Antônio Carlos Thompson Thomé, Maurício é, duramente, pressionado a revelar os segredos dos comunistas contra o governo. Para conseguir as informações que desejava, a tortura era um dos recursos mais utilizados naquele quartel. O temido torturador era chamado pelo apelido de “Português” e descrito da seguinte forma:

O sargento voltou acompanhado de um homem fardado, enorme e encapuzado como carrasco de filme de terror. Os olhos brilhavam no fundo dos orifícios chuleados. Um recorte quadrado revelava a ponta do nariz e um bigodaço espesso sobre a boca de beiços grossos. “Então, este aqui é o tenente Manoel Almeida, o português, como é conhecido, que veio de Patos de Minas para interrogar presos nojentos como você; não há ninguém mais convincente no Brasil, posso garantir. Usa este capuz para que ninguém veja o quanto ele sofre quando agarra os ovos de um comunista escroto. Ah! Ah! Ah! Então? Vai contar tudo ou vai bancar o macho que você não é?!” (JAPIASSU, 2005, p. 195)

Como o jornalista mantém a versão de que não tem informação alguma sobre as ações dos rebeldes – o que é a mais pura verdade –, o comandante ordena que o prisioneiro seja colocado junto com outros presos que já tinham passado por tortura para revelar os seus segredos. Na companhia dos presos, Maurício descobre os métodos de tortura do “Português”:

“Aproxime-se, companheiro, Seja bem-vindo”, cumprimentou o que aparentava ser mais velho; os outros apenas acenaram. O mesmo preso disse-lhe em voz lastimosa: “Ih, meu filho... novinho assim como você é, o português deitou e rolou, não foi?”. Maurício informou que viera diretamente do gabinete de Thomé [...] O outro continuou: “Você já imaginou um torturador enorme, de bigode e vozeirão de macho, ser um veado nojento que chupa o pau da gente? Pois é isso que ele faz! O sacana é louco e veado!” [...] O veterano alertou o recém chegado: “Você é menino ainda, não sabe de muita coisa; pois a pior desgraça da tortura é a surpresa; é a gente esperar uma coisa e acontecer outra completamente diferente. Isso desestrutura, derruba o sujeito. Sabe lá o que é você ficar completamente nu e amarrado na frente de um carrasco medieval, esperar pela machadada e, de repente, ele pegar no teu pau, começar a acariciar, a lambar, a chupar? E, como todos os veados escrotos, ele também come! Tentou comer o cu do Arizinho, não foi Arizinho?” (JAPIASSU, 2005, p. 195)

Naquela mesma noite, Maurício fugiu do quartel com a ajuda de amigos do tempo em que era soldado e morava em Belo Horizonte. Foge para o Uruguai e se junta às tropas de Leonel Brizola, que prometia retomar o Brasil.

Quando ainda estava no Rio de Janeiro, na ocasião do sumiço de Rômulo, Maurício esteve no apartamento dele, a pedido de Ivoneide, e conheceu a belíssima Mariângela. À primeira vista, “o belo pastor” se sente arrebatado por aquela beleza virginal. Entretanto, pelos acontecimentos, jamais voltaria a vê-la. Mariângela era, afinal, a moça que, juntamente com o irmão Rômulo, em companhia do Comandante Timbó, tinha ido à festa no apartamento de André Bournier. Lá, para surpresa e felicidade da moça, ela encontra Walter Cury – irmão de Aída Cury. A menina fica radiante com o episódio e, convencida por Timbó, vai até a sacada do apartamento para contemplarem o céu estrelado. Antes de chegarem à festa, Timbó instrui a moça a chamá-lo por Laerte, “Doutor Laerte”. A menina promete que cumprirá o combinado. Para dizer bem a verdade, “Mariângela enfeitiçara-se por viver esse mistério dos filmes de suspense”. (JAPIASSU, 2005, p. 233). Vera e Rômulo recolhem-se a um dos quartos do apartamento e fazem sua festinha particular regada a bebidas e cocaína. O irmão acorda ao amanhecer e procura pela irmã, que não encontrou Timbó, nem ninguém...

O tango absorveu a plateia, chegou ao terraço do edifício. Abraçada por trás, a experimentar no corpo um calor jamais pressentido, os peitos aprisionados por braços fortes de soldado e herói de guerra, Mariângela voltou-lhe o rosto incendiado: “Que música mais linda!...”, suspirou. O comandante beijou-a na boca. Era o primeiro beijo de homem arreitado e a língua invasiva assustou-a. Ela procurou

fugir, porém o comandante traspassou-lhe os cabelos macios com as mãos que agora a mantinham presa. A moça debatia-se, impelia inutilmente o peito largo e o herói de Monte Castelo percebeu de repente que havia exagerado o cálculo da investida. Largou-a. Apavorada, tentou esquivar-se, porém ele barrou-lhe os passos, cobriu sua boca com a mão e disse-lhe, pávido como sentinela em noite escura: “Pelo amor de Deus cale a boca! Cale a boca!”, repetiu. [...] “Passei a mão pela cintura, nas axilas e toquei os seios. Ela gritou e eu a segurei pela saia, que rasgou. ‘Porque você não fica quieta?’ perguntei. ‘Aí, dei-lhe um tapa’”. Na semi-obscuridade do terraço, viu-a escapar-se e, num átimo, escalar a amurada e jogar-se para a morte. (JAPIASSU, 2005, p. 236)

Quando Rômulo encontra Timbó no Forte no dia seguinte, este lhe conta em soluções o que havia acontecido. Sem alternativa, o irmão toma como verdadeira a versão do chefe e algoz.

Outra personagem cujo desfecho está diretamente ligado ao Comandante Timbó é a funcionária do Ministério da Fazenda:

Dona Carmem suspirou: “Fiquei muito preocupada desde que encontraram o corpo, e a imprensa tentou ligar o nome dela ao crime... Você acredita, Tito, que o rapaz tem alguma culpa nessa história?” [...] o relato do “misterioso detetive” da Invernada de Olaria, que participou do crime e denunciou os companheiros; estes desqualificaram o delator, sob a acusação de que deveria ser um comunista interessado em atingir o governador Carlos Lacerda, já acusado de fazer vista grossa à matança de mendigos no Rio da Guarda, em 1963. O certo, porém, é que a história continha detalhes capazes de autenticá-la. (JAPIASSU, 2005, p. 265)

Depois de ajeitar a situação de Rômulo, de Vera e da mãe de Mariângela, o problema de Timbó, que teme ser ligado à morte da jovem estudante, é controlar Ivoneide, que dá mostras de estar fora de si após ter sido trocada por Vera. “Estou informado de que o cretino do Rômulo caiu na besteira de trocar a noiva pela filha do Tito Lívio de Sant’Anna e isso vai ser um cu pra conferir!” (JAPIASSU, 2005, p. 255). Então o Vendedor de Mel, amigo fiel de Timbó, pede que ele confie na velha amizade, pois ele daria um “jeitinho na cretina”.

A última notícia de Maurício chega por uma carta enviada a Vera, que Dona Carmem, a contragosto de Tito Lívio, abre e lê:

Nem tudo é lícito aqui nesta Sumatra, minha querida, porque o regime é militar mesmo, pesado; não reclamo porque, embora você

saiba que nunca fui radical, é melhor partir para a guerrilha do que morrer nas mãos de um torturador do Exército. Aqui aprendemos a agir como soldados graças aos ensinamentos do coronel Dagoberto Rodrigues [...] pode estar certa que vamos recuperar o Brasil para o povo! [...] o coronel Dagoberto deseja saber para onde deve encaminhar uma carta. Me lembrei de que Terezinha mulher do Léo, é conhecida de você e de seus pais, pois sempre frequentou o Centro Sergipano. [...] Desculpe por lhe pedir tantos favores, minha querida, mas não tenho opções. Todos os meus amigos são jornalistas vigiados pela repressão e não posso e nem devo envolvê-los na luta política. É mais difícil desconfiar de uma artista plástica e funcionária da Assembleia Legislativa, né mesmo? (JAPIASSU, 2005, p. 264)

O enunciador de *Quando Alegre Partiste*, ao contrário do narrador – que procura se distanciar dos fatos narrados –, coloca-se como um dos tantos brasileiros que têm suas vidas transformadas pelas perseguições políticas da época. Esse enunciador se comporta, portanto, como o porta-voz de uma geração sufocada pela representação e denuncia os casos de corrupção, de violência e de assassinatos proporcionados pelos “milicos”.

Para ratificarmos nossas afirmações, recuperamos alguns aspectos mencionados no primeiro capítulo. Por exemplo, além da enunciação explícita das denúncias que sobressaem aos olhos do leitor, existem marcas no enunciado que nos fazem acreditar que Maurício é a figura do enunciador caracterizado em personagem. Maurício, portanto, cumpre a tripla função na trama: de personagem que age para desvendar o boato de que alguém havia sido torturado no Forte de Copacabana; de personalização do autor do livro que, de maneira bastante sagaz, coloca-se como um dos indivíduos que tinha o que contar sobre a ditadura; de enunciador que, no interior da narrativa, sobrepõe-se ao narrador.

4.4 Ladislau, Isaías e Maurício: a trindade da vingança japiassuniana. Do desejo à repulsa

Ao apagar das luzes do século XVII e ao abrir das cortinas do século XVIII, o mundo ocidental passa pela maior transformação de sua história – desde que o homem descobriu o fogo. Para essa consideração, levamos em conta o fato de que toda a organização social ocorrida na Europa desde a ascensão do Cristianismo – desde a queda do Império Islâmico (e a organização do mundo antigo) – teve sua configuração totalmente alterada a partir das revoluções burguesas ocorridas em vários países

européus. Para assumir o centro do poder, até então pertencente à realeza, a nobreza não o faz só com as suas forças (e com força bruta). Também manipula as classes menos favorecidas, prometendo-lhes uma organização mais justa no novo mundo que surgiria a partir da suplantação do Feudalismo³⁶. Esse processo de rompimento com o mundo medieval formulou as postulações sociais, econômicas, políticas e, sobretudo, filosóficas que delinearam o estabelecimento da modernidade utilizando as bases teóricas do Positivismo e do Iluminismo.

A Revolução Francesa não foi feita ou liderada por um partido ou movimento organizado, no sentido moderno, nem por homens que estivessem tentando levar a cabo um programa estruturado. Nem mesmo chegou a ter "líderes" do tipo que as revoluções do século XX nos têm apresentado, até o surgimento da figura pós-revolucionária de Napoleão. Não obstante, um surpreendente consenso de idéias gerais entre um grupo social bastante coerente deu ao movimento revolucionário uma unidade efetiva. O grupo era a "burguesia"; suas ideias eram as do liberalismo clássico, conforme formuladas pelos "filósofos" e "economistas" e difundidas pela maçonaria e associações informais. Até este ponto os "filósofos" podem ser, com justiça, considerados responsáveis pela Revolução. (HOBSBAWN, 2000, p. 58)

Os primeiros países onde ocorre essa transformação são Inglaterra e França, que alteram sua organização sociopolítica ao mudarem a condição da nobreza, na monarquia, dando-lhe o centro do poder e, dessa passagem, erige-se o capitalismo, que, a partir disso, determina todas as relações sociais até os nossos dias.

Sobre esse processo de surgimento da sociedade burguesa e, conseqüentemente do mundo capitalista, Hobsbawn destaca que

As palavras são testemunhas que muitas vezes falam mais alto que os documentos. [...] Imaginar o mundo moderno sem estas palavras (isto

³⁶ Para justificar o motivo pelo qual passamos muito brevemente sobre o processo de transformação da Europa Medieval para a Europa Moderna, transcrevemos as palavras de Hobsbawn: "Aqui precisamos simplesmente observar que as forças econômicas e sociais, as ferramentas políticas e intelectuais desta transformação já estavam preparadas, em todo o caso pelo menos em uma parte da Europa suficientemente grande para revolucionar o resto. Nosso problema não é traçar o aparecimento de um mercado mundial, de uma classe suficientemente ativa de empresários privados, ou mesmo de um Estado dedicado (na Inglaterra) à proposição de que o aumento máximo dos lucros privados era o alicerce da política governamental. Tampouco constitui problema nosso traçar a evolução da tecnologia, do conhecimento científico ou da ideologia de uma crença no progresso individualista, secularista e racionalista." (HOBSBAWN, 2000, p. 18)

é, sem as coisas e conceitos a que dão nomes) é medir a profundidade da revolução que eclodiu entre 1789 e 1848, e que constitui a maior transformação da história humana desde os tempos remotos quando o homem inventou a agricultura e a metalurgia, a escrita, a cidade e o Estado. Esta revolução transformou, e continua a transformar, o mundo inteiro. Mas ao considerá-la devemos distinguir cuidadosamente entre os seus resultados de longo alcance, que não podem ser limitados a qualquer estrutura social, organização política ou distribuição de poder e recursos internacionais, e sua fase inicial e decisiva, que estava intimamente ligada a uma situação internacional e social específica. A grande revolução de 1789-1848 foi o triunfo não da "indústria" como tal, mas da indústria capitalista; não da liberdade e da igualdade em geral, mas da classe média ou da sociedade "burguesa" liberal; não da "economia moderna" ou do "Estado moderno", mas das economias e Estados em uma determinada região geográfica do mundo (parte da Europa e alguns trechos da América do Norte), cujo centro eram os Estados rivais e vizinhos da Grã-Bretanha e França. A transformação de 1789-1848 é essencialmente o levante gêmeo que se deu naqueles dois países e que dali se propagou por todo o mundo. (2000, p. 17)

A burguesia, portanto, valeu-se de promessas não cumpridas de emancipação do cidadão, sob a garantia de ordem e progresso ecoada pelo Positivismo, mas que, na prática, serviu para o agigantamento dos Estados. Estes, unidos e sustentados pelas leis do capital, colocaram-se em detrimento do cidadão, que pertencia às classes menos favorecidas socialmente.

Na prática, segundo Hobsbawn, as transformações beneficiaram somente a nobreza, que transmutara-se em burguesia e “é igualmente relevante notar que elas são, nesse período, quase inconcebíveis sob qualquer outra forma que não a do triunfo do capitalismo liberal burguês” (2000, p. 18). Esse capitalismo não se preocupou, de forma alguma, com o fato de que a transformação ocorrida beneficiaria todas as classes que compõem o Estado. Na verdade, a diferença social entre as classes de uma sociedade é necessária para a afirmação da organização capitalista dentro de um país. Nesse sentido, Hobsbawn afirma que,

na última parte do século XVIII, estas necessidades e o evidente sucesso internacional do poderio capitalista britânico levaram a maioria destes monarcas (ou melhor, seus conselheiros) a tentar programas de modernização intelectual, administrativa, social e econômica. Naquela época, os príncipes adotavam o slogan do "iluminismo" do mesmo modo como os governos de nosso tempo, por razões análogas, adotam slogans de "planejamento"; e, como em nossos dias, alguns dos que adotavam slogans em teoria muito pouco fizeram na prática, e a maioria dos que fizeram alguma coisa estava menos interessada nas ideias gerais que estavam por trás da sociedade

"iluminada" (ou "planejada") do que na vantagem prática de adotar os métodos mais modernos de multiplicação de seus impostos, riqueza e poder. (HOBSBAWN, 2000, p. 32)

Portanto, para atingir seus interesses, as nobrezas – dos Estados – que almejavam abraçar o novo sistema social se valeram de todas as armas possíveis. Nesse período assiste-se ao surgimento da chamada “classe média”, enquanto artesãos e camponeses do antigo regime continuam privados de qualquer forma de educação que lhes possibilite a prometida ascensão social para a nascente classe média – formada por alguns soldados de patentes mais elevadas e nobres de menor importância dentro da organização feudal.

Reciprocamente, as classes média e instruída e as empenhadas no progresso quase sempre buscavam o poderoso aparelho central de uma monarquia "iluminada" para levar a cabo suas esperanças. Um príncipe necessitava de uma classe média e de suas ideias para modernizar o seu Estado; uma classe média fraca necessitava de um príncipe para quebrar a resistência ao progresso, causada por arraigados interesses clericais e aristocráticos. (HOBSBAWN, 2000, p. 33)

Para ilustrar a situação dos camponeses na época, Hobsbawn nos informa que os ingleses, por exemplo, praticamente escravizaram os trabalhadores do campo, submetendo-os às ordens do mercado que emergia com a sua face mais cruel:

A solução britânica do problema agrário, singularmente revolucionária, já tinha sido encontrada na prática. Uma relativa quantidade de proprietários com espírito comercial já quase monopolizava a terra, que era cultivada por arrendatários empregando camponeses sem terra ou pequenos agricultores. Um bocado de resquícios, verdadeiras relíquias da antiga economia coletiva do interior, ainda estava para ser removido pelos Decretos das Cercas (Enclosure Acts) e as transações particulares, mas quase praticamente não se podia falar de um "campesinato britânico" da mesma maneira que um campesinato russo, alemão ou francês. As atividades agrícolas já estavam predominantemente dirigidas para o mercado; as manufaturas de há muito tinham-se disseminado por um interior não feudal. A agricultura já estava preparada para levar a termo suas três funções fundamentais numa era de industrialização: aumentar a produção e a produtividade de modo a alimentar uma população não agrícola em rápido crescimento; fornecer um grande e crescente excedente de recrutas em potencial para as cidades e as indústrias; e fornecer um mecanismo para o acúmulo de capital a ser usado nos setores mais modernos da economia. (HOBSBAWN, 2000, p. 38)

Esses aspectos do processo de constituição do mundo moderno ilustram a quebra do acordo fiduciário inerente à tríade panfletária da revolução burguesa, gerando a insatisfação e a revolta do cidadão que, em alguns casos, rebela-se contra o Estado. Essa quebra do acordo fiduciário é consequência, sobretudo, das exigências dos burgueses, as quais foram delineadas na famosa Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, de 1789. Segundo Hobsbawm (2000, p. 59),

Este documento é um manifesto contra a sociedade hierárquica sem privilégios nobres, mas não um manifesto a favor de uma sociedade democrática e igualitária. "Os homens nascem e vivem livres e iguais perante as leis", dizia seu primeiro artigo; mas ela também prevê a existência de distinções sociais, ainda que "somente no terreno da utilidade comum". A propriedade privada era um direito natural, sagrado, inalienável e inviolável. Os homens eram iguais perante a lei e as profissões estavam igualmente abertas ao talento; mas, se a corrida começasse sem handicaps, era igualmente entendido como fato consumado que os corredores não terminariam juntos. A declaração afirmava (como contrário à hierarquia nobre ou absolutismo) que "todos os cidadãos têm o direito de colaborar na elaboração das leis"; mas por meio de seus representantes". E a assembleia representativa que ela vislumbrava como o órgão fundamental de governo não era necessariamente uma assembleia democraticamente eleita, nem o regime nela implícito pretendia eliminar os reis.

Outro ponto que causou muito incômodo na Declaração foi o trecho que segue:

"A fonte de toda a soberania", dizia a Declaração, "reside essencialmente na nação". E a nação, conforme disse o Abade Sieyès, não reconhecia na terra qualquer direito acima do seu próprio e não aceitava qualquer lei ou autoridade que não a sua - nem a da humanidade como um todo, nem a de outras nações. Sem dúvida, a nação francesa, como suas subsequentes imitadoras, não concebeu inicialmente que seus interesses pudessem se chocar com os de outros povos, mas, pelo contrário, via a si mesma como inauguradora ou participante de um movimento de libertação geral dos povos contra a tirania. (HOBSBAWN, 2000, p. 61)

Temos escancarado, portanto, o ponto de tensão e de cisão entre Estado X Sujeito, pois o povo pobre não ganhou representatividade e, portanto, não se libertou da tirania. Desse momento em diante, surgem, no seio da revolução burguesa, vários focos de insurgência contra o sistema que acabara de se estabelecer. Basicamente, essas revoluções partiram do meio rural e acabaram insuflando indivíduos ou comunidades urbanas.

Nesse compasso, são estabelecidos e aplicados os moldes da prática jurídica em prol da sociedade (do Estado) contra o indivíduo: a prática de sanção proveniente do Estado sobre o cidadão denomina-se justiça, ao passo que esse cidadão, ao rebelar-se contra a ordem social, pratica a vingança (ou, simplesmente, crime), pois sua insurreição é uma ação individual contra o coletivo.

Essa organização social gera uma situação de disforia para o indivíduo que se coloca de forma questionadora diante da sociedade. Ele tem, como forma de reparação para as suas frustrações (o que se chama, na semiótica das paixões, de reequilíbrio passional), na maior parte das vezes, atitudes hostis isoladas que ferem, de alguma forma, a estrutura e a ordem impostas pelo Estado; não que esse ato lhe garanta acesso ao objeto-valor desejado, mas, ao tirá-lo de outro indivíduo, ou ao incomodar a sociedade, ele realiza, em parte, seu objetivo, o que o leva à euforia.

Hobsbawn, em *Bandidos*, afirma que o banditismo foi uma das formas que alguns indivíduos desprestigiados socialmente encontraram de se colocar como sujeitos no cenário dos novos Estados:

En la montaña y los bosques bandas de hombres fuera del alcance de la ley y la autoridad (tradicionalmente las mujeres son raras), violentos y armados, imponen su voluntad mediante la extorsión, el robo y otros procedimientos a sus víctimas. De esta manera, al desafiar a los que tienen o reivindican el poder, la ley y el control de los recursos, el bandolerismo desafía simultáneamente al orden económico, social y político. Este es el significado histórico del bandolerismo en las sociedades con divisiones de clase y estados. El «bandolerismo social», que es el tema del presente libro, es un aspecto de este desafío. (HOBSBAWN, 2001, p. 19)

Nessa perspectiva, o banditismo é um fenômeno que não poderia existir fora das ordens socioeconômicas e políticas que podem ser desafiadas dessa maneira. Para que o bandido social exista, é preciso que exista, também, um Estado com leis e um sistema social injusto que servirão de alvo para o bandido social. Hobsbawn afirma que

en las sociedades sin estado donde la «ley» adquiere la forma de venganzas de sangre (o acuerdo negociado entre los parientes de los culpables y los de las víctimas), los que matan no son forajidos, sino, por así decirlo, partes beligerantes. Sólo se convierten en forajidos y son punibles como tales allí donde se les juzga de acuerdo con un criterio del orden público que no es el suyo. (HOBSBAWN, 2001, p. 19)

O historiador britânico afirma que desde a divisão da agricultura, da metalurgia, das cidades e o estabelecimento da burocracia urbana, o homem do campo – consequentemente o homem sem acesso à educação formal burguesa – tem vivido em sociedades as quais se enxergam como inferiores e à parte dos grupos coletivos urbanos, que são comandados pelos ricos e poderosos e que determinam os moldes de relação dos dois grupos.

El resentimiento está implícito en esta relación. Como demuestra el verso del poetaastro de la ciudad, el bandoleirismo hace que este rechazo potencial de la inferioridad sea explícito, al menos en el mundo de los hombres. Con su misma existencia implica un desafío al orden social. No obstante, con anterioridad al nacimiento de la moderna economía capitalista, las relaciones sociales y económicas cambian sólo lentamente, si es que cambian de algún modo. (HOBSBAWN, 2001, p. 19)

Como transcrito, o ressentimento é como uma mola propulsora para a vingança. Entretanto ressaltamos que é um afeto concebido, tanto na semiótica quanto na psicanálise, como uma paixão que incapacita o sujeito à ação, pois ele, uma vez ressentido, normalmente é um indivíduo que se prostra diante de uma situação disfórica para si. Nesse sentido, o ressentido não consegue superar o momento da ofensa e, em decorrência disso, o seu desejo de vingança fica no plano da imaginação. Ou seja, ele nutre o desejo de vingança, mas se reconhece como incapaz de ir à desforra.

Tomamos a definição de ressentimento apresentada por Kehl (2004), segundo a qual esse sentimento é uma “constelação afetiva”, ou seja, traz em si paixões – mágoa, raiva, inveja, desejo de vingança – que quase sempre são muito reprimidas. Entretanto, a autora alerta para o fato de que o sujeito ressentido é dotado de contrito narcísico. Em vista disso, essa figura é um elemento muito característico da modernidade. Segundo Kehl (2004, p. 205),

o ressentimento é uma constelação afetiva que serve aos conflitos característicos dos indivíduos e grupos sociais das democracias modernas. Não por acaso, o ressentimento só se tornou objeto de reflexão filosófica a partir do século XIX. Retomemos, mais uma vez, Max Scheler, para quem o ressentimento deve ser ou ter sido raro em sociedades ordenadas em sistemas rígidos de castas, ou em sociedades claramente estratificadas em que não havia a possibilidade de ascensão e os destinos individuais estiveram, durante séculos, determinados pela condição de origem e por uma estrutura simbólica estável.

A modernidade erigiu-se sob a égide do desenvolvimento social e humano. Para tanto, prometeu que o indivíduo seria dotado de possibilidades de êxito na escalada social desde que se esforçasse para isso. O seu sucesso, portanto, seria resultado de seu desempenho nas relações do mundo capitalista; conseqüentemente, a culpa pelo seu fracasso também seria dele, que não se esforçara o suficiente para vencer. A esse respeito,

O ressentimento social manifesta a insatisfação dos grupos ou classes para quem as promessas de igualdade de direitos entre todos os sujeitos nascidos na modernidade não se cumpriram como era o esperado; só que a atitude ressentida, de passividade queixosa, torna os sujeitos impotentes como agentes da transformação política que lhes interessa. (KEHL, 2004. 206).

Entretanto Kehl afirma que esse sentimento social reafirma a ideia de injustiça nos indivíduos. Ora, a instauração do Estado burguês não cumprira a sua parte no acordo de possibilitar a ascensão de forma democrática. Conseqüentemente, entre os indivíduos do grupo injustiçado sempre haverá um ou outro que consegue superar a prostração, fazendo aflorar paixões da “constelação”– o ódio, por exemplo –, e pondo em prática o desejo de vingança, que pode se realizar por meio do crime.

A respeito do assunto, Hobsbawn esclarece que a história do banditismo pode ser dividida em algumas fases: seu nascimento ocorre em sociedades anteriores ao estabelecimento das sociedades divididas em classes, mas a sua transformação no elemento que nos interessa surge com o capitalismo, que, inicialmente, constitui-se de forma local, mas, na contemporaneidade, atinge a esfera global.

Para Hobsbawn, o banditismo como fenômeno de resistência atinge até a condição de ação em massa, quando grupos resistem à ascensão ou à imposição de sociedades de classe, por exemplo. Nesse sentido, o banditismo é percebido como uma expressão dessa resistência coletiva e, para o historiador, isso tem sido muito comum na história, acima de tudo porque, nessas circunstâncias, goza de considerável apoio de todos os elementos da sua sociedade tradicional, mesmo daqueles que estão no poder.

Esto es lo que tienen em común la economía seminómada de los pastores de los clanes, de donde tradicionalmente salía la mayor parte de los bandidos de los Balcanes y Anatolia, los gauchos libres de las llanuras de la Argentina decimonónica que oponían resistencia a la ciudad y a las leyes burguesas sobre la propiedad junto con sus caudillos rurales, y los cafeteiros colombianos del siglo xx que protegen a «sus» bandidos. Todos se resisten a la invasión del poder

de la autoridad y el capital procedentes de fuera. (HOBSBAWN, 2001, p. 19)

Com efeito, o banditismo e a violência fazem parte do projeto existencial do mundo capitalista. A respeito desse tema, Bauman, autor de uma densa crítica ao mundo contemporâneo, escreve o livro *Capitalismo Parasitário e outros temas contemporâneos* (2009), no qual discute o medo como um dos recursos para a manutenção da ordem nas sociedades atuais.

Os medos são muitos e diferentes, mas eles alimentam uns aos outros. A combinação desses medos cria um estado na mente e nos sentimentos que só pode ser descrito como ambiente de insegurança. Nós nos sentimos inseguros, ameaçados, e não sabemos exatamente de onde vem esta ansiedade nem como proceder. (BAUMAN, 2009, p. 74)

Ele garante que essa atmosfera de medo é importante financeiramente para o mundo ordenado pelas leis de mercado. E vai além:

medo faz com que ele seja explorado política e comercialmente. Os políticos e os vendedores de bens de consumo acabam transformando esse aspecto em um mercado lucrativo. O comum é tentar reagir, fazer alguma coisa, buscar desvendar as causas da ansiedade e lutar contra as ameaças invisíveis. Isso é conveniente do ponto de vista político ou comercial. (2009, p. 74)

Nesse sentido, para os governos e para o mercado, a manutenção do medo e a sensação de insegurança na população são formas de legitimar o poder do Estado. Em países como o Brasil, a segurança é um negócio extremamente lucrativo e uma plataforma eleitoral das mais eficazes para políticas em épocas de campanhas eleitorais.

Apesar dessa necessidade que o Estado tem de manter a desordem, ou seja, o povo em alerta contra os bandidos que ameaçam suas poucas propriedades, há também o banditismo, que se coloca em oposição ao interesse da comunidade dominante de uma sociedade. Na verdade, esse tipo de bandidagem questiona o modo como os elementos dominantes organizam as classes sociais.

Aparte de esta situación especial, el bandolerismo como fenómeno social en la larga segunda fase de su historia tiene que ver con la clase, la riqueza y el poder en las sociedades campesinas. El sardo Antonio Gramsci, refiriéndose a la situación en su isla natal a principios del

siglo XX, dijo: «la lucha de clases se confunde con el bandolerismo, el chantaje, el incendio provocado de bosques, la mutilación del ganado, el secuestro de mujeres y niños, los ataques contra oficinas municipales. En la medida en que continúa existiendo en el campo en una era de capitalismo plenamente desarrollado, como veremos, expresa, más que cualquier otra cosa (excepto quizá el desagrado que inspira un gobierno remoto), el odio dirigido contra los que prestan dinero y vinculan a los agricultores y el mercado general. (HOBSBAWN, 2001, p. 22)

Nesse contexto surge o indivíduo que nos interessa, ou seja, a figura do vingador. Esse vingador, por obviedade da configuração dos Estados, é definido como um bandido, um criminoso Segundo Hobsbawn,

que ataque y robe usando la violencia es un bandido, tanto si arrebatara de un tirón el sueldo de un obrero en la esquina de una calle como si pertenece a un grupo organizado de insurgentes o guerrilleros que no están oficialmente reconocidos como tales. (Hobsbawn 2001, p. 32)

A preocupação central do tratado hobsbawniano sobre o banditismo é descrever estritamente o criminoso rural, o que difere – em certa medida – da abrangência das personagens que temos em tela. Entretanto, por questões ideológicas e pela riqueza do material produzido pelo britânico, adotamos a sua abordagem com as devidas adaptações à nossa necessidade. Essa observação se faz necessária, pois as personagens japiassunianas de Ladislau Cardoso e Isaías do Padre adequam-se plenamente à ideia de Hobsbawn. No entanto Maurício foge um pouco à categorização do teórico, pois ele tem parte de sua vida – sobretudo aquela em que ele está plenamente adaptado às regras sociais – no seio da organização urbana.

Antes de seguirmos com essa análise, é importante retomar o fio condutor que propusemos para essa análise, que é a utilização de alguns preceitos da semiótica das paixões. Entendemos que não haveria momento mais propício para isso senão agora. Não utilizamos toda a riqueza ofertada pelo método criado pela da semiótica das paixões, no nosso trabalho, antes, porém, o tal fio condutor quase que se resume ao contrato fiduciário, no caso à quebra dele, pelo que expusemos, até aqui, neste tópico. Segundo Barros (2005, p. 26)³⁷, a

³⁷ É muito importante destacar que estamos, para proveito do nosso trabalho, adaptando a explicação da professora, que utiliza alguns exemplos para ilustrar essa mesma explicação.

relação entre os actantes narrativos (sujeito de estado e sujeito do fazer) e os atores que os manifestam no discurso: os dois sujeitos, do fazer (S1) e do estado (S2), podem ser assumidos por um único ator ou por atores diferentes.

Na sequência, a autora apresenta um gráfico que facilita o entendimento da ideia que pretendemos aqui.

(a) natureza da função	(d) relação narrativa/discurso	denominação	exemplo
aquisição	transitiva	Doação	PN1: o dono doa objetos-valor para a gata
aquisição	reflexiva	apropriação	PN3: a gata adquire por si mesma a liberdade
privação	transitiva	espoliação	PN2 o dono tira da gata os objetos-valor
privação	reflexiva	renúncia	PN4: a gata renuncia à liberdade

Quadro 13. Relação entre actantes

Nesse quadro ela explica o que é percurso gerativo de sentido, entre outros elementos da semiótica, a partir do texto *História de uma gata*, de Chico Buarque. O que nos interessa, sobretudo, é explicar o processo que transforma um cidadão trabalhador, como Ladislau Cardoso, em um assassino feroz. Parte dessa explicação está circunscrita no fato de que, “se forem combinados os critérios *a* (aquisição vs. privação) e *d* (transitivo vs. reflexivo)”, teremos a explicitação de que tanto o sujeito que é privado do seu objeto-valor quanto o sujeito que tem acesso ao objeto por meio do poder de outrem buscarão modos de aquisição do seu intento por meios próprios. Nesse sentido,

É fácil perceber que os programas narrativos projetam sempre um programa correlato, isto é, se um sujeito adquire um valor é porque outro sujeito foi dele privado ou dele se privou. Os objetos circulam entre os sujeitos, graças às transformações, e põem os sujeitos em relação. Dessa forma, o programa de doação corresponde, em outra perspectiva, ao programa de renúncia, e o de apropriação, ao de espoliação. (BARROS, 2005, p. 26)

Barros nos ensina, então, que “bons exemplos da correlação entre os programas de apropriação e de espoliação ocorrem na literatura popular, pois, quando o sujeito

‘príncipe’ se apropria do objeto ‘princesa’, o sujeito ‘dragão’ é dele ‘espoliado’. Nesse sentido, quando Vanda decide ficar com Ladislau Cardoso, o prefeito Sizenando é privado dela, portanto ele perde esse objeto-valor. Para obter o objeto-valor, é imperativo que o sujeito que o almeja assuma a competência para a performance necessária para realizar essa conquista.

critérios	(a)	(b)	(c)	(d)
<i>competência</i>	aquisição	programa de uso	valor modal	sujeito do fazer e sujeito do estado realizados por atores diferentes
<i>performance</i>	aquisição	programa de base	valor descritivo	sujeito do fazer e sujeito do estado realizados pelo mesmo ator

Quadro 14. Representação de Programa Narrativo

A competência para a performance – é claro – segue o rito do programa gerativo que foi engendrado em um determinado texto. Nessa esteira, “a competência é, por conseguinte, uma doação de valores modais; a performance, uma apropriação de valores descritivos. Os exemplos apresentados mostram bem a diferença entre competência e performance” (BARROS, 2005, p. 27).

No caso de Ladislau Cardoso, que sonhava ser doutor e participar da elite da sociedade, tem o seu acesso negado, justamente, aos meios para adquirir a competência para a realização de sua performance e (tornar-se doutor) atingir o seu objeto valor; portanto rebela-se.

O percurso do sujeito representa, sintaticamente, a aquisição, pelo sujeito, da competência necessária à ação e à execução, por ele, dessa performance. Há diferentes espécies de programas de competência e de performance e maneiras diversas de se encadearem os programas, havendo, por conseguinte, percursos do sujeito diferenciados em cada texto. (BARROS, 2005, p. 29)

Ao ter acesso negado ao pertencimento à base que comanda o Estado – cidade de Belo Jardim –, Ladislau é impossibilitado de se tornar doutor; a personagem que, até este momento, é um sujeito de estado, torna-se um sujeito do fazer.

Ao falar do contrato fiduciário e, sobretudo, da quebra dele, é interessante mencionar que o seu estabelecimento e sua manutenção estão relacionados à junção ou

à disjunção do sujeito com o seu objeto-valor. Esse processo de relação entre sujeito e objeto ocorre no nível das estruturas narrativas. Segundo Fiorin (1995, p. 79),

as categorias fundamentais são convertidas à ordem do fazer. Trabalha-se, então, com dois tipos de enunciados: os de estado, em que o sujeito está em relação de conjunção com ou de disjunção com o objeto, e os de fazer, em que se opera uma transformação entre sujeito e objeto: de disjunção para conjunção e vice-versa.

Nesse momento, temos a sua transformação no assassino cruel que se torna um problema para aqueles que negaram sua pretensão inicial. De acordo com Barros (2005, p. 29),

A competência é o programa de doação de valores modais ao sujeito de estado, que se torna, com essa aquisição, *capacitado para agir*. A performance é a representação sintático-semântica desse ato, ou seja, da ação do sujeito com vistas à apropriação dos valores desejados.

A semiótica, portanto, prevê dois tipos distintos de performances:

performances de aquisição de valores investidos em objetos já existentes e em circulação entre sujeitos; performances de produção de objetos para serem lugares de investimentos dos valores almejados. Os dois textos citados exemplificam as diferentes performances. [...] Os programas narrativos, simples ou complexos, organizam-se em percursos narrativos. (BARROS, 2005, p. 29)

Basicamente, o vingador social é aquele sujeito que tenta entrar em conjunção com a ascensão social prometida pelo processo de constituição da sociedade burguesa. Nesse sentido, a ruptura do contrato fiduciário é determinante para a transformação desse sujeito.

O contrato de confiança estabelecido entre sujeitos não é necessariamente um contrato verdadeiro, mas, na maior parte das vezes, um contrato imaginário, um simulacro (Greimas, 1983). Os simulacros não têm fundamento intersubjetivo, embora determinem, mesmo assim, as relações entre sujeitos. (BARROS, 2005, p. 51)

Segundo Greimas,(1983, p. 229),

en effet, l'attente du sujet n'as pas simple souhait, elle s'inscrit sur la toile de fond antérieure qu'est la confiance: le sujet d'état "pense

pouvoir compter” sur le sujet du faire pour réalisation de “ses esperances” et/ou de “ses droits”

Nessa mesma perspectiva, Greimas afirma que o contrato fiduciário tem como maior característica a sua capacidade de manter o indivíduo como um sujeito estado, ou seja, aquele que mantém a esperança e acredita na sua obrigação de esperar que os seus desejos se realizem por intermédio de *outrem*. Esse sujeito, portanto, acredita que sua ascensão social será proporcionada por uma ação do Estado, como o fazia Ladislau Cardoso antes de ele romper com as promessas que recebia por intermédio do prefeito Sizenando Coelho, seu padrinho.

Hobsbawn afirma que a figura do bandido social é extremamente recorrente em todas as sociedades no mundo, mesmo nas sociedades campesinas orientais, que nos parecem – culturalmente – tão distantes.

El bandolerismo social de este tipo es uno de los fenómenos sociales más universales registrados por la historia y uno de los más sorprendentemente uniformes. [...] Socialmente parece presentarse en todas aquellas sociedades que se hallan entre la fase de evolución de la organización tribal y familiar y la sociedad capitalista e industrial moderna, pero incluyendo aquí las fases de desintegración de la sociedad familiar y la transición al capitalismo agrario. (HOBSBAWN, 2001, p. 34)

Essa figura do bandido social, nesta tese, afirmamos ser o vingador social. Ou seja, aquele cidadão que se insurge contra o sistema organizacional do Estado, pois entende que foi por ele preterido. Hobsbawn assim o descreve:

La moderación en el matar y en la violencia forma parte de la imagen del bandolero social. No podemos esperar de ellos que, en tanto que grupo, vivan de acuerdo con los presupuestos morales que ellos mismos aceptan y que su público espera de ellos, como no podemos tampoco esperarlo de un ciudadano corriente. Sin embargo, resulta extraño a primera vista encontrarse con bandoleros que no sólo practican el terror y la crueldad hasta un extremo que no puede explicarse simplemente por la sola reincidencia, sino que además este terror forma parte de su imagen pública. (2001, p. 75)

Por essa descrição do autor, compreendemos que o modo como agem esses sujeitos corporifica a importância social que a estrutura estatal lhes havia negado. Nesse sentido, quanto mais violento mais respeitado será o bandido, maior, portanto, será a sua visibilidade. “El terror forma realmente parte de la imagen de numerosos bandidos”

(HOBSBAWN, 2001, p. 93). Todavia, a figura dos bandidos que merecem a nossa denominação de vingadores sociais, embora o terror que possam causar, convivem com uma dubiedade em relação aos seus feitos, pois, aos olhos do povo pobre, quando os bandidos agem contra os ricos, as suas ações se justificam.

Se hacen bandoleros a causa de algún asunto no criminal, roban al rico y no al pobre, deben permanecer tan r» como al principio, es decir, sólo pueden matar «en defensa de su honor». Como veremos, el terror es también parte integral de la imagen de los haiduks, que tampoco dan gran cosa al pobre. También aquí se entremezclan algunas de las características del ladrón «noble». (HOBSBAWN, 2001, p. 94)

A crueldade com a qual Ladislau age contra suas vítimas faz parte da edificação do seu *status* de bandido perigoso e, portanto, merecedor de importância naquela sociedade que lhe negara a ascensão que ele desejava. Desse modo, temos explicadas as ações do cangaceiro:

Sizenando ajeitou os óculos de aros muito finos, que de longe parecia um pincenê, abriu o envelope e empalideceu diante do retrato de um homem retalhado a faca, com um enorme L desenhado no peito. “Ai, meu São Severino dos Ramos!... é coisa de Ladislau...” [...] O L no peito magro do infeliz anunciava que, desgraçadamente, Ladislau poderia, sim, fazer uma coisa daquelas [...] Quem poderia ter sido cruel a ponto de fotografar essa coisa medonha e mandar para as autoridades. (JAPIASSU, 2004, p. 15-16-17)

A violência empregada por Ladislau faz parte de uma busca por visibilidade. É um ato reparador para o reconhecimento do nome que lhe fora negado. O assassino pode se satisfazer somente com o ato cruel de retalhar o corpo da vítima e fotografar a cena chocante, mas ele quer mais. Ele assina o crime ao marcar o corpo com a letra inicial de seu nome para que não haja dúvida da autoria daquele ato. Nesse sentido, Ladislau renuncia à possibilidade de ser mais um indigente, como a criança afogada do dia em que decidira que havia perdido “o respeito pela vida humana”.

Ladislau nos oferece outra passagem emblemática de violência extrema que acaba por revelar muito de sua personalidade e de sua busca por vingança contra a sociedade:

Ladislau tratou-a com violência, mordeu-lhe a boca inerte, os seios firmes; lambeu de alto a baixo, o corpo arrepiado pela frialdade da

madrugada. O cangaceiro agrediu com golpes desajeitados aquela virgindade que não se defendia; era como deitar-se com uma boneca de pano, embora úmida e viscosa no lugar certo. Ele sentiu descontrolar-se, escapou de repente na carne morna, misturada de sangue e secreções, e ejaculou no rosto da moça a porra leitosa. Suava sobre o corpo abandonado. “Sua quenga, puta safada, rapariga de zona!”, gritou ele à moça que olhava fixamente, o rosto sardento manchado pelo desrespeito. “Diga alguma coisa, sua vagabunda! Você gostou, não foi? Responda, vadia nojenta!”, injuriava. Belinha disse-lhe, com uma placidez que enlouqueceu o estuprador: “Isso tem cheiro de água sanitária...”. Ele esbofeteou-a repetidas vezes e só interrompeu a agressão porque chegou ao quarto a voz firme da velha: “Sinhazinha, Sinhazinha, tá tendo pesadelo, fia?”. Belinha respondeu: “Já passou, Sabarba, já passou. Vai dormir!”. (JAPIASSU, 2004, p.112)

A cena do estupro de Belinha revela o quanto Ladislau deseja a desforra contra a elite de Belo Jardim. Com efeito, a moça é filha de um dos mais importantes fazendeiros da região e, em certa ocasião, já estivera com Ladislau, que ainda era ajudante de fotógrafo. Aquela situação jamais saiu da cabeça do ex-protégido do prefeito que agora era bandido:

Ladislau examinou o perfil tão conhecido e desejado desde o dia que o coronel levou a filha para Mestre Afonso lhe fazer um *close up*. “Lalau, ajeite o rostinho da moça... assim... mais prá cá um pouquinho... tá bom”, dirigia, enquanto o ajudante segurava delicadamente o queixo formoso. Ela se ria, mostrava os dentes alvos da moldura perfeita dos lábios pintados para a ocasião... (JAPIASSU, 2004, p. 110).

Aprender o ofício de fotógrafo foi uma das competências adquiridas por Ladislau e que lhe servia agora para erigir a sua figura de bandido perigoso que matava e registrava em fotografias os seus atos. É nesse período de aprendizagem desse ofício que ele experimenta diretamente o abismo social que o separa das moças bonitas de Belo Jardim. A cena do estupro de Belinha, portanto, revela-nos, por meio de metáfora, a relação opositiva entre os membros de uma sociedade capitalista. Se, de um lado, as pessoas ricas têm o conforto e subjagam os pobres e os privam de seus desejos, de outro, há quem, entre os pobres, possa lhes causar danos. Nesse sentido, Belinha – moça rica – comporta-se de maneira desdenhosa com as pessoas menos favorecidas e mantém uma atitude de desprezo para com os menos favorecidos socialmente, mesmo diante do perigo. Ela se comporta com uma postura de superioridade, e sua aparente tranquilidade demonstra que é inatingível aos atos de Ladislau. Este, por sua vez, para ter sua

reparação, tira a honra de Belinha, não só pelo ato grotesco de violentá-la, mas também pelo modo teatral com que executa o crime. Por exemplo, as ofensas e a preocupação – que sugerem que a vítima gostou de ser estuprada – indicam que ele quer o reconhecimento de ter sido agradável para ela, e que ela também deseja aquele ato. A passagem “e ejaculou no rosto da moça a porra leitosa” mostra que o cangaceiro, com aquela ação, joga na cara da elite todo o desprezo que ele recebera durante sua vida de moço ordeiro. Essa cena do “gozo”, portanto, é uma figura de linguagem para representar toda a vontade de desforra do oprimido que deseja ser opressor. Nesse caso, o ato de ejacular no rosto da moça demonstra que a sociedade não pode negar ter visto como é degradante ser vilipendiado e o quanto o ressentimento pode ser perigoso.

A respeito do ato de vingança, Hobsbawn (2001, p. 95) esclarece que,

Por otra parte, los ejemplos de crueldad auténticamente incalificables no se deben por norma general a los bandoleros característicos. Es posible que sea un error calificar como bandolerismo la racha de sed de sangre que se extendió por el departamento peruano de Huanuco desde 1917, aproximadamente, hasta los últimos años de la década de los veinte, porque aunque el robo formara parte de ella, sus motivaciones se atribuyen no exactamente a esto, sino, con más propiedad, al odio y a la venganza de sangre.

Mantendo Ladislau em tela, retornamos à cena do assassinato do pai de Eleutério, “Seu Quelé”, fazendeiro em Tacaimbó, que é condenado à morte por ter traído o grupo dos cangaceiros. Ele se queixa à polícia contra os bandidos, indicando-nos, em primeiro lugar, que Ladislau Cardoso deseja demarcar a metamorfose que sofrera. As fotos enviadas às autoridades formam uma espécie de certidão de nascimento de um sujeito que não é mais o menino Lalau. Assim, agora, Ladislau não é mais aquele cidadão que se satisfaz, ou pelo menos se dociliza, com as promessas por parte do Estado, representado na figura do prefeito. Em segundo lugar, o cangaceiro exhibe o seu poder de ação como ato de vingança. Para tanto, não economiza na imensa crueldade. Em terceiro lugar, ele aponta que tem capacidade de atingir as pessoas influentes na organização social da região, pois não matara uma pessoa qualquer, e sim um fazendeiro.

Para finalizar esse raciocínio, Ladislau mostra para as autoridades de Belo Jardim que suas ações têm poder muito além de apenas causar prejuízos e mortes a interesses individuais. O fato de ele fotografar as suas vítimas e de enviar as fotografias também para a imprensa demonstra sua intenção de tirar o poder dos comandantes

daquela região. O prefeito Sizenando Coelho entende o recado e passa a trabalhar para combater o cangaceiro por temer uma intervenção da capital na sua cidade.

Pensemos agora na existência de Isaías, que vive em uma aparente comunhão com a sociedade na qual está inserido. Ele não se queixa de nada. Aparentemente não deseja coisa alguma. Parece viver a sua vida como quem cumpre um protocolo. O afilhado do padre, todavia, é denunciado em certas passagens como um sujeito que nutre uma enorme indiferença pela vida humana. Nesse ponto, é interessante compará-lo com Ladislau. Enquanto o herói da *Santa do Cabaré* deseja demais pertencer à sociedade de Belo Jardim, Isaías demonstra que, para ele, tanto faz como fez, pois não dá importância alguma à autoridade dos senhores da elite. Entretanto, Isaías, ao mesmo tempo em não demonstra revolta em relação a sua condição social, parece gostar de cometer, ainda que dissimuladamente, algumas ações criminosas e com teor de crueldade e violência. Segundo Hobsbawn (2001, p. 95),

La violencia excesiva y la crueldad son fenómenos que sólo coinciden con el bandolerismo en determinados puntos. Sin embargo, ello es lo suficientemente significativo como para merecer una explicación en tanto que fenómeno social. (El hecho de que uno u outro bandolero en particular pueda ser un psicópata carece por completo de importancia; de hecho es bastante improbable que haya habido muchos bandoleros campesinos psíquicamente trastornados).

Ao contrário de Ladislau, Isaías não dispõe de uma “imagem de serafim”. Ele é um menino esperto, que não gosta das normas da escola, mas gosta de aprender. Embora se interesse pelo conteúdo, não suporta a autoridade da professora e faz questão de deixar isso muito claro quando ela lhe aplica o castigo: um menino de 14 anos demonstra para a professora que tem muito mais força física do que ela e a humilha diante dos colegas de classe. Isaías, um menino tranquilo, utiliza a violência para sumir com o bêbado da cidade, porque ele agrediu o padre. Embora o padre não desconfie da integridade moral do afilhado/filho, o menino, além de ter agido com violência com Zé Rainha, mente sobre o que realmente fez com o homem. Nesse ponto, entendemos que, ao contrário de Ladislau, Isaías tem um gosto natural e particular pela violência, expressando seu poder de subjugar outra pessoa por meios que não são os estabelecidos e aceitos pela sociedade. Na verdade, ele é, pois tem motivos reais para detestar o mundo. Filho ilegítimo do padre, ele é motivo de comentários na cidade, além de, oficialmente, ter se tornado órfão de pai e de ter sido deixado pela mãe. Quando chega

ao Tiro de Guerra, acaba integrado e querido pelos militares. Seus conhecimentos adquiridos de forma independente nos livros e no emprego de ajudante de farmácia permitem-lhe pôr em prática, legitimado pelo exército, a sua vontade de cometer violência. E ele age de forma extremamente cruel com suas vítimas, comprovando que não teve a necessidade de se tornar um inimigo público. Por essas palavras, estamos apontando que Isaías é um psicopata. O desejo de violência é inerente a ele. Entretanto, por obra do acaso, acaba por se tornar um vingador.

Além de trabalhar às margens da lei, portanto da justiça, visto que os trabalhos como interrogador – que ele prestava ao exército, mesmo depois de ter sido dispensado do serviço militar – envolvem técnicas de tortura, Isaías acaba por assassinar Deba Coitinho em um claro ato de vingança. Interessante mencionar que não há qualquer informação a respeito da remuneração aos serviços prestados aos militares, aliás, era um trabalho feito de maneira bastante velada. Visivelmente, Isaías fazia o trabalho pelo prazer da tortura.

No caso específico do assassinato de Deba Coitinho, no entanto, Isaías não age pura e simplesmente por uma questão pragmática ou mero desprezo pelo fazendeiro. *A priori* poderíamos supor que ele age para, de certo modo, livrar a humanidade de pessoa tão abjeta. O senhor do Filipéia andava fazendo ameaças à esposa, à sogra e, para além do domínio familiar, tornara-se um perigo para toda a região.

Poderíamos supor que Netinha, a esposa de casamento arranjado, tenha manipulado Isaías para ele matar Deba. No entanto, é mais do que a ação da professora. O capataz se casa com uma mulher grávida só para atender ao pedido do patrão. Mas ele é apaixonado pela esposa, e os dois se encontram às escondidas de Deba, desde que ele passara a ser o ajudante dela. Aliás, o filho que Netinha espera pode tanto ser do patrão quanto do empregado. Isaías, ao ficar sabendo que o fazendeiro havia tentado violentar Netinha, decide dar cabo do oponente. Esse ato salva Beatriz, dando-lhe direito à herança; garante a satisfação de Dona Montinha, que sempre desejara a morte do genro; devolve a honra a Netinha, que fora reduzida à condição de amante de Deba. Isaías age em nome do orgulho próprio. Após o seu casamento com Netinha, Isaías sabe que a esposa nunca mais esteve com o fazendeiro. Não aceitou mais os encontros com o ex-amante. A atitude de Coitinho fere a honra de Isaías, que só pode restaurá-la diante da esposa.

Antes desse evento, constatamos, em cada pequeno ato de Isaías, uma ação de revide ao sistema social em que ele nasceu e que foi completamente disfórico para ele e

para os seus irmãos. Após a morte do marido de sua mãe, ele e os irmãos são distribuídos de modo a atender os interesses de patrões. Isaías sempre se recusou a se enquadrar nesse sistema injusto. Dessa forma, ele sempre age de modo a demonstrar sua autoafirmação diante desse grupo social.

El asesinato y la tortura constituyen en último término las formas más primitivas y personales de afirmación del poder, y cabe pensar que cuanto más débil se sienta en realidad el rebelde mayor será la tentación de utilizarlas. (HOBSBAWN, 2001, p. 84)

Desde o momento em que descobre que exerce poder sobre as pessoas com a beleza do seu assovio, utiliza esse dispositivo para seduzi-las e, a seu modo, exerce poder sobre os admiradores do seu talento. Entretanto seu porte físico avantajado e sua capacidade intelectual favorecem-no na sua vontade de violência.

Maurício, por sua vez, embora seja um jovem questionador nos tempos em que serviu o exército, vive em harmonia com a sua comunidade exercendo a profissão de jornalista. Aliás, ele consegue tudo o que um jovem de sua idade pode desejar, sobretudo profissionalmente. O golpe militar de 1964, entretanto, coloca-o em situação de ter de lutar pela própria sobrevivência, moral que seja.

Antes de tomar a decisão de fugir pela janela e partir para fazer parte de um grupo de revolucionários comunistas, Maurício tem uma conversa bastante perturbadora: a ideia de ser molestado sexualmente o aterroriza. A fuga e a conquista da liberdade representam a manutenção de sua honra. Com efeito, a lembrança de ter tido uma experiência homossexual na adolescência tira-lhe a paz. Desse modo, abandona, pelo menos naquele momento, a vida no Rio de Janeiro e assume uma vida de banditismo (no mínimo de insurgente contra o Estado). Como entendemos que essa personagem é uma representação da voz do autor dentro do livro, dedicamos um subtítulo a ele.

O material consultado para redigir este tópico aponta que Ladislau, Isaías e Maurício têm suas honras feridas. O ressentimento por eles nutrido contra a sociedade os leva a assumir uma postura de vingadores contra o Estado, e desse modo, vestem a roupa de heróis populares. Segundo Hobsbawn (2001, p. 85),

el bandolerismo crece y se torna endémico em épocas de profundo trastorno y de tensión social. En tales momentos, las condiciones precisas para dichas explosiones de crueldad son óptimas. No

constituyen el aspecto fundamental del bandolerismo, excepto en tanto que el bandido es siempre un vengador del pobre.

Essa assertiva hobsbawniana demonstra que, quanto mais desorganizada está a sociedade, mais propensa ela estará a gerar bandidos e vingadores sociais. De fato, as tensões sociais são prenes de crueldade, o que favorece o desenvolvimento do banditismo. Para Hobsbawn (2001, p. 89),

Quede claro, sin embargo, que, aunque hemos mencionado las aberraciones patológicas del bandolerismo, las formas más permanentes y características de la violencia y la crueldad son aquellas que resultan inseparables de la venganza. Venganza por una humillación personal, pero también venganza sobre aquellos que han oprimido a los demás.

Apesar da violência, do terror e do caos, o vingador social é um elemento inerente às sociedades capitalistas e serve para lembrá-las da opressão que elas causam nos indivíduos menos favorecidos pela injusta divisão social.

4. 5 As convergências entre o narrador, o enunciador e o autor na obra literária de Moacir Japiassu

Para sustentarmos o título deste tópico, recuperamos a explicação de Barros, já mencionada. Nosso intuito é demonstrar as “projeções da enunciação no enunciado, (são) os recursos de persuasão utilizados pelo enunciador para manipular o enunciatário, (para tanto, elaboram) a cobertura dos conteúdos narrativos abstratos” (1988, p. 72). É verdade que o quadro formulado por Fiorin (e aqui já mencionado) didatiza essa tese que levantamos neste tópico. Resumindo o nosso pensamento: a relação entre enunciador e enunciatário se sobrepõe à relação entre narrador e narratário, pois é dessa relação que o leitor, de fato, capturará o conteúdo discursivo de um texto. Sustentamos a ideia de que há uma entidade maior do que a figura do narrador nos romances de Moacir Japiassu. Essa entidade trabalha para fazer o leitor acreditar que as personagens (criminosos) são consequência das falhas que a sociedade cometeu contra elas.

Nessa perspectiva, temos em mente que Japiassu é o responsável por construir as narrativas que contam as histórias de Ladislau, Isaías e Maurício. Desse modo, essa narrativa é a estrutura onde ocorrem os encontros e os desencontros das personagens.

Como nos ensina a teoria literária, o narrador – que fala na narrativa – não deve ser confundido com o autor, pois o narrador é um dos elementos que pertence à narrativa, assim como as personagens. Logo, o narrador é um ser fictício criado pelo autor. Ocorre que a narrativa, para a semiótica, é um simulacro que reside na superficialidade de um enunciado. Afirmamos, portanto – grosso modo –, que a narrativa e o enunciado são o mesmo elemento. Conseqüentemente, o narrador “é o simulacro discursivo do enunciatador, explicitamente instalado no discurso, a quem o enunciatador delegou a voz, ou seja, o dever e o poder narrar o discurso em seu lugar” (BARROS, 2005, p. 83). Entretanto, não podemos confundir o enunciatador com o autor, assim como alertamos em relação ao narrador.

Narrador e enunciatador diferem entre si porque o narrador é uma criação intencional do autor da história, fato que não acontece em relação ao enunciatador. Aliás, para identificarmos o enunciatador de uma obra – um romance, por exemplo –, é necessário que investiguemos todos (ou a maior parte) da produção que compõe o conjunto da obra de um autor, porque o enunciatador se mostra por marcas comuns – e nem sempre explícitas – que vão se estabelecendo nas obras de um autor. Essas marcas, contudo, não são, necessariamente, intencionais, embora elas possam/devem revelar o discurso de um autor.

Ao verificamos as marcas comuns nos romances de Moacir Japiassu, constatamos que o enunciatador se mostra simpático em relação às personagens Ladislau, Isaías e Maurício. As três personagens não são exatamente descritas com características dos heróis tradicionais. Com efeito, é mais fácil afirmar que essas personagens estão mais próximas à figura do anti-herói. Ao comportarem-se desse modo, as narrativas sobre as três personagens acabam por mitigar as suas ações.

Koch (1997) salienta que o termo *enunciado* serve para designar uma manifestação concreta de uma frase, portanto em situação de comunicação entre falantes. Nesse sentido, a autora garante que não basta uma simples análise do texto – ou frase – fora do seu contexto para obter o sentido que ele propõe. Nesse caso, é preciso levar em conta a *enuniação* simultaneamente ao enunciado. Segundo Koch (1997, p. 13), “a par daquilo que efetivamente é dito, há o *modo como* o que se diz é *dito*: a enuniação deixa no enunciado *marcas* que indicam (“mostram”) a que título o enunciado é proferido”.

A autora tece suas considerações a partir da teoria da enuniação, solavancada por Émile Benveniste, que se propõe a estudar a subjetividade da língua. Esse princípio

metodológico leva em consideração o funcionamento de dois pontos centrais para o desenvolvimento da comunicação por meio da linguagem verbal: o uso dos sistemas pronominal e verbal.

Em relação aos pronomes, Benveniste revela que eles se distinguem entre os pronomes da pessoa, *Eu* e *Tu*, e o pronome da não pessoa, *Ele*. Desse modo, o francês diferencia os elementos (eu e tu) que praticam a comunicação do elemento (ele) que serve de referente/assunto.

Em relação ao sistema verbal, ele demonstra que, no plano da enunciação, há dois planos distintos: *o discurso* e *a história*, cada qual com os seus tempos característicos. Na *história*, há um relato de fatos pretéritos, sem envolvimento do locutor: “é como se os fatos narrassem a si mesmos” (KOCH, 1997, p. 14). A *história* caracteriza-se, também, pelo uso do pretérito perfeito – e por outros verbos do aspecto perfectivo e pelo uso dos pronomes da não pessoa. Entretanto, o *discurso* é de uma ordem diversa:

Num determinado momento, em determinado lugar, um indivíduo se “apropria da língua”, instaurando-se como “*eu*” e, concomitantemente instaurando um “*tu*”: é uma enunciação que pressupõe um locutor e um ouvinte e, **no primeiro, a intenção de influenciar o outro de alguma maneira**. Em função do *eu*, caracteriza-se o *aquí*, o *agora*, todas as coordenadas *espácio-temporais*. (1997, p.15, grifo nosso)

O discurso é caracterizado também pelo uso de verbos conjugados no presente, no pretérito perfeito composto e no futuro do presente. Em síntese, Koch nos ensina que a *história* é também um discurso, “mas um discurso de maneira particular, ou *discurso histórico*” (1997, p. 15). Entretanto “é impossível, em termos de linguagem humana, “os eventos se narrarem a si mesmos”, pois isso implicaria admitir a total neutralidade do narrador, o que é impossível de acontecer” (KOCH, 1997, p. 15).

Desse modo, uma enunciação e, portanto, um enunciado, nasce da vontade que um indivíduo tem de manipular outro indivíduo. Esses indivíduos, no interior do ato comunicativo, vão se alternando no posto das pessoas *eu* e *tu*. Essa alternância ocorre de acordo com a iniciativa de um dos indivíduos de assumir a fala. A comunicação, portanto, é um ato de manipulação recíproca entre os sujeitos que se comunicam.

A semiótica das paixões utiliza os recursos da teoria da enunciação em seu bojo epistemológico. Conforme Barros (2005, p. 53), “a semiótica constrói os sentidos do texto sob a forma de um percurso gerativo”. Segundo ela, “o nível discursivo é o estágio

mais superficial do percurso, ou seja, a camada mais próxima da manifestação textual”. Ao observarmos o percurso gerativo, as estruturas discursivas são mais específicas, “mas também mais complexas e “enriquecidas” semanticamente, que as estruturas narrativas e as fundamentais” (BARROS, 2005, p. 53).

Desse modo, a especificidade e a complexidade das organizações discursivas são analisadas por meio da sintaxe e da semântica do discurso. Barros (2005, p. 53) acrescenta:

As estruturas narrativas convertem-se em estruturas discursivas quando assumidas pelo sujeito da enunciação. O sujeito da enunciação faz uma série de “escolhas”, de pessoa, de tempo, de espaço, de figuras, e “conta” ou passa a narrativa, transformando-a em discurso. O discurso nada mais é, portanto, que a narrativa “enriquecida” por todas essas opções do sujeito da enunciação, que marcam os diferentes modos pelos quais a enunciação se relaciona com o discurso que enuncia. A análise discursiva opera, por conseguinte, sobre os mesmos elementos que a análise narrativa, mas retoma aspectos que tenham sido postos de lado, tais como as projeções da enunciação no enunciado, os recursos de persuasão utilizados pelo enunciador para manipular o enunciatário ou a cobertura figurativa dos conteúdos narrativos abstratos.

Apesar disso, ela afirma que a “enunciação caracteriza-se, em primeira definição, como a instância de mediação entre estruturas narrativas e discursivas” (2005, p. 53). A partir desse fator, a enunciação pode ser reconstruída, nas diversas concepções linguísticas e semióticas, a partir das “marcas” que espalha no discurso. A autora esclarece que é “nas estruturas discursivas que a enunciação mais se revela e onde mais facilmente se apreendem os valores sobre os quais ou para os quais o texto foi construído. [...] “analisar o discurso é, portanto, determinar, ao menos em parte, as condições de produção do texto” (2005, p. 53).

Ela acrescenta que é preciso atentar para o princípio de que todo discurso procura persuadir seu destinatário, fazendo crer *verdadeiro* (ou falso). Para tanto, “os mecanismos discursivos têm, em última análise, por finalidade criar a ilusão de verdade”. Para criar esse efeito, há dois elementos básicos produzidos pelos discursos com a finalidade de convencer de sua veracidade: “o de *proximidade* ou *distanciamento* da enunciação e o de *realidade* ou *referente*”. (BARROS, 2005, p. 53).

Alguns trechos de notícias de jornal ajudarão a melhor entender o efeito de aproximação ou de distanciamento da enunciação e seus mecanismos sintáticos. Há uma certa tradição de “objetividade” no

jornalismo, ou seja, de manter a enunciação afastada do discurso, como garantia de sua imparcialidade. Existem, como bem se sabe, recursos que permitem “fingir” essa objetividade, que permitem fabricar a ilusão de distanciamento, pois a enunciação, de todo modo, está *lá*, *filtrando* por seus valores e fins tudo o que é dito no discurso. O principal procedimento é o de produzir o discurso em terceira pessoa, no tempo do “então” e no espaço do “lá”. Esse procedimento denomina-se desembreagem enunciativa e opõe-se à desembreagem enunciativa, em primeira pessoa. (2005, p. 54-55)

Barrros nos alerta que “a desembreagem enunciativa em terceira pessoa é, muito freqüentemente, o procedimento usado para tornar o discurso objetivo, o emprego da desembreagem enunciativa em primeira pessoa produz o efeito contrário” (2005, p. 56).

Na literatura contemporânea, os mecanismos de projeção da enunciação são bastante utilizados para a obtenção de efeitos de aproximação ou de distanciamento do sujeito. Os procedimentos são, em geral, complexos e não se revelam com a simplicidade didática aqui apresentada. Os efeitos de enunciação nada mais são que *efeitos* obtidos por meio de procedimentos diversos.

A enunciação conserva-se sempre pressuposta, nunca é manifestada no texto em que se projeta de diferentes formas e com diferentes fins. O narrador é o delegado da enunciação no discurso em primeira pessoa. O sujeito da enunciação atribuí ao narrador a voz, isto é, o dever e o poder narrar o discurso em seu lugar. Assim instalado, o narrador pode, por sua vez, ceder internamente a palavra aos interlocutores. A delegação interna de voz é outro dos recursos discursivos de produção de efeitos de sentido. É utilizada, muitas vezes, para atribuir ao outro a responsabilidade discursiva anteriormente mencionada. Os jornais, por exemplo, põem, com freqüência, palavras não ditas na boca de suas personagens para criar essa ilusão. As delegações de voz internas, no entanto, concernem mais diretamente ao efeito de sentido de realidade ou de referente, a ser examinado a seguir.

Em relação aos romances de Moacir Japiassu, o aparente esvaziamento em relação aos aspectos psicológicos de suas personagens é, sem dúvida, uma de suas marcas. O leitor não encontrará os chamados fluxos de consciência das suas personagens; pelo menos não explicitamente. Ele identificará, sim, as reflexões que se formam a partir do conjunto das obras, como fluxo de consciência do enunciatador dessa obra. Para isso, entretanto, é preciso avaliar o conjunto de textos do autor.

Parte desse esvaziamento é esclarecida por Ferrari (2011), para quem o ato de passar informações, em detrimento do ato de narrar, “ocupa um lugar de destaque em

todos os discursos contemporâneos, está ligada a uma verificação imediata dos fatos, e se esvai depois do momento em que é comunicada”. E, por isso, “o tempo se encarrega de sua diluição”. A narrativa, por sua vez, não se presta ao imediatismo, como afirma Benjamin, pois ela está ligada ao sentido que não pode ser controlado e só vale como tal quando este deixa de ser dado pelo contexto imediato. Desse modo, ela se configura no universo da experiência, e o tempo a conserva para sempre em suas forças germinativas. A partir da verificação do distanciamento existente na narrativa contemporânea, Ferrari (2011, s/p) questiona: “o que dizer da prosa de hoje, se o mundo contemporâneo está ligado à rapidez e à abreviação?”.

Assim, assistimos ao fenômeno do desaparecimento da ação de explicar os objetos, de se deter em detalhes, que cede cada vez mais o seu lugar para uma linguagem enxuta, curta, rápida, na qual a informação é necessidade vital.

A respeito do assunto, Benjamin (1989, p. 107) afirma que a narrativa

não tem a pretensão de transmitir um acontecimento puro e simplesmente (como a informação o faz); integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência. Nela ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso de argila.

Iser (1996) esclarece que uma das características dos textos modernos é evocar os procedimentos esperados para transformá-los em espaços vazios. Esses espaços vazios, até certo ponto, permitem que o leitor faça as suas interpretações, quem sabe a sua exegese. Por outro lado, Hutcheon afirma, ao dialogar com Andreas Huyssen: “Quem está escrevendo” ou “Quem está falando” simplesmente já não é uma posição radical.” Segundo Hutcheon (1991, p. 113),

Barbara Herrnstein Smith sugeriu que, na teoria narrativa, deveríamos considerar a linguagem como “*reações verbais* - isto é, como *atos* que, da mesma maneira que quaisquer atos, são *realizados em reação a diversos conjuntos de condições*” (1980, 225). Conforme a metaficção historiográfica ilustra na própria prática narrativa, proceder assim seria afastar a ênfase da expressão autoral individual e da representação mimética e voltá-la para uma consideração do contexto enunciativo e do uso específico (mas não exclusivo) que são compartilhados. À luz da ênfase estruturalista na *langue* e na relação arbitrária, mas estável, entre significante e significado, o pós-modernismo poderia ser chamado de “a vingança da *parole*” (ou, pelo menos, da relação entre o sujeito, como gerador da *parole*, e o ato ou processo de geração).

Para Hutcheon, o escritor do pós-modernismo ressalta o discurso ou a linguagem em ação, como afirma Benveniste (1971), para quem a linguagem funciona operando como comunicação entre dois agentes. Com efeito, o escritor se vinga do leitor, da crítica e do mercado editorial que o avalia, pois não se aprofunda nas complicações do mundo, oferecendo ao seu leitor somente um olhar superficial e transitório desse mundo. Na verdade, para a pesquisadora canadense, essa preocupação com o processo de produção, e não com o produto, é inerente à teoria saussuriana, mas foi suprimida no modelo formalista mais mecânico do estruturalismo (COWARD; ELLIS 1977, p. 6) – visivelmente – outra forma de discurso analítico-referencial.

Aquilo que a teoria e a ficção contemporâneas sofreram (ou instigaram) é o mesmo que chamei anteriormente de vingança da *parole*: à teoria do ato da fala, à pragmática, à análise do discurso e a outras formalizações no nível da teoria contrapôs-se a ênfase da metaficção historiográfica sobre a enunciação, sobre a utilização que o sujeito dá à linguagem e sobre os múltiplos contextos em que se situa essa utilização. (HUTCHEON, 1991, p. 215)

Para nós, portanto, o conjunto da obra de Japiassu é uma construção vingativa contra o sistema literário que o desprezou.

O *new criticism* mudou a análise literária visto que não mais visava à significação representativa, mas sim às funções presentes na obra. Connor (1992, p. 87) afirma que, a partir da década de 30, “o mundo assistiu a uma consistente profissionalização do ensino e do estudo da literatura”. Segundo ele, a análise da arte literária se apresenta cada vez mais como uma “detalhada organização e disseminação de suas formas de conhecimento e de expressão”.

As causas dessa mudança de tradição baseiam-se, de um lado, na experiência da modernidade, e, de outro, na revolta estudantil ocorrida nos anos 60, período em que temos o estabelecimento e a ascensão do pós-estruturalismo que lança novas bases nas ciências humanas e, conseqüentemente, nos estudos literários.

Nesse ínterim, muitos estudiosos acreditam que, como o leitor, em princípio, omite-se da reflexão, o crítico deve fundamentar por que a consistência que ele estabelece é a forma mais apropriada de avaliação de uma determinada obra. Se ele aí se refere às normas clássicas de interpretação, pode-se suspeitar de que as normas estéticas se prestam, nesse caso, a justificar os atos subjetivos de apreensão. Não nos esqueçamos de que as normas clássicas de interpretação se fundam no pressuposto de que a obra

manifesta a totalidade que precisa da harmonia das formas para o alcance da representação apropriada.

Bloom, um dos teóricos que se reporta à suposta omissão do leitor em sua crítica aos estudos culturais e aos discursos minoritários, coloca-se como advogado do cânone e considera que o público leitor não deve *perder* tempo lendo obras que não façam parte do cânone ocidental. Jacomel (2008) acredita que Bloom, por seu ideal estético, julga as literaturas de protesto como próprias dos *ressentidos*, dos donos de uma prática panfletária de exigir direitos que não lhes cabem. Aliás, Bloom acredita que “precisamos ensinar mais seletivamente, buscando os poucos que têm capacidade de tornarem-se leitores e escritores altamente individuais” (2001, p. 25). Desse modo, em sua concepção, o valor estético é o único elemento a ser apreendido no momento da leitura, e isso não pode se perder entre os leitores “desavisados, incapazes” de compreender a estética de uma obra.

Essa questão da ideologia da diferença, entendida no leito do discurso de Bloom, está na mesma esteira da noção de consenso do público. A opinião dita *pública*, aquela que se faz pela liberdade dos indivíduos na expressão de suas ideias é, na realidade, uma ilusão de consenso. Temos, nesse ponto, a expressão de mais uma das falências que propuseram as bases do Iluminismo: liberdade, igualdade e fraternidade. O discurso dominante faz acreditar que o indivíduo é responsável por suas escolhas. Constatamos, contudo, que as instituições manobram essa liberdade.

Dessa orientação depreendemos que as obras modernas são ricas em rupturas de consistência, não porque sejam todas mal concebidas, e sim porque tais rupturas dificultam o estabelecimento de consistência necessária para a sua apreensão. A função comunicativa dessas rupturas é provocar o fracasso das orientações habituais e revelar sua inadequação. Em face da arte moderna, assim como de muitas recepções de obras literárias, o leitor não mais pode ser instruído pela interpretação quanto ao sentido do texto, pois não existe uma forma sem contexto.

Nesse sentido, a crítica literária - da cultura em geral - circunscrita nos tempos pós-modernos, tende a opor-se às estruturas institucionalizadas, por exemplo, a crítica que se identifica como feminista compromete-se em denunciar a ideologia patriarcal que permeia a postura tradicional e determina, entre outras práticas, a constituição do cânone.

Jacomel³⁸, pesquisadora das relações de poder estabelecidas no âmbito dos estudos literários a partir da constituição do cânone, afirma que as iniciativas de denúncia contra o cânone resultam no “questionamento da legitimidade do que é considerado literário ou não e na problematização dos paradigmas de um essencialismo e de um universalismo que determinam os critérios estéticos dessa mesma crítica” (2008, p. 109). Desse modo, a canonização de qualquer elemento, grupo ou produção escrita está diretamente atrelada às relações de poder que imperam na cultura e na sociedade.

De acordo com Compagnon (2001), a literatura importou o modelo teleológico de cânone que se conheceu a partir do século XIX. Esse período ficou conhecido pela ascensão dos nacionalismos, quando os grandes escritores tornaram os seus heróis uma espécie de espíritos das nações. Assim, o cânone literário, em seu surgimento, teria postulado seu significado ancorado no conceito de nacionalismo. Essa atitude tinha por interesse promover as obras que melhor descrevessem o sentimento de apego pela nação. É possível que essa premissa tivesse por objetivo a construção de uma memória coletivizada, um patrimônio que assegurasse o domínio de uma determinada classe sobre a sociedade.

Perrone-Moisés, citando Curtius, assegura que os filólogos alexandrinos – muito antes, portanto, dos nacionalismos burgueses – foram os primeiros a fazerem uma seleção de autores literários para serem lidos nas escolas de gramática. A professora afirma ainda que, na Antiguidade Clássica, o conceito de *escritor-modelo* estava relacionado ao nível de erudição da linguagem, pois este era utilizado também nas escolas de gramática.

A partir dessas afirmações, concluímos que os textos não podem ser dissociados de uma configuração ideológica, pois o que é dito depende de quem fala no texto e de sua inscrição social e histórica. O que equivale a afirmar que todo texto parece estar intimamente sobredeterminado por uma instância de autoridade. A esse respeito, Reis (1992, p.69) esclarece que

³⁸ A pesquisadora produziu a dissertação intitulada *Na Contramão da Ordem Vigente: A mulher no contexto da ditadura militar em Tropical Sol da Liberdade*, de Ana Maria Machado, defendida na Universidade Estadual de Maringá. Trata-se de um belíssimo trabalho que relata e questiona a composição dos cânones literários, que, segundo a pesquisadora, é mais um aparelho ideológico por meio do qual a sociedade falocêntrica continua por perpetuar as desigualdades entre homens e mulheres.

o critério para se questionar um texto literário não pode se descurar do fato de que, numa dada circunstância histórica, indivíduos dotados de poder atribuíram o estatuto de literário àqueles textos (e não a outros), canonizando-o.

O discurso da chamada *alta cultura* tem, o mais das vezes, trabalhado a serviço do poder e do Estado: os sistemas sógnicos, as práticas significantes produzem efeitos e moldam formas de que se tem mais ou menos consciência de que estão relacionadas muito de perto com a manutenção ou a transformação dos sistemas de poder existentes. Reis (1992, p. 70) acrescenta que

O fato não preexiste à sua dimensão textual, de linguagem, de discurso; não temos ao mundo “real” a não ser a partir das representações construídas sobre o mundo, as quais, por sua vez, são versões sobre os eventos. Todo documento é uma versão, uma interpretação do que “realmente ocorreu”, da história “verdadeira, esta inapreensível em termos de origem. A produção de representações é uma dimensão da praxis social tanto quanto as ações efetivamente realizadas pelos agentes sociais. É dentro destes parâmetros que devemos indagar o conceito de “cânon”.

O discurso vigente postula que o cânone é uma instituição aberta, passível, portanto, do ingresso e da exclusão de autores e de obras. Para ingresso no cânone, segundo os seus defensores, uma obra deve possuir qualidades intrínsecas, ou seja, deve possuir valor estético inerente a si mesma. A obra tem de possuir atributos que lhe confirmam o teor necessário de literariedade. Segundo Reis (1992, p. 71), literariedade é um “termo de um modo emblemático, para condensar distintas correntes que privilegiam o primado texto, acabando por instituir ou sacramentá-lo e fitichizá-lo, a tirania do texto.”

Seguindo esse raciocínio, é possível detectar o valor inato e inerente a uma obra sem levar em conta elemento externo algum. Nesse contexto, portanto, os fatores sociais, as condições de produção da obra, de distribuição, e, principalmente, de recepção, são preteridos.

Em seu livro *Altas Literaturas*, resultado de uma ampla pesquisa, Perrone-Moisés defende o Cânone e discute os conceitos de modernidade. Em seu ensaio, elabora uma tese sobre o que entende por *desinteresse pela literatura*, que haveria ocorrido, segundo ela, porque as universidades, pouco a pouco, foram cedendo seus

espaços aos estudos culturais. Acrescenta que, no meio acadêmico, houve a ascensão da expressão de uma determinada minoria sexual, étnica (literatura feminista, gay e outras), em detrimento dos valores literários.

Da instituição de onde fala – a crítica literária acadêmica –, Perrone-Moisés (1998, p. 11) defende a literatura e o seu poder formador e transformador a partir da elaboração de um cânone literário estabelecido por escritores modernos, os quais ela chama de escritores-críticos, dada a produção teórica e crítica de suas obras. Esses escritores-críticos são Ezra Pound, T.S. Eliot, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Ítalo Calvino, Michel Butor, Haroldo de Campos e Philippe Sollers.

Para tanto, destaca que o projeto de estabelecimento de um cânone literário não se baseia em noções acadêmicas, e sim em princípios de modernidade. Tais princípios, por sua vez, são tributários da contribuição teórica de Ezra Pound que, citado por T. S. Eliot e pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, fixa alguns conceitos considerados fundamentais para o estabelecimento de um cânone moderno, elaborando, assim, a *paideuma*. Esta se define como o ideal pedagógico de transmissão de valores literários às novas gerações e também como a concepção de história da literatura, não como um passado estático, um conjunto de obras e de autores mortos, mas como uma fonte viva onde o escritor contemporâneo buscará inspiração de forma atualizada (PERRONE-MOISÉS, 1998).

A partir dessas postulações de Perrone-Moisés, caminhamos ao lado de Reis (1992), que lança o pressuposto de que o estudo da literatura seria mais bem equacionado, considerando-o dentro da dinâmica das práticas sociais: a escrita e a literatura estão sujeitas às diversas formas de controle que têm sido utilizadas como instrumento de dominação social. Nesse sentido, o próprio conceito de literatura seria entendido como uma prática discursiva, entre outras, na ordem do discurso.

Mostra-se evidente que o cânone literário, desde suas origens, por ser formado com base na escolha realizada por um sujeito crítico e por constituir-se a base de determinado conhecimento, seja literário, teleológico ou gramatical, não se torna menos subjetivo que qualquer outro julgamento de valor. Assim sendo, entendemos que o cânone corresponde a uma das extensões do discurso dominante. A tradição em se escolher mestres da arte de escrever, que retoma a Antiguidade greco-latina, sustenta uma espécie de domínio sobre o público leitor, ao mesmo tempo em que o exclui do circuito. Isso comprova que o cânone literário é uma seleção fundamentada em fatores extraliterários, ou seja, não se restringe apenas a questões estéticas do texto literário.

Abrange, também, fatores sociais e morais do universo da crítica. Essa prática, com efeito, originou as listas que não agregam mulheres, negros, ex-colonizados, entre outros fatores, personalidades que não preenchem os critérios ideológicos estabelecidos pela crítica tradicional. Segundo Jacomel (2008, p. 67),

O juízo estético parte do princípio do consentimento, ou seja, ao longo de um determinado período, uma obra e seu escritor que obtiverem maior assentimento, independentes das transformações ocorridas nas sociedades, tornam-se obras modelares. Todavia, percebe-se que a sociedade, em geral, é limitada por um grupo que constitui o discurso dominante e que faz calar a voz das minorias, os quais são forçados a consentir a tais decisões. Nos ínterims desse processo, encontra-se a constituição do “clássico”, conceito mais ligado à noção de nobreza e soberania. Mas, indiferentemente, tanto a idéia do cânone literário, como o clássico da literatura, são processos pautados na hierarquização das artes.

Ao problematizarmos o processo de formação do cânone literário, questionamos, também, os diversos meios de se constituir e alicerçar o poder na sociedade.

O cânone ocidental foi uma das formas que o universo literário, estritamente formado por elementos pertencentes à elite social, encontrou para assegurar seu poder de experimentar seu imperialismo sobre os discursos considerados minorias. Mais uma vez, justificamos a escolha do *corpus* e a nossa postura aqui, pois acreditamos que, além da releitura das obras canonizadas, procurando localizar as estruturas sociais e suas assimetrias, o resgate de textos, até então marginalizados pela crítica tradicional, é o suporte necessário para desconstruir o discurso dominante, hegemônico e formador de *classes*, criando uma literatura que se pretende democrática para o público escolher a seu gosto. As relações de poder, portanto, são práticas identificadas nos discursos que circulam entre as diversas culturas. Tomar consciência desses meandros é um caminho para que possamos sugerir o nome de Moacir Japiassu e sua obra para que sejam postos na berlinda.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Quando criança só pensava em ser bandido
Ainda mais quando com um tiro de soldado o pai morreu
Era o terror da sertania onde morava
E na escola até o professor com ele aprendeu*

(Renato Russo)

Até aqui, fiz questão de utilizar a terceira pessoa do discurso. Entre outras questões, pretendia que, pelo menos artificialmente, fosse construído um tom de impessoalidade em relação ao método, bem como um distanciamento do objeto. Poderia justificar, ainda, que esse dispositivo é um exemplo de reconhecimento e de humildade de minha parte em relação à pequenez da minha contribuição para os estudos literários e – quem sabe – para o saber da humanidade. Admito, todavia, que falhei nesse intento, pois, ao longo de todo o trabalho, coloquei-me de maneira parcial e, em algumas passagens, minhas convicções se sobrepueram à razão científica.

Não seria surpresa para mim se a banca avaliadora sugerisse que eu mesmo tenho desejo de me estabelecer como um “vingador”, que utiliza o “local de fala” de um pesquisador para dar voz àqueles que – de maneira pessoal – julguei injustiçados (seja o autor que me oferece o objeto para análise – que permanece próximo à sarjeta acadêmica –, seja as personagens do velho Japi – que personificam tantos brasileiros

que, descrentes da estrutura social injusta do País, rebelam-se contra o sistema excludente). Um sistema que, por um lado, é incapaz de cumprir as promessas (muito claras) no artigo 5.º da Constituição Federal República Federativa Brasileira³⁹ promulgada em 1988; de outro, é extremamente competente em punir severamente os desvalidos pela justiça⁴⁰.

Em vista disso, assumo a primeira pessoa do discurso, desnudando-me diante de meus possíveis leitores e, humildemente, dispondo-me a dirimir dúvidas que, porventura, eu tenha deixado.

Começo por dizer que este é mais um trabalho especulativo que se soma a tantos outros produzidos nas Ciências Humanas. Ou seria justo dizer que este é mais um trabalho especulativo que se soma a todos os outros somados às ciências que a humanidade tem produzido ao longo de sua história? O certo é que não admito, por completo, que faço especulações e nada além. Qual é o trabalho acadêmico que não parte das suposições? São indagações que não se referem ao trabalho, mas à vida de qualquer pesquisador. Além das perguntas retóricas acima, surgem-me há meses a seguintes perquirições:

Qual é o momento de parar? Eis uma das grandes charadas de um trabalho acadêmico. Será que o que apresentei é suficiente para satisfazer os avaliadores, visto que, em termos de contribuições científicas e humanitárias, talvez, valha somente o crescimento humano e moral de quem realizou o estudo. A quem interessará, no final das contas, extenso texto sobre um determinado assunto, que, na maioria das vezes, pode ser considerado uma preocupação menor no seio de uma sociedade?

Entretanto, é preciso parar! Mesmo sabendo que me tenha custado a sanidade, os contatos sociais e, quem sabe, os amores: É preciso parar! Para isso, adotar o discurso científico, como adotar todas as preocupações metodológicas durante a escrita de uma tese, é uma imposição para a obtenção do título almejado. Assim, começo essas nossas considerações finais...

Ora, cada sujeito falante é simultaneamente o destinador e o destinatário de sua própria mensagem, visto que é capaz **ao mesmo**

³⁹ Disponível em < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso 19 ago 2018.

⁴⁰ Nesse sentido, pergunto-me: a justiça é realmente para todos? Respondo-me, desconsolado, sim! É para todos! Entretanto, a pergunta a ser feita deveria ser: de que modo a Justiça age em relação a cada indivíduo? Portanto, a Justiça está à disposição de todos os brasileiros, o modo como ela vai trabalhar, entretanto, é bastante diferente, pois ela, como qualquer outra instituição pública, é manipulada por operadores com competência que atendem a capacidade de pagamento dos interessados.

tempo emitir uma mensagem decifrando-a, em princípio não emite nada que não possa decifrar. Assim, a mensagem destinada ao **outro** é, em certo sentido, destinado em **primeiro lugar** ao **mesmo** que fala: donde se conclui que **falar é falar-se**. Do mesmo modo, o destinador-decifrador só decifra na medida em que pode dizer aquilo que ouve. (KRISTEVA, 1969. p. 21)

Em primeiro lugar, retomo aquela música popular francesa⁴¹ que cravei como epígrafe deste trabalho. Justifico a minha escolha afirmando: a vingança, desde a revolução burguesa, é a justiça do homem oprimido contra o Estado.

Em segundo lugar, a semiótica pareceu-me um método dos mais eficazes para a abordagem do texto literário, pois não só permite mergulhar no texto literário a fim de extrair-lhe alguns dos sentidos que ele possa oferecer, mas também transitar em outras áreas, com elas dialogando.

Em terceiro lugar, tomei a vingança como um ato, e não como uma paixão. Aponte que é o resultado de uma combinação de paixões, que, potencializadas pelo ressentimento – estado de alma do sujeito que não supera um ou mais traumas de sua existência –, levam um indivíduo às ações que subvertem o estado “natural” das disposições sociais.

Em quarto lugar, o Modernismo é um movimento artístico e literário surgido em detrimento do Romantismo e, portanto, coloca-se em choque cotidianamente contra a modernidade. Desse modo, a pós-modernidade não representa o fim da modernidade, ao contrário, é o germe dela. A pós-modernidade é uma das tantas vanguardas surgidas no Modernismo, existindo em resistência e revide a ele.

Em quinto lugar, Moacir Japiassu é um escritor fora de seu tempo. Justamente por isso ele é um grande exemplo de escritor contemporâneo da pós-modernidade. É preciso dizer, portanto, que contemporaneidade e pós-modernidade não são equivalentes. A pós-modernidade equivale ao período que vai do final da década de 1960 até o início dos anos 2000. A contemporaneidade, em termos cronológicos – a minha, a dos avaliadores deste trabalho – equivale ao período de expansão da revolução digital no início do século XXI e caracteriza-se pela sociedade da era da informação em

⁴¹ Essa canção faz parte do substrato cultural francês. Ela foi gravada por Marc Robine, em 1993, no CD intitulado *Les temps de cerises*. Nessa obra o músico resgata canções históricas do povo francês, e *Les enfants de Pontoise* é considerada um hino contra a guerra e as injustiças sociais da França medieval. Entre as várias informações sobre a canção, acredita-se que ela tenha surgido no século XVI, momento em que o feudalismo dava mostras de seu esgotamento. Em 1978, Gabriel Yacoub gravou uma versão com o título *Les Trois P'tits Frères De Pontoise* como uma crítica às desigualdades sociais da França moderna.

tempo real. A partir de então, o mundo tornou-se a “aldeia global”. A consequência é o esfacelamento da estrutura do sujeito que já era considerada fragmentada desde o surgimento da sociedade burguesa. Essa contemporaneidade tem sido designada de várias formas, por exemplo, modernidade líquida, segundo Bauman, mas pretendo deixar evidente que a palavra *contemporaneidade* tem um sentido pronominal, servindo a quem, em determinado momento, a pronuncia. Contemporaneidade, portanto, tem um valor dêitico⁴².

Procurei contemplar meus anseios arrolando uma série de teóricos que responderiam às minhas próprias indagações, de forma que pudessem contribuir – ainda que de maneira acanhada – para os estudos sobre a literatura contemporânea e para os estudos literários. Nesse sentido, não foi das tarefas mais fáceis – a escolha do material teórico –, pois, quando me debrucei sobre questões relacionadas à modernidade e à pós-modernidade, lidei com materiais e com visões ideológicas ligadas ao pensamento de direita; ao abordar a pós-modernidade propriamente dita, deparei-me com ideias nitscheanas, que são duramente criticadas por pesquisadores que evocam a autoridade dos estudos baseados em Marx e suas teorias. A complexidade se dá no que tange a ser rejeitado por um grupo ao qual você acredita pertencer, entretanto este recusa-se a aceitar quem estude aspectos daquilo que eles classificam como errado.

E, mais que isso, fiz justiça a um autor cuja produção merece a atenção, no mínimo, do meio acadêmico, pois o reconhecimento do público está bastante condicionado a aspectos midiáticos e comerciais que fogem à discussão deste trabalho.

Com efeito, esta tese não pretendeu em momento algum limitar-se simplesmente ao levantamento teórico e à análise do objeto. É possível que a banca, ou outro leitor, possa me retorquir, dizendo que, se eu conseguisse isso, já seria o suficiente; seu eu fosse além, seria o necessário. No entanto, intentei fazer do todo deste texto, desde as palavras que expressam os agradecimentos – àqueles que me ajudaram na minha trajetória escolar até aqui – até a dedicatória “às mulheres da minha vida”, um projeto que expressasse o meu revide a todas as negações que se impuseram na minha trajetória de estudante.

Para tanto, comecei por refletir sobre o jogo discursivo que se configura o rito de atribuição de um título acadêmico. Esse jogo é uma metáfora dos pequenos embates que

⁴² As palavras que demonstram a ocorrência da dêixis são chamadas de elementos dêiticos. Em língua portuguesa, os dêiticos são representados, sobretudo, por pronomes, tais como “eu”, “te”, “aquilo”; por artigos como “o”, “as”; por advérbios de lugar e de tempo, como “hoje”, “logo”, “aqui”, “perto”; e por desinências verbais, além de muitas outras categorias linguísticas que incluem alguns verbos.

um indivíduo – sobretudo os marginalizados socialmente – trava diariamente para sobreviver no mundo capitalista. O homem marginalizado, portanto, tem em si despertado o desejo de Ser (e pertencer), que lhe é negado sistematicamente pelo próprio sistema, que ainda pretende assimilar somente quem já pertence ao rol de pessoas que comandam a sociedade. Desse modo, nesse jogo discursivo, vencer não significa obter um troféu como objeto de reparação para o que se perdeu ao longo da empresa.

Definitivamente, quando iniciei este trabalho, fiz questão de manter a terceira pessoa do discurso, escolha que não se justifica por simples aceitação do relato acadêmico. Quis – efetivamente – expressar o aniquilamento do EU. Esse aniquilamento consequente das promessas e das cobranças que o cientificismo positivista impingiu ao sujeito.

Por fim, driblei as minhas incongruências que se pretende sujeito. Declaradamente, em certos momentos, mais pela configuração do meu discurso, percebe-se que sou um indivíduo adepto das ideologias de esquerda, como mencionei a poucos parágrafos acima, ao mesmo tempo em que me reconheço um nietzschiano bastante típico. Apesar de ser um estudante marxista, não pretendo reformar o mundo como os meus camaradas querem na maioria das vezes. Antes, prego o *amor fati* e, exatamente por isso, minha insistência em discutir a relação nada pacífica entre os pensadores que debruçam sobre a aporia suscitada pelos ínterins entre modernidade e pós-modernidade – acrescida do aspecto do que possa ser o contemporâneo. Nesse sentido, eu aceito o mundo como ele é e quero estudar os problemas que ele apresenta. Não quero fechar os olhos para os problemas da contemporaneidade e, tampouco, discuti-los olhando para o passado como melhor do que o nosso tempo. Se posso contribuir para melhorar o mundo de algum modo, antes de querer mudá-lo, preciso entendê-lo. Isso significa compreendê-lo como ele é. Com suas incongruidades.

Meu comportamento faz que eu seja adjetivado de pós-moderno pelos meus camaradas. Ideologicamente, significa que eu sou um dos deslumbrados com as cores e os cheiros da metrópole, portanto um escravo voluntário do capitalismo. Orgulha-me, entretanto, saber que Walter Benjamin sofreu a mesma acusação. E os acusadores foram ainda menos elegantes com Michel Foucault, pois o Partido Comunista Francês o acusou de “prostituição ideológica”.

Em suma, esta tese afirma que a justiça nasce do desejo de vingança, da necessidade de reparação, de desforra, de mitigação do sofrimento causado pelo

ressentimento. A vingança, nesse sentido, é a sanção realizada pelo indivíduo que foi alijado do direito à justiça. Esse sujeito, por meio da vingança contra o desafeto, provoca sua condenação pelo Estado, que é incapaz de atender as próprias promessas de que todo homem é igual perante a lei. Assim, por linhas tortas, Ladislau e Isaías escrevem a justiça contra aquele(s) que, segundo suas percepções, subtraíram-lhes a oportunidade de estarem em conjunção com o seu objeto-valor.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, M., ADORNO, T. W. HABERMAS, J. *Textos escolhidos*. Traduções de José Lino Grünnewald... [et al.]. 2 ed São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os pensadores) pp. 269-273.
- AEURBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- AGUIAR E SILVA. V. M. *Teoria da literatura*. 8 ed.. Coimbra: Almedina, 1988.
- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó. Argos. 2009.
- ALTHUSSER, L. *Aparelhos ideológicos de estado: Nota sobre os aparelhos ideológicos de estado*. 3 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- ARISTÓTELES. *A Política*. [Tradução: Torrieri Guimarães]. São Paulo, Martin Claret, 2002.
- BARROS, D. L. P. de. *Teoria do Discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo, Atual, 1988.
- BARROS, D. L.P. de. *Paixões e apaixonados: exame semiótico e alguns percursos*. Cruzeiro Semiótico. Porto: Nobar, 1990.
- BATISTA, S. E. *Um olhar Panorâmico sobre a Modernidade e a Pós-modernidade, no romance A Santa do Cabaré, de Moacir Japiassu*. Orientador: Adalberto de Oliveira Souza. 2012. Maringá: UEM/PLE. Dissertação de Mestrado.

- BAUDRILLARD, A. *Sociedade de Consumo*. Lisboa. Edições 70. 1981.
- BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1997. Cap. XIII, p. 205-230.
- BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BAUMAN, Z. *Capitalismo Parasitário e outros temas contemporâneos*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2009.
- BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Trad., apres. e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hermerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v.3)
- BERMAN, M. [1982]. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- BERTRAND, D. *Caminhos da Semiótica Literária*. Bauru: Edusc, 2003.
- BLOOM, H. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BORGES, J. L. *Esse Ofício do Verso*. Org Calin-Andrei Mihailescu: trad. José Marco Macedo. São Paulo, 2001.
- BOSI, A. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 44 ed. São Paulo: Cultrix. 2006.
- BORDINI, M. G. Teorias da cidade: do moderno ao pós-moderno. In: *Narrativas Contemporâneas: Recortes críticos sobre Literatura Brasileira*. Org. Ginia Maria Gomes. Ed. Libretos. Porto Alegre, 2012.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.
- CANDIDO, A. A nova narrativa. In: *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CANDIDO, A. *Presença da literatura brasileira: modernismo*. 4 ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.
- CARVALHO, N. C. de. *Um "condor" no sertão paulista: a construção da imagem do bandido Dioguinho*. 2015. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina.
- COMPAGNON, A. *O Demônio da Teoria Literária*. Trad. C.P. Mourão; C. F. Santiago e E.D. Galery. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

- COMPANON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. C. P. Mourão, C. F. Santiago e E.D. Galery. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- CONNOR, S. *Cultura Pós-moderna*, Introdução às teorias do contemporâneo. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Editora Loyola, 1992.
- CORONEL, L. P. A PROSA AGONIZANTE DE Diário de um fescinino: antecedentes e condicionantes. In: *Narrativas Contemporâneas: Recortes críticos sobre Literatura Brasileira*. Org. Ginia Maria Gomes. Ed. Libretos. Porto Alegre, 2012.
- D'AGORD, M. R. de L.; TRISKA, V. H. C.; ARALDI, E.; SUDBRACK, R. P. Psicanálise, psicopatologia e literatura: modos de uso da fantasia. Tempo psicanal. [online]. 2010, vol.42, n.2. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382010000200004&lng=pt&nrm=iso>. ISSN 0101-4838.
- DALLA PALMA, M. *A violência nos contos e crônicas da segunda metade do século XX*. Orientador: Luiz Carlos Simon. Universidade Estadual de Londrina, Programa de Pós-graduação em Letras, 2008.
- DALCASTAGNÉ, R. O tempo no romance brasileiro contemporâneo. In: *Narrativas Contemporâneas: Recortes críticos sobre Literatura Brasileira*. Org. Ginia Maria Gomes. Ed. Libretos. Porto Alegre, 2012.
- D'ÁVILA, N. R. Semióticas, Comunicação e Linguagens. In: *Comunicação e Cultura de Massa. Material didático (3ª apostila)*. Mestrado em Comunicação. Marília, Unimar, 2006.
- DUCLÓS, N. Apresentação à Segunda Edição. In: JAPIASSU, Moacir. *A Santa do Cabaré, um cordel Pós-Moderno de Amor e Morte*. 2 ed.. São Paulo: Francis, 2004.
- EAGLETON, T. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- ECO, U. *Semiótica e Filosofia da Linguagem*, Editora Ática, São Paulo, 1991.
- ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. 5 ed. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ELIADE, M. – *Mythes, Dreams and Mysteries*. New York, Fontana, 1968.
- FERNANDES, F.; LUFT, C. P.; GUIMARÃES, F. Marques (org.). *Dicionário Brasileiro Globo*. 16 ed., Rio de Janeiro: Globo, 1996.

FERRARI, S. A. F. L. Estrutura narrativa na pós-modernidade. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0582-1.pdf>>.

Acesso 3 out. 2011

FIDALGO, A. *Semiótica a lógica da comunicação*. Disponível em: <<http://groups.google.com.br/group/digitalsource>>.

FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. 8 ed. São Paulo: Contexto, 2000.

FIORIN, J. L. Greimas e Propp: conjunções e disjunções. In: LANDOWSKI, E.; OLIVEIRA, A. C. de. *Do Inteligível ao sensível: em torno da obra de Algiras Julien Greimas*. São Paulo: Educ, 1995.

FIORIN, J. L. *Semiótica das Paixões: o ressentimento*. In: *Alfa*, São Paulo, 2007.

FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. Tradução de Ivã Lopes, Luis Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Humanitas, 2001.

FONSECA, R. *O cobrador*. Agir. Rio de Janeiro, 1979.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. 5 ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. 9 ed. Trad. Maria T. da C. Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1997.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. São Paulo: Ed. Graal, 1979.

FREADMAN, R.; MILLER, S. *Re-prensando a teoria: uma crítica da teoria literária contemporânea*. Trad. Aguinaldo José Gonçalves e Álvaro Hattner. Editora da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 1994.

GELLNER, E. *Pós-modernismo, razão e religião*. Trad. Susana Sousa e Silva. Lisboa: Instituto Piaget, 1992.

GIDDENS, A. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Ed. Unesp, 1991.

GIRARD, R. *A violência e o sagrado*. Trad. Martha Conceição Gambini. Editora Paz e Terra, São Paulo, 1990.

GOMES, G.M. *Narrativas Contemporâneas: Recortes críticos sobre Literatura Brasileira*. Ed. Libretos. Porto Alegre, 2012.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões*. Dos estados de coisas aos estados de alma. Tradução de Maria Jose R. Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

- GREIMAS, A. J. De la colère: étude de sémantique lexicale. In: *Essais sémiotiques*. Editions Du Seuil, Paris, 1983.
- GOMES, G. M. Percurso da narrativa contemporânea. In: *Narrativas Contemporâneas: Recortes críticos sobre Literatura Brasileira*. Org. Ginia Maria Gomes. Ed. Libretos. Porto Alegre, 2012.
- HABERMAS, J. *Modernidade versus Pós-modernidade*. Disponível em: <<http://www.consciencia.org/modernidade-versus-pos-modernidade-jurgen-habermas>>.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.
- HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola. 1992.
- HASSAN, I. *The Dismemberment of Orpheu: Toward a Postmodern Literature*. 2 ed. Madison: University of Wisconsin Press, 1971.
- HAUSER, A. *Sociologia del arte*. Sociologia del público. Barcelona: Labor, 1977. v. 04.
- HOBBSAWM, E. *A Era das revoluções: Europa 1789-1848*. 12 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.
- HOBBSAWM, E. *Bandidos*. Editora Crítica. Barcelona, 2001.
- HOLM, J.; BOWKER, J. *Mito e História*. Mem Martins, Publicações Europa. América, 1997.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- INCERTI, F. O nascimento do Inquérito na Tragédia de “Édipo-Rei”: uma leitura foucaultiana. *Kriterion*, Belo Horizonte, n.º 134, Ago./2016, p. 545-564.
- ISER, W. *O Ato da Leitura: uma teoria do efeito estético*, volume I. São Paulo: Editora 34, 1996.
- JACOMEL, M. C. W. *Na contramão da ordem vigente: A mulher no contexto da ditadura militar em Tropical sol da liberdade*, de Ana Maria Machado. Orientadora: Lúcia Osana Zolin. 2008. Maringá: UEM/PLE. Dissertação de Mestrado.
- JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática. 1991.
- JAPIASSU, M. *A Santa do Cabaré*. I Ed. São Paulo: Globo, 2002.
- JAPIASSU, M. *A Santa do Cabaré, um cordel Pós-Moderno de Amor e Morte*. 2. ed. São Paulo: Francis, 2004.
- JAPIASSU, M. *Concerto para paixão e desatino*. São Paulo: Francis, 2003.

- JAPIASSU, M. *Quando Alegre Partiste: melodrama de um delirante golpe militar*. São Paulo, 2005.
- JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. (Série Temas, v.36)
- JAUSS, H. R. A Estética da Recepção: Colocações Gerais. In: LIMA, L. C. (Coord. e Trad.). *A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção*. 2 ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002 . p. 67-84.
- KOCH, I. G. V. *A inter-ação pela linguagem*. 3 ed. Contexto, São Paulo, 1997.
- KEHL, M. R. *Ressentimento*. Casa do Psicólogo, São Paulo, 2004.
- KOEHLER, A. A Santa do Cabaré, de Moacir Japiassu. In *Rascunho*. 67 ed. Curitiba: Letras e Livros. 2005.
- KRISTEVA, J. *História da linguagem*. Lisboa. Edições 70, 1969. p. 21.
- KUMAR, K. *Da sociedade pós-industrial à sociedade pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- LEITÃO, L. M. C. de C. *Ressentimento: (im)possibilidade de elaboração'* 01/05/2007 130 f. Mestrado em Psicologia (Psicologia Clínica) Instituição de Ensino: Pontifícia Universidade Católica De São Paulo, São Paulo Biblioteca Depositária: PUC-SP.
- LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.
- LEONARDO, D.. *As máscaras da modernidade: uma leitura do ser e do poder no romance A caverna, de José Saramago*. Orientadora: Marisa Corrêa Silva. 2008. Maringá: UEM/PLE. Dissertação de Mestrado.
- LIMA, R. Para entender o pós-modernismo: notas de pesquisa. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/035/35eraylima.htm>>. Acesso 08 jun 2008
- LIPOVESKY, G. Sedução, publicidade e pós-modernidade. *Revista Famecos* • Porto Alegre • nº 12 • junho 2000 • semestral.
- LYOTARD, J-F. *Le postmoderne explique aux enfants: correspondence*. Paris: Galilée. 1986.
- LYOTARD, J-F. *O pós-moderno*. 3 ed. Rio de Janeiro: Olympio Editora. 1986.
- LUCAS, F. *Apresentação à Primeira Edição*. JAPIASSU, Moacir. *A Santa do Cabaré*. 1 ed. São Paulo: Globo, 2002.
- LUKÁCS, G. *Teoria do romance: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2001.
- LYOTARD, J-F: *O pós-moderno*. 3 ed. Rio de Janeiro: Olympio Editora. 1986.


- MELO, C. V. Fisionomia da contemporaneidade em Eles eram muitos cavalos de Bernardo de Carvalho. In: *Narrativas Contemporâneas: Recortes críticos sobre Literatura Brasileira*. Org. Ginia Maria Gomes. Ed. Libretos. Porto Alegre, 2012.
- MELO, P. *O matador*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- MELLO, L. C. M. F. de. Da Semiótica da ação à Semiótica das Paixões. In: Revista *Moara* n. 22. Belém. p. 123-142, 2004.
- MELLO, L. C. M. F. de. *Reflexões sobre o medo: um olhar semiótico*. Abes, Belém, 2007.
- MELLO, L. C. M. F. de. *Sobre Semiótica das Paixões*. *Signum: Estud. Ling.*, Londrina, n. 8/2, p. 47-64, dez. 2005.
- MOISÉS, M. *Análise Literária*. Cultrix, São Paulo, 2007.
- MORANA, H. C. P.; STONE, M. H.; ABDALLA-FILHO, E. Transtornos de personalidade, psicopatia e serial killers. *Rev. Bras. Psiquiatr.* [online]. 2006, vol.28, supl.2, pp.s74-s79. ISSN 1516-4446. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1516-44462006000600005>>.
- NIEL, A. *A Análise Estrutural de Textos*: São Paulo: Editora Cultrix. 1973.
- NORONHA, S. Crítica e divertimento na base do trabalho. Disponível em: <<http://www.abi.org.br/paginaindividual.asp?id=1023>>. Acesso 08 set 2010
- OLIVEIRA, M. A justiça em Sócrates. <<http://www.buscalegis.ufsc.br/revistas/files/anexos/25539-25541-1-PB.pdf>>. Acesso 15 nov 2016
- PELLEGRINI, T. Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência? *Novos Rumos*, ano 16, n.35, 2001. p.54-64.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- PLATÃO. *A República* (Da Justiça). Edipro. São Paulo. 2006.
- PRETI, D. *A Linguagem Proibida: um estudo sobre a linguagem erótica: baseado no Dicionário moderno de Bock, de 1903*. Editora T. A. Queiroz, São Paulo, 1983.
- PROENÇA FILHO, D. *Estilos de época na literatura*. 15 ed. São Paulo: Ática, 1995.
- REIS, R. Cânon. In: José Luís Jobim, org. *Palavras da crítica – tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- RODRIGUES A, Resenha de “A Santa Do Cabaré”. Disponível em: <<http://www.comunique-se.com.br>>. 2005. Acesso 05 jun 2009
- ROSENFELD, A. *Texto/Contexto*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

- ROUANET, S. P. *As razões do iluminismo*. São Paulo: C. Letras, 1987, pp. 229-77.
- RYBALKA, M. Washington University, St. Louis. *A Literatura e o Pós-moderno*. Texto de uma conferência feita em 12 de fevereiro de 1991 na Universidade de Michigan, Ann Arbor, em homenagem ao falecido Jean Carduner.
- SARGENTINI, V.; NAVARRO-BARBOSA, P. (Orgs.). M. *Foucault e os domínios da linguagem: discurso, poder, subjetividade*. São Carlos: Claraluz, 2004. p. 133-155.
- SCHEEL, M. *A literatura aos pedaços: a fragmentação discursiva e a problemática da representação do primeiro romantismo alemão à modernidade e ao pós-modernismo*. Orientadora: Wilma Patricia Maas. 2009. Unesp. Araraquara. Tese de Doutorado.
- SILVA, F. M. Novos Rumos da semiótica. In. *Anais do II Senallel*. UFG, 2013.
- SÓFOCLES. *A trilogia Tebana*. Édipo-Rei, Édipo em Colono, Antígona. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- VATTINO, G. *O fim da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ZAPPONE, M. H. Y. Estética da Recepção. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (org). *Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: UEM, 2004.
- ZIZEK, S. O superego pós-moderno. Folha de São Paulo - *Caderno Mais!* São Paulo, 23 maio 1999. p. 5-8.
- ZILBERMANN, R. *Do mito ao romance: Tipologia da ficção brasileira contemporânea*. Editora da Universidade Estadual de Caxias do Sul. Porto Alegre, 1977.
- VERO, J. *Paixões Estrangeiras: A Vingança* (2006) 249 f. Doutorado em Psicologia (Psicologia Clínica) Instituição de Ensino: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, Biblioteca Depositária: PUC-SP.

APÊNDICE

3ª PARTE

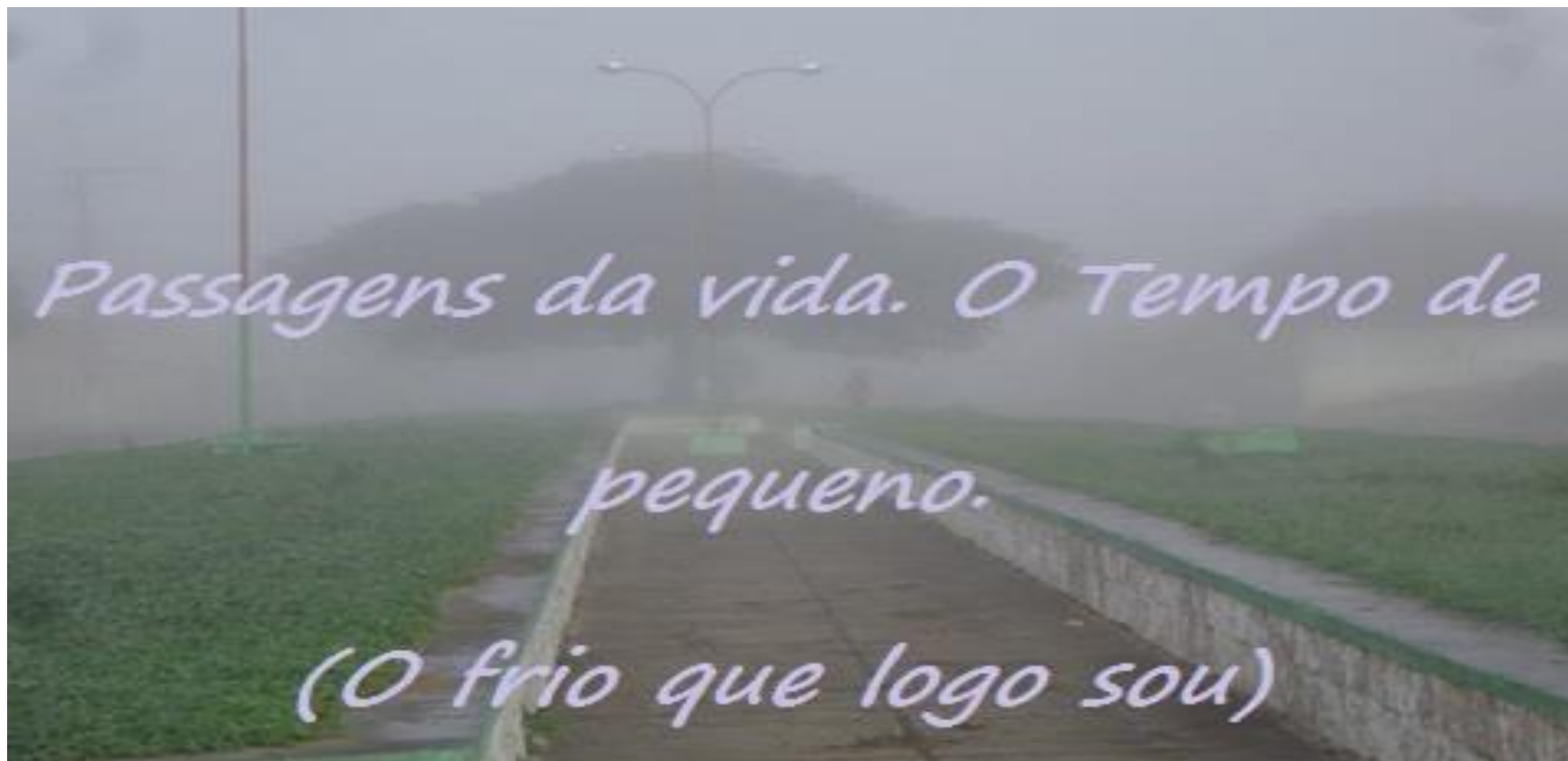
PASSAGEM DE CRIANÇA.O FRIO QUE LOGO SOU



Passagem de criança...

Sidinei Eduardo Batista

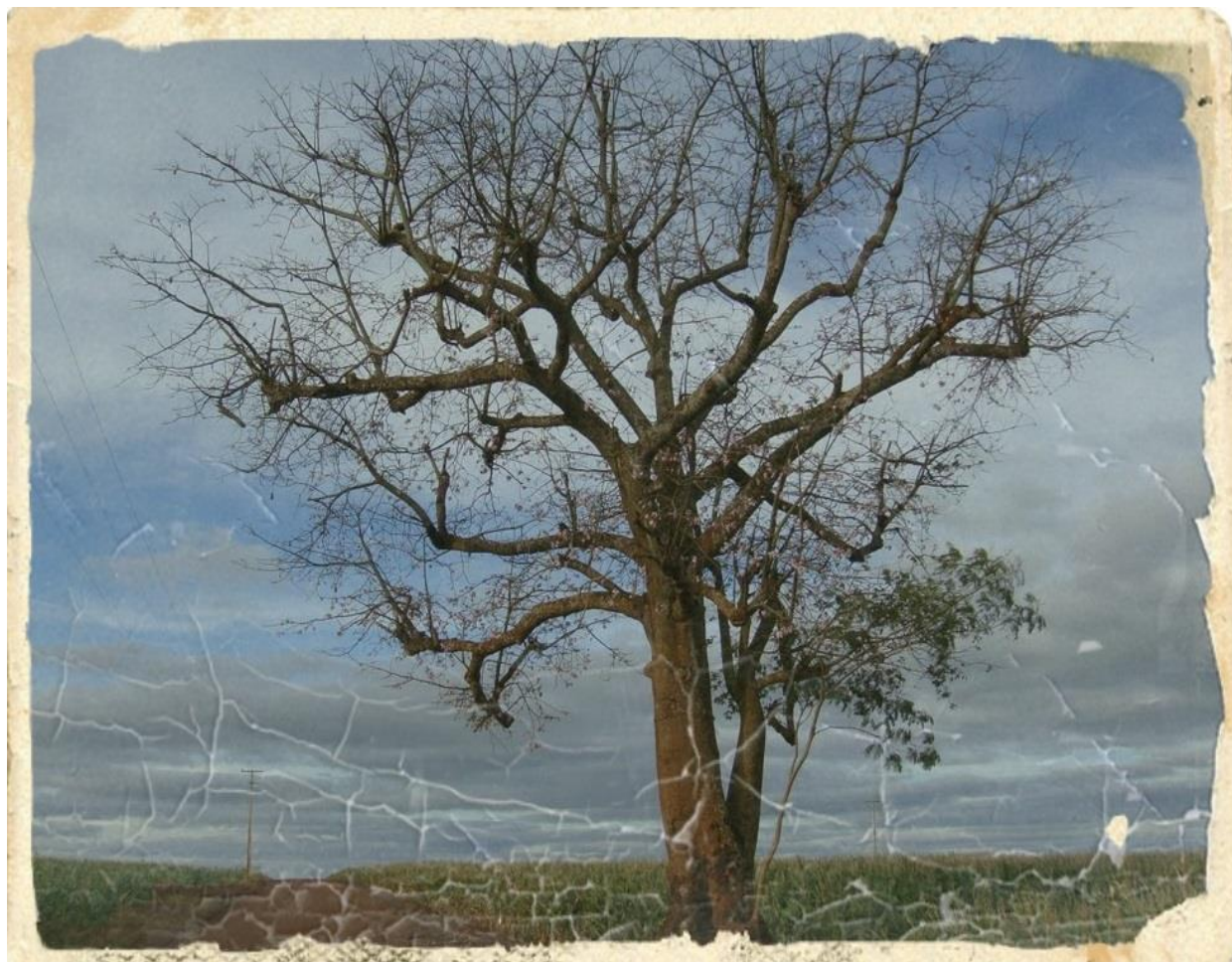
(O frio que logo sou)



Sidinei Eduardo Batista

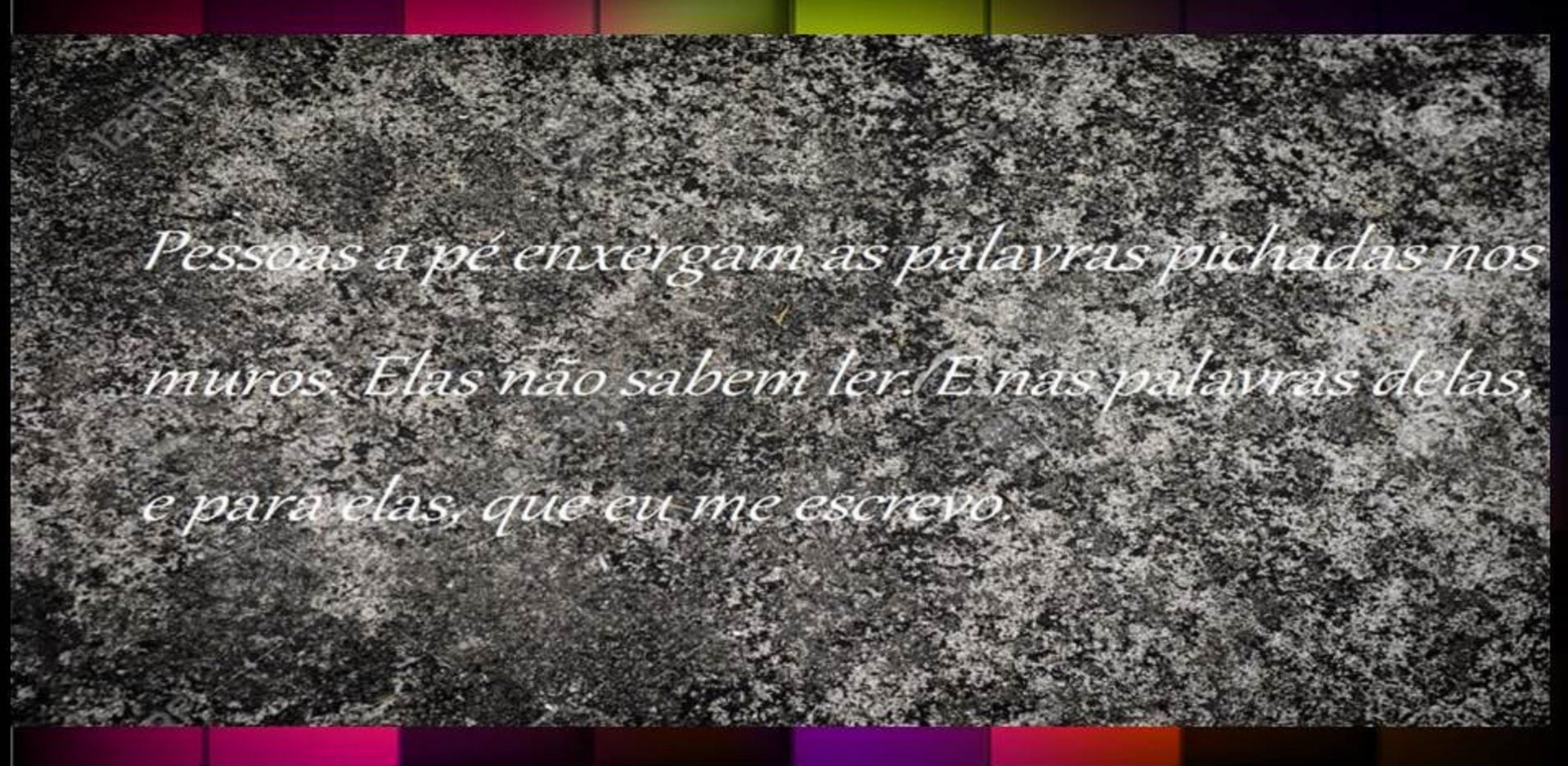
2017

Sou massa do Ártico que esvaece o sopro tropical no inverno dentro de mim.



Às MÃES da minha vida:

Lúcia, Mãe Maria, Dona Cida e Giseli: mães e mãe da minha Maria.
(Minhas mães: “uma deu e a outra devolveu”; terceira concebeu a quarta, calor que
me doa vida).



*Pessoas a pé enxergam as palavras pichadas nos
muros. Elas não sabem ler. E nas palavras delas,
e para elas, que eu me escrevo.*

DERRIDA(R)-ME-EI

Todos os dias

Como os cabelos raspados em fúria

Com os pedaços de carne, atirados ao sangue para você.

Entregar-te-ei-ME

Aos pedaços

A cada cobrança tua.

Aliviarão a dívida adquirida

Pelo afeto, o teto e o pão,

Os pedaços meus lançados sem sentimento.

Sobre o osso e a chaga em mim,

Sem, entretanto,

A posse sobre o que penso

Ou o que me tornei.

Desconstruo-me a cada lembrança,

Cobrança sem fim

Do que sonho e do que tu não realizaste:

Desconstruir-me-ei

Em memória de ti.

NÃO TOMEM TODAS AS MINHAS PALAVRAS COMO VERDADES.

Essas me pertencem. O resto é poesia que me gela. Canto histórias que serão ilustradas e vendidas para crianças. São histórias de milhões de crianças. Meninas ou Meninos. Tenho os dois em mim. Ela é a que carrego de minha mãe.

Escrevo livros que não publicarei. São livros com histórias de crianças. São histórias ilustradas. Palhaços pretos. Não os publicarei. Escrevo-os, desde pequeno, em papéis amassados. Desses que se jogam fora. Desde o infinito, que há em mim, eu escrevo.

São pichações em rabiscos caprichados, que carros apressados ignoram. Pessoas a pé as enxergam, mas não sabem ler. É para esses que eu me escrevo. Sou a mão que corre a caneta para aqueles que não sabem ler. Aqueles que não foram corrompidos pela gramática velha como a minha avó. Cabelo de velha cheira o ranço do óleo da sardinha salgada. Eu não gosto das velhas. Nem as detesto. Apenas, temo-las. Velhas são paineiras que não se abraçam.

Revirar lembranças é exumar ritos e reflexos.
É fluir actina e miosina em veias plastificadas
pelo *rigor mortis*, que se instalou em autólise
interrompida.

Assim, mal decomposto, o sucumbindo se
revira: em ódio, Dor e vingança.

Pela mesma medida, os anos me somavam
centímetros à altura e um desajuste imenso
aos meus.

(Sid E. Batista)

As histórias que eu conto não são verdadeiras. As histórias são minhas, contadas por mim. Não conto a verdade. Escrevo a minha memória. Mas, a memória não me pertence. Ela tem dono. O Tempo é o dono de cada história. O Tempo é caprichoso. Ele ilumina mágoas e turva os olhos para não enxergarmos se houve felicidade. Não. Não houve. Nenhum dos meus eus tem dessas histórias para contar. Somos sombrios. Somos amargos. Usamos as palavras como vingança. Os palavrões, quase infantis, que escrevo, são para incomodar. Tudo o que eu não podia dizer quando era criança, não reprimo agora. Afinal, quem é que manda em mim?

Ainda não descobrimos.



Ao escrever não espero nada!! Sequer ser lido!

Escrevo para ouvir-me. Para, depois de escrito, ter a chance de corrigir-me. É uma oportunidade de passar-me a limpo. Há muito a ser corrigido em mim. Há muito a passar a limpo. Ao escolher as palavras, escolho o que quero ver. Eu escondo coisas em mim. Há coisas que não posso falar. Ao ler o que escrevo, tenho a chance de olhar para os vários dos meus eus. A complicação dessa relação estabelece-se no momento de definir qual de nós será o nosso leitor. Há confronto, pois há, entre nós, quem saiba o que literatura, o que é leitura, o que é fetiche, o que é masoquismo, o que é hedonismo, o que é manipulação, o que é sadismo. Cada um de nós entende o que é cada uma dessas coisas. Pois essas são cada um de nós.

Quando escrevo a única coisa que pretendo é entreter meus dedos. A minha cabeça está atenta aos detalhes e proibições da língua. Pergunto-me, então: e essa vírgula? E esse ponto? Entenderão o que escrevo? Zelo por ser compreendido. Quero sê-lo. Quero esquecer. Quero preocupar-me com as palavras, pois a língua é maldição do corpo, como diz a mãe da minha mãe. Não gosto da língua. Nem da minha nem da dos outros. A língua é regra para o corpo. A língua define o que alma. Eu não tenho mais a minha. Eu perdi a minha. A minha é o eu do homem do buraco. Como pode uma criança perder a alma e continuar vagando? Acho que é isso. Escrevo para espiar no escuro de mim. Para espiar se entre tantos que eu sou, se há quem saiba onde está a minha alma dentro da casa. É verdade, eu sei que, entre as sombras disformes da casa escura, um desse muitos eus, seja a criança assustada e com frio, que foge daquele lugar.

F60.4 Personalidade histriônica

Transtorno da personalidade caracterizado por uma afetividade superficial e lábil, dramatização, teatralidade, expressão exagerada das emoções, sugestibilidade, egocentrismo, autocomplacência, falta de consideração para com o outro, desejo permanente de ser apreciado e de constituir-se no objeto de atenção e tendência a se sentir facilmente ferido.

Personalidade (transtorno da):

- histérica
- psicoinfantil

F60.5 Personalidade anancástica

Transtorno da personalidade caracterizado por um sentimento de dúvida, perfeccionismo, escrupulosidade, verificações, e preocupação com pormenores, obstinação, prudência e rigidez excessivas. O transtorno pode se acompanhar de pensamentos ou de impulsos repetitivos e intrusivos não atingindo a gravidade de um transtorno obsessivo-compulsivo.

Personalidade (transtorno da):

- compulsiva
- obsessiva
- obsessiva-compulsiva

Exclui:

transtorno obsessivo-compulsivo ([F42.-](#))

F60.6 Personalidade ansiosa [esquiva]

Transtorno da personalidade caracterizado por sentimento de tensão e de apreensão, insegurança e inferioridade. Existe um desejo permanente de ser amado e aceito, hipersensibilidade à crítica e a rejeição, reticência a se relacionar pessoalmente, e tendência a evitar certas atividades que saem da rotina com um exagero dos perigos ou dos riscos potenciais em situações banais.

Eu já morei em Campo Mourão. Eu tinha 6 anos. Algumas lembranças, daquela cidade, são tão vivas que me sinto ainda com pouco mais de um metro de altura. Lembro-me da minha mãe com uma menininha em um dos braços, no outro uma bolsa vermelha, que carregava o nosso pouco patrimônio: algumas peças de roupas. Eu seguia sempre a uns passos atrás dos passos desorientados de mamãe. Com uma bolsa marrom, que pesava apesar de quase vazia. O frio dos meses de maio e junho. (Tenho certeza que há inverno dentro de mim). O frio não congelava e rachava os beijos apenas. O frio assustava. Metia medo. Aumentava o tamanho e a largura das ruas a serem caminhadas sem destino.

A mãe consolava o choro da criança ao colo, que chorava fraco, manso... Parecia compreender e imitar o desânimo de sua protetora. Às vezes minha mãe parava e se sentava em um banco de praça. Fuçava as bolsas e achava alguma coisa que dividíamos para acalmar os estômagos, que não entediavam o acordo que tínhamos de zelar pelo silêncio.

Vejo os olhos gateados de mamãe que estavam perdidos. Olhavam ao longe. Evitava olhar-me no rosto. O queixo erguido. A voz era firme e segura. Nada daria errado, hoje sei que a guerreira que segurava a espada naquela luta, era Iansã que nos clareia.

Numa dessas tardes, de 1986, lembro-me de uma boa senhora que varia uma calçada. Não sei se mamãe pediu ou se aquela santa ofereceu. Mas, lembro-me da mamadeira branca e quente - que saiu daquela casa de madeira (riquíssima, aliás) rodeada de uma cerca de madeira pintada de branca - e de metade de um cheiroso e saboroso pão caseiro. _ Hoje em dia, não gosto de pão caseiro. Não como pão quente nem se me submeterem ao açoite. Não quero engolir aquelas lembranças, embora elas me alimentem diariamente...

Aquele pão matou-nos a fome. Parte dele, minha mãe guardou em uma das bolsas. A menininha de seu colo parou de chorar. O frio cedeu por um tempinho.

Hoje, entendo os passos desentendidos de mamãe naquela cidade. Durante o dia, ela procurava algum lugar que pudesse fazer serviços de empregada doméstica. As duas crianças que carregava, entretanto, dificultava-lhe as intenções. Ao final de cada dia, tínhamos um endereço para ir. Era um pequeno albergue de madeira pintado à cal. Velho, frio, estéril, a pintura que fora branca descascava, era habitado por rostos tão desanimados quanto a bonita cara de minha mãe. Eu, ao contrário dela, pertencia aquele lugar. Pareço-me ainda com aquele lugar frio. Grande parte dos eus que moram em mim, tenho certeza, me habitaram ali.

Esse lugar abrigava pessoas durante a noite. Mas não podia alimentar os seus hóspedes. Éramos todos vagantes. Silenciosos. Famintos. Cheios de gritos sufocados por dentro. Cada um de nós torcia que a escuridão que descia, trouxesse-nos o sono. Estávamos todos, sempre, na esperança que a noite aplacasse a fome e silenciasse os nossos gritos. Eram camas de solteiro em quartos coletivos. Minha mãe dormia com os seus dois filhos em uma delas. O silêncio era rompido durante a noite por um ou outro choro de criança, que as mães corriam para silenciar do lado de fora dos quartos para não gerar protestos dos colegas de pousada. Penso que minha mãe nunca dormiu naquele lugar...

Havia naquele albergue, um grupo de magros homens que cavavam um buraco enorme. Eram brancos, mas a cor de cada um descascava como as paredes do prédio. Pernas e braços eram vermelhos da terra que tiravam preguiçosos ou extenuados – em baldes puxados por uma enghoca de madeira que se parecia com eles.

Um dos trabalhadores daquele buraco jamais sairá da minha memória. Ele era branco. Pernas e braços finos e vermelhos de terra. A barriga tão funda quanto fome que curvava-lhe as costas. Os cabelos - de loiros para vermelhos – de lisos e ralos caíam-lhe sempre sobre os olhos. Coisa que lhe incomodava, sobretudo por estar com as mãos embaraçadas e não poder ajeitar-lhes com exatidão. Ele esticava o bico e soprava os cabelos, que em pouco tempo teimosos voltavam sobre os olhos daquela frágil figura. O rosto era coberto ainda por uma barba que se assemelhava aos cabelos. O conjunto da obra fazia daquele operário do acaso, uma espécie de “homem do saco”.

Eu acompanhei o trabalho dos cavadores naquele dia por uma tarde toda. Creio que devesse ser um sábado ou um domingo. Mas era dia que não se saía para via crucis em Campo Mourão. Também era dia que não ganharíamos pão nem leite. O choro, das crianças de colo, era mais insistente. As mães ficavam mais agitadas. As crianças da minha idade esforçam-se para não apanhar das mães que ficavam mais intolerantes às artes ou teimas.

Entre um balde e outro de terra que o meu homem carregava, vi-o passar a mão à testa. Mas não ajeitava os cabelos. Ele tinha uma enorme ferida na testa. Provavelmente, consequência de um enorme ralado. Reparei que ele cutucava generosamente o ferimento... Depois de um tempo entre baldes de terra, o homem descolou a casca daquela ferida. Padre que toma a hóstia, ele levou à boca. Respeitosa, satisfeita e famintamente devorou um pedaço de si. Olhei para a mãe cara em náuseas. Não sei dizer por fora, eu era só frio por dentro. Senti mais medo ainda... Entendi que se nos comemos a nós mesmos quando estamos com frio, somos capazes de comer qualquer outro ser.

Tempos mais tarde, agora talvez, procuro entender aquela estada. Aquele lugar. Aquele casa. Aqueles homens, mulheres e crianças. Aquele homem. Penso, ainda com frio, que aquele buraco tinha um propósito. Aquele lugar não era nesse mundo... Não que fosse

o inferno, pois no inferno não deveria haver anjinhos. Eu não o era mais, mas havia menininhas como a que mamãe carregava nos braços, que não sabia sobre a fome do mundo. Então, estávamos no purgatório – estágio em que se tem uma oportunidade de mostrar que merece outra chance ou serás deportado ao inferno. Tenho certeza que morri aos seis anos de idade. Conheci o lugar em que se transportam as almas mal nascidas ao lado de minha mãe e da minha irmãzinha. Foi ali o fim da minha primeira existência. Foi ali que conheci o homem que abriu o buraco para o devorador de almas. Quem sabe não fosse o próprio. Lembro-me que em algum momento os olhos daquele homem domaram os meus. Tenho certeza que minha alma encantou-se por ele. Pode ser que eu tenha inaugurado aquela passagem. Em troca da alma da criança que eu era, aquele homem instalou-se em mim.

Eu rio de besteiras...

Eu rio para me mostrar de besta...

Eu rio feito besta...

Por dentro, eu chovo...

Por dentro, eu corro feito rio!!

(Sidinei E. Batista)



Comecei a trabalhar aos 9 anos de idade lá pelos idos de 1989.

Meu primeiro emprego foi de vendedor de geladinhos. O produto de maior sucesso era feito de leite em pó e paçoquinhas, tudo batido no liquidificador, e eu os vendia como geladinho de amendoim. Para a empresa, eu dispunha de uma caixinha de isopor (de cor alaranjada), um boné promocional e um par de havaianas. Minha rota ia da Avenida Mandacarú, esquina com Avenida Colombo, até à antiga Estação Ferroviária de Maringá. Da Estação Ferroviária até a saída para Paranavaí, atual Shopping Catuaí.

A féria do dia, eu aplicava entre o capital de giro e um maço de cigarros *Belmont* azul (que eu pedia para o atendente do posto de gasolina: _ Por favor, eu quero do preço antigo!!), agrado para minha mãe, minha sócia e quem fazia os geladinhos.

Eu comprava os cigarros para mamãe como um ato de amor, era paixão e fixação que se transformavam em fumaça. Era a sensação de realização e nisso me sentia um provedor, um protetor daquela mulher tão linda e jovem, que sofrera demais, embora ainda tão jovem. Mal sabia eu que, meu amor, dela abreviava os anos de juventude e beleza, que sempre fora tão judiada pela pouca sorte de nascença...

Durou um verão, esse meu reinado. Como me sentia homem. Talvez, eu não tenha sido tão realizado depois disso... Veio o inferno e tirou-me a liberdade, o

dinheiro, a autonomia e o respeito. Voltei ao inverno de ser menino e esse frio nunca mais saiu de mim...

Nem todas as histórias são bonitas. Nem todas são de superação. Algumas são agoniadas e compungidas. Há situações matizadas pela saudade e outras tantas acinzentadas pelas mágoas. A verdade é que não posso me fiar nas verdades das minhas lembranças. Pois essas pertencem ao Tempo - e este que é o Senhor de todas as coisas e seres - em alguns momentos, me prega peças para me ver digladiar com os vários de mim que vivem numa mesa casa.

Eu sou uma casa mal habitada. Há compartimentos que eu não ousou tocar. Nos cantos escuros, se escondem alguns dos meus eus que eu não quero conhecer. Eu não gosto de pensar que eles existem. Entretanto, vez ou outra, um deles solta um grito comiserado, que logo é silenciado por outro, que afirma ser forte. Tem queixo erguido e não caminha, antes disso, marcha obstinado e é capaz de enfrentar os demônios que habitam a casa. Como são muitos, ele não governa por muito tempo. Há sempre golpes e solavancos e a casa, na maioria do Tempo, é desgovernada. O controle se dá pelos vários gritos que ouço de dentro de mim. Eu que não sou inocente não procuro controlar essa pequena guerra. O que faço, quase sempre, é assistir aos embates. Agora, maduro que estou, procuro não dar razão para este ou para aquele, pois não sei que vai governar a casa. Às vezes, apenas suplico que eles não adentrem a certos cômodos. Rogo, que mantenham a casa sempre à meia luz. Nisso todos os meus eus concordam: é melhor que mantenhamo-nos todos disformes. Pois, no anonimato, vivemos dentro de mim solitários, mas seguros. Nesse acordo, um não destrói os outros, que são pilares que seguram essa desarmônica e escura morada.

Antes de chegar a Maringá, estivemos em São Paulo. Não me lembro de quase nada da cidade, além de uma rodoviária enorme. Era tanta gente apressada. Eram pessoas que corriam desorientadas... Eram baratas desabrigadas por um homem que toma-lhes a lajota-abrigo.

Não tínhamos para onde ir. Nem sei por que estivemos lá. Lembro-me que o ônibus que nos levou era cheiroso e quente. Eu não sentia frio... O ônibus era um ventre, que poucos escolhidos, pelo Criador, tem a dádiva de não sair de lá.

A rodoviária era grande e assustadora. Ficamos sentados, sobre os calcanhares - em um canto daquela enormidade. Eu cuidava das bolsas, da minha mãe e da minha irmã. Não queria perde-las. Eu não queria me perder. Eu não podia arriscar todo o nosso patrimônio. Eu sentia muita vontade de chorar. Eu não chorava. Eu sufocava os soluços em mim. Para cada pergunta de mamãe, eu dava-lhe um não. Ela ficava satisfeita. " - Cê tá com fome? "- Não!" "Cê que mija? " "- Não, não quero nada!" (...)

Algumas pessoas conversaram com minha mãe, depois de muito tempo que estávamos lá. Ela ficou com o semblante um pouco menos desesperado, embora o medo fosse a sua feição. Ouço ainda o motor da Kombi, cheia de outras pessoas que se pareciam comigo. Aquele motor fazia o carro correr em uma velocidade que me incomodava muito. Meu desejo era o de continuar dentro daquele carro. Não queria descer do carro e ser deixado em outro tanto cheio de gente, com medo de perder minhas meninas e minhas bolsas.

Eu sentia sono. Minha responsabilidade, com os meus pertences, me mantinha atento à viagem.

O motor parou. A porta do carro se abriu e tivemos que descer. As pessoas saíam apressadas do carro. O motorista tinha pressa no desembarque. Minha mãe tinha uma bolsa nas costas, a alça da fina bolsa vermelha machucava lhe o ombro. Em um dos braços a menininha. A mão do outro braço segurava uma das alças da bolsa marrom, que servia de elo entre nós três. Eu estava com a outra alça. A bolsa era o que me ligava a minha mãe. Eu segurava firme. Não queria me desprender delas e me perder naquele lugar.



Estávamos diante de um grande portão. O portão parecia grades. Eram grades. As pessoas queriam entrar nelas. Havia muita gente diante ao portão. Todos se pareciam comigo. Minha mãe não pertencia aquele lugar. A pele clara. Os cabelos castanhos escuros batiam nos ombros. O queixo erguido. Ela era bonita. Ela não deveria estar ali.

Aquelas pessoas passam por uma janelinha ao lado do grande portão. Mostravam seus documentos. Um guarda revira as bolsas que carregávamos. As crianças eram contadas. As mães inquietas mantinham as crianças perto de si. O silêncio era abalado, vez ou outra, por uma voz de comando de um ou outro homem que mandava naquele. Havia policiais que andavam de lá para cá diante do portão.

Fomos postos para dentro do prédio. Depois do portão, havia vários outros portões. Eram grades fechadas por cadeados. O lugar era frio e úmido. Eu tremia de frio. Ainda sinto o frio da minha infância.

Fomos levados a refeitório enorme. O cheiro de comida era muito forte. Sinto a água que me escorreu à boca. A fome, que era subjugada pelo frio, reclamou seu protagonismo. O sono já não existia.

Todos aqueles que acabaram de entrar, sentaram-se em silêncio. Vi grandes jarras de leite com café e enormes bandejas plásticas (daquelas que usam em açougues) cheias de pães recheados de margarina. Os pães eram murchos e elásticos. Nunca mais bebi leite com café e comi pão com margarina tão gostoso. A fome cedia espaço. O pão espantara-me o frio. Minha mãe pegou um pão, que vinha dentro de pequenos sacos plásticos, e guardou na bolsa marrom. Depois de saciados, fomos levados corredores adentro. Cada corredor tinha suas grades e cadeados. As luzes se apagavam atrás de nós.

As pessoas foram separadas por lotes. Percebi que mulheres que não estavam acompanhadas de um homem adulto foram encaminhadas para um mesmo quarto. Que quarto enorme!! As luzes acenderam-se brevemente. Era o tempo de cada uma daquelas mães encontrarem uma cama e se acomodar com suas crias. Achei as camas lindas. Eram camas de ferro, umas sobre as outras. Descobri que o nome dessas camas era beliche. Minha mãe acomodou a menininha e eu em uma das camas debaixo. Como me senti feliz!! A cama era macia e estava quente. Eu deitado com a mesma roupa da viagem. A mesma roupa de todos os dias.

Acordei pouco tempo depois, as luzes bem acesas. Eram muitas camas! Quanta gente!! Havia homens, mulheres, crianças, velhos, aleijados, machucados, jovens e nós. O barulho do chuveiro, o cheiro do sabonete barato. Vozes que se confundiam. Olhares que não se cruzavam.

Sentei à beira da cama. E perdi-me olhando para um homem da fileira de camas da frente da nossa fileira. Ele tinha um grande bigode adorando o rosto tão fina quanto o seu nariz. Ele estava ajeitando uma perna de plástico, que amarava em um pedaço de perna logo abaixo do joelho. Fiquei perplexo. Eu nunca vira alguém que tivesse perna de plástico. O homem encarou-me como se reprovasse a minha indiscrição. Minha mãe deu um beliscão no meu braço e disse que era feio encarar as pessoas. Fiquei sem graça. Do olhar do homem sem perna e do beliscão da mãe, deixei um pedaço de mim naquele momento.

Banho tomado. Fomos conduzidos ao refeitório. Serviam o mesmo cardápio de horas antes. Eu já não estava tão animado com a comida. Como comíamos pouco, a necessidade de nos alimentar apresentava-se em um espaço de tempo maior do que a fome que tenho hoje.

Hoje sinto muita fome. Devoro-me. Consumo-me. Passo dias quase sem dormir. Quero ler tudo ao mesmo tempo. Quero fazer tudo ao mesmo tempo. Quero sufocar a legião de eus que me habitam. Não posso! Cansado durmo mais do que eu deveria. Eu não quero dormir. Eu não gosto de dormir. Não gosto das conversas com o travesseiro. Não gosto do silêncio da madrugada. Não gosto das visitas que me faço. Não gosto de sonhar com São Paulo. Não gosto de vagar pelas ruas de Campo Mourão. Eu não gosto do inverno de cada madrugada...

Sessenta dias presos naquelas grades. Mas, tinha comida. Tinha a beliche de ferro, pintada de verde. Tinha uma sala de televisão. As pessoas passavam os dias assistindo à televisão. As mulheres tinham que ajudar na limpeza. Os homens ficavam deitados nas camas. Eles ficavam pouco tempo por lá. Sempre tinha homens. O homem, de bigode e nariz fino como a cara, sempre esteve lá. Sempre ajeitando a perna plástica ao seu joelho. Com o tempo descobri que a perna era esculpida já com um sapato preto, que fazia parte de si. O homem dormiu durante o dia, certa vez, e eu aproveitei para estudar-lhe bem a perna. Tenho impressão que aquele homem ainda está lá. Aquele homem é lugar. Aquele homem nunca sorria.

Minha mãe não sabia onde estávamos. Minha mãe não sabe ler. Minha mãe queria ir embora de lá. A cama, a comida, os horários de dormir não cativaram minha mãe. Eu estava feliz. Até ousava dormir na cama de cima. As grades me davam a segurança que minha mãe não iria embora, ao meio da noite, e por acidente acabasse por me esquecer. Quando minha mãe era convocada a ajudar nos trabalhos daquele lugar, eu cuidava da menininha. Miúda. Olhos grandes quase pretos. Cabelos ralos, na cabeça desproporcional de bebê. Pele morena como a minha. Choro manso, quase generoso. Eu ficava com a menininha no colo. Eu a protegia. Ela era minha obrigação. Eu era útil à minha mãe. Eu não a deixava chorar. Crianças não podiam chorar.

Um dia mamãe volta de seus serviços no lugar. E diz muito feliz que iríamos embora dali. Precisávamos nos ajeitar. Deram-nos umas trocas de roupas. Banho tomado. Naquela noite ainda, iríamos embora. Eu fiquei ainda mais atento. Não queria ser esquecido. Eu gostava da cama, da comida e da televisão. Mas eu não queria deixar minhas meninas. Elas precisavam de mim. Eu sentia frio. Ainda sinto muito frio. Meus pés e mãos são de defunto, como diz minha mãe. É ruim sentir frio.

Fomos levados pela Kombi para a rodoviária. Fomos postos dentro do ônibus. Eu gosto muito de ver os ônibus passando na rodovia. Eles me trazem o conforto do ventre da mãe. Devolveram os documentos da minha mãe para ela, os nossos registros de nascimentos. Deram-nos sacolas com pães e margarina para comermos na viagem. Antes, fizeram minha mãe prometer que não voltaria para São Paulo. Eu ainda sinto o cheiro daqueles pães. Fomos embarcados para Maringá. Não sei se minha mãe escolheu. Não sei se alguém tinha escolha naquele lugar. Viajamos uma noite toda. Acho que São Paulo era muito mais longe de Maringá naquele tempo. Chegamos aqui. Não me lembro de ver o dia. Lembro-me da noite fria. A rodoviária, não tão grande como a de São Paulo. Mas, como era imensa para meus poucos anos. Era iluminada. Cheirava à maçãs, que estavam nas portas das lojinhas. Cheirava carne dos espetinhos, das coxinhas e pastéis que nunca paravam de ser fritos. Afinal, temos fome. É preciso saciar a fome. É preciso aquecer do frio. Sem rumo, por Maringá, saímos caminhando. A mãe com a menininha nos braços. A bolsa vermelha às costas. Em uma das mãos a bolsa marrom que a ligava a mim.

Ainda não sei o nome do lugar que ficamos em São Paulo. Aquele lugar que tomava os documentos dos seus visitantes. Aquele lugar que dizia quando e se poderíamos sair. Minha mãe diz, ainda hoje, que estávamos na FEBEM.

Os primeiros anos da minha existência não foram fáceis. Minha mãe sem marido, analfabeta, com dois filhos para criar, que nos primeiros meses de Maringá, transformaram-se em três, coitada. Vinda da roça aos vinte e poucos anos, ela acreditava, e acredita até hoje, que em tudo havia um monstro e um abismo que me desterrariam na mesma “cova do pecado” na qual ela achava que sucumbira.

Bem, penso que já se percebe que não me restava muitas opções para tirar o cérebro do estado de quase virgindade em que ele se encontrava. Aos oito anos de idade, segunda série primária, conhecimento de algumas letras, leitura precária.

Na escola, eis que a professora nos manda-nos escolher um livro, no intervalo de aulas. e lê-lo como tarefa. Na biblioteca com toda atenção, eu procurava o livro que tivesse a capa mais bonita, e é claro não podia ser muito grosso. Todavia, o que mais me interessou foi o livro que a moça da biblioteca lia. Dom Quixote de La Mancha de Miguel de Cervantes. Quis aquele, é claro que ela olhou para a minha insignificância e me disse que ainda não era hora. Insisti. Ela pensou só um pouquinho, deu-me as costas e sem demora voltou com um livro com o mesmo título, porém autor diferente, agora se lia na capa “Dom Quixote das Crianças”, de Monteiro Lobato. O livro tinha a capa mais bonita entre todos os que eu já vira. Ao abri-lo, notei que era cheio de gravuras coloridas. E melhor: as letras eram enormes, não me coube de alegria. Na aula mesmo comecei a lê-lo.

Pois é, agora eu tinha alguma coisa para fazer naquelas solitárias, enormes e ociosas tardes que só eu tinha. Solitárias tardes, pois é, até então éramos só minha mãe e eu compreendíamos o nosso mundo. Morávamos em dois cômodos de madeira, tão velhos que se podia ver o mundo através das frestas na parede. A mãe trabalhava de empregada doméstica e chegava, em casa, quando o dia já se tornara noite.

No dia em que peguei o livro não almocei, nem me lembro de naquela tarde ter ao menos ido ao banheiro. Mamãe chegou a casa e eu ainda estava sobre o livro. Noite mal

dormida, eu rolava na cama e ouvia a voz meiga de Dona Benta narrando as aventuras do maluco “Fidalgo De La Mancha”, entremeada aos gritos de empolgação de Emília e as vozes de todos os outros personagens.

Agora, com esta confissão, parecerei o idiota que sou: eu sei, além de revelar o quão sozinho me sentia, ou me sinto... Mas não descobri naquele livro somente o prazer da leitura, acho que encontrei ali um pouco do aconchego de família que até então eu não conhecera.

Li o livro rapidamente, à medida que eu lia e as folhas iam se tornando poucas, eu me deprimia. Ainda não gosto de ler o final das histórias. Crio uma relação de afeto com cada uma delas. Não gosto de terminar nada.

Enfim... Terminada a leitura a separação foi inevitável. Ganhei os parabéns da professora por ter tido tão bom gosto e arrojo na escolha da minha leitura e meu trabalho foi “A”. Mas o que mais me deixou alegre foi à descoberta do tal Monteiro Lobato, que em algum lugar ouvi dizer que era o “Pai”, dos meus novos amigos, aliás, únicos. Li toda a coleção, desde “As Reinações de Narizinho” às “Caçadas de Pedrinho”. Terminada a coleção de Lobato não me restava outra opção: comecei a ler tudo o que me era disponível, nem sempre entendia o que estava escrito, mas lia. Tornei-me um leitor promiscuo, lia desde “autoajuda” de Bradley Trevor Graive ao complexo Machado de Assis. Li de Fernão Capelo Gaivota, ao Rei Lear de Shakespeare.

Quantas aventuras eu vivi, desde o meigo “Cachorrinho Samba na Floresta”, ao viril “Hércules e seus Doze trabalhos”. Quantos dramas e tragédias: de Lucíola e Madame Bovary ao fim doloroso de Édipo Rei. E as paixões? Quantas paixões... E não pensem que o que eu sentia por Narizinho, na infância, era só um amor fraternal. Era amor de criança, mas não era fraternal. Como eu amei a Capitu. Eu

invejava o tonto do Bentinho. Até hoje eu me pergunto, como ele podia ser tão bobo?

Às vezes, eu sei que não sou muito normal. Aliás, quem o é?

Aos oito anos de idade, descobri na leitura um mundo à parte: um mundo de sonhos.

Mas não é permitido viver de sonho. Não nos alimentamos de sonhos. Para manter-me na realidade, não durmo! Zelo pelas preocupações desse mundo real dos adultos.

Aqui não temos o direito de um final feliz aos enredos das tramas de nossas vidas. Não gosto de ler os finais das histórias. Não gosto de terminar as leituras.

Não gosto de ler os contos da vida real. Nas nossas curtas histórias de cada dia, o amor, a solidariedade e a boa vontade são pedras preciosas que poucos possuem e todos as querem a qualquer custo.

Quero, mas consigo manter o meu um mundo de fantasias. O meu mundo de sonhos!... Mas eu não durmo. Eu não gosto. Não posso dar brechas para o mundo real que sempre se sobrepõe.

Não quero que o façam. Mas sempre fazem. As pessoas de carne e osso com seus poderes e verdades, leis e força teimam e quase sempre conseguem, quase sempre destroem o meu frágil mundo, a minha vida de papel.

A noite estava fria. Muito fria. Eu não tive infância. Meus primeiros anos de vida foram um longo e cinza inverno. Não me lembro de um dia quente. Estava sempre frio.

Abandonamos - lenta e desconfiadamente - a rodoviária de Maringá. Não era dia. Eu não tenho isso na memória. Lembro-me do peso da bolsa marrom que me ligava à minha mãe como um cordão umbilical. A criança, no colo, estava enrolada em uma manta de lã branca. Presente dos padrinhos dela para o batizado, ainda dos tempos da casa da mãe da minha mãe.

Ficamos em frente a um prédio. Alguém dissera para a minha mãe, que ali ela encontraria ajuda. Sentados aos calcanhares, pedi para a minha mãe para voltarmos para a casa da avó. Eu estava cansado de ficar fora. Eu sentia saudades da vó. Eu sentia falta da casa dela. Sentia saudade de ter comida. Eu sentia fome. Eu sentia frio. Eu queria ouvir o rádio de pilha, que a vó ligava à tardinha para ouvirmos uma mulher tagarela que falava sem parar. Os olhos azuis da mãe da minha mãe dançavam na minha cabeça. Eu ainda sonho com os olhos azuis dela. Agora, o azul acinzentou-se junto com a sua imagem de quase noventa anos. Eu ainda não entendo porque saímos da casa dela. Uma mãe não deve acolher e proteger os seus filhos? Por que a mãe da minha mãe não a protegia? Por que a mãe da minha mãe não me protegia? Por que ela cansara da minha mãe, de mim e da menininha? Eu a amava tanto. Eu pensava que eu morreria sem a minha avó.

Pessoas saíram do prédio. Era a câmara municipal de Maringá. Um homem gentil nos colocou em uma Kombi, e nos levou em um grande prédio. Esse homem, que nos levou a um teto, era o vereador José Alves. Ele foi famoso em Maringá. Era radialista. Foi dono de rádio. Quando ele morreu, Maringá chorou. Na tarde chuvosa de seu enterro, eu também chorei. Não porque soubesse a razão de chorar,

mas sempre que minha mãe chorava, eu a imitava. Minha mãe não podia chorar. Não gosto de ver minha mãe chorar. Eu choro também. O que é gelo do frio que sinto, transforma-se em lágrimas quando minha mãe chora. Às vezes, sozinho, já homem feito, sinto vontade de chorar. Isso me aperta o peito, pois sei que minha mãe está chorando. Deveria ser lei que mães não podem chorar. Mães não deveriam envelhecer e nem perder a beleza de seus vinte e poucos anos. Faz pouco tempo que minha mãe envelheceu em mim. Pode ser que perder a bolsa marrom – eu não sei onde ela foi parar – tenha rompido o elo que havia em nós.

Eu preciso falar. Eu preciso pôr para fora o veneno da vida que me sufoca. Preciso gritar calado para ouvidos surdos, que pouco se importam. Gritar sozinho também é uma forma de negociar ou expulsar os fantasmas que me rodeiam. Há momentos que sou eles e eles são eu.

Cada palavra que eu escrevo é um tapa que eu não pude dar. É uma agressão que ficou retida em mim. Doe-me, sufoca-las. Há pedaços de mim que ambicionam ver o sangue dos meus inimigos. Eu quero matar o que eu odeio em mim. Cada palavra que eu solto, é para dar vazão à voz de um dos meus eus. Eu sou pedaços. Pedaços que não se juntam. Esses pedaços fragmentam-se cada vez mais. Há uma guerra separatista em mim. Eu quero pintar em mim, aquele meu palhaço preto da primeira série. Aquele palhaço preto me apavora. Aquele palhaço fez brotar a revanche em mim. Eu descobri com aquele palhaço, que eu sou bom. Eu posso ser melhor. Eu não gosto de perder. Não! Não! Ninguém vai rir de mim e vai sair ileso. Se você caçoou de mim, dou-te o meu desprezo. Eu sei o quanto é ruim ser desprezado...

Ah, como é ruim um olhar de desprezo. Dói mais do que lambadas. A cinta que corta o corpo da criança na noite fria de inverno, não dói tanto quanto um olhar de desprezo. Eu sempre suportei tudo. Sempre enfrentei os meus medos. Sempre lidei com o frio que se instalou em mim. Eu implorava para ser surrado pela mãe, pois, depois do suplício, satisfeita ela não tinha no rosto um olhar de arrogância e desprezo. Não havia culpa nela também. Eu nunca suportei ver a culpa nos olhos de minha mãe. Eu preferia ver o rosto da mulher sofrida, que expurgava seus fantasmas a cada cintada. A minha mãe transfundia para mim o ódio que sentia de seu pai. Foi assim que conheci o meu avô. A história do marido da mãe da minha mãe foi tatuada na minha pele. Eu odiei o meu avô, por conhecê-lo aos poucos. Eu o conheci depois de sua morte. Ainda lembro-me da pele escura daquele homem de semblante sério emoldurado por grosso bigode negro. Não gosto de homens de bigode. Eu tenho rancor dos bigodes. Eles fazem as surras das crianças ficarem mais pesadas. Esses homens plantam dor nas mãos das crianças. Os homens de bigode fazem as mães pisarem nas gargantas das crianças. Esses homens fazem as mães pisarem nos dedinhos das crianças nas noites frias, enquanto elas surram seus corpinhos até

sentirem-se cansadas. O gosto salgado do choro das crianças, que se mistura ao catarro e a baba a cada surra, tem um gosto de inferno.

Meios irmãos. Somos quatro como os cantos do mundo. E essa é a distância que nos separa. Somos quatro de minha mãe. Há um quinto. Na verdade, era o primeiro dela. Ele foi o escolhido. Jogaram a roleta russa da existência e ele venceu. Só visitou esse mundo de passagem. Ele deve ter sido a primeira grande separação da minha mãe. Filho do meu pai. Três dias, ele durou. Veio só para tatuar uma cicatriz no corpo da minha mãe. Meu pai foi o maior erro dela. O pior dos erros é aquele que se comete por amor. Amor mal cuidado vira ódio. Ódio é veneno que nunca sede à vítima. Ele está sempre lá. Judia. Transforma-se numa segunda criança. E o destino? Esse é tão caprichoso quanto o Tempo. A segunda criança é cópia do pai. Tem o mesmo sorriso. A mesma pele. Os dedos compridos, que se pisa em noites frias. Tem os mesmos sonhos do pai. Quer vencer o mundo. O pai era homem de muitos caminhos. Seguia-os. Traçava-os também. Desenhava histórias para mulheres e crianças. Brincava com pessoas como menino levado que ganha presentes mesmo sem merecê-los. O ódio da mãe pelo pai é a carne que perambula atrás da mulher bonita, que arrasta a criança segura a uma das alças da bolsa marrom, como um condenado que carrega o seu pecado. Aquela bolsa pesava. Eu sou marrom. Sempre procurei ajudar a mãe a carrega-la. Eu sou o peso. Eu ainda procuro o que está mim. Eu sou a bolsa marrom. Eu sempre fui o peso.

Meus olhos estão pesados. O sono toma conta de mim. Não quero dormir. Ao dormir perco o controle do Tempo. Como as horas correm rápido na madrugada!! Não gosto do sol. Gosto dessa solidão das horas mortas. Na madrugada sinto-me livre. Pesa-me pouco a consciência por estar só. Tenho a desculpa de que todos foram dormir para curtir a solidão dos muitos que vivem dentro de mim. As minhas meninas dormem. Sou negligente e descuidado com elas. Não posso falhar outra vez. Eu não cumpri as promessas que me fiz de cuidar da minha mãe e da menininha. Sou egoísta. Só penso em mim e nos objetivos que tracei e sigo com a obstinação e disciplina de um cavalo paraguaio. Eu não vou falhar.

Eu sempre estarei com as minhas meninas. As duas primeiras ainda vivem em mim. Elas assombram meus sonhos. Acordo sufocando quase todas as noites. Deve ser o silêncio que cultivei obrigado em mim. Deve ser a culpa da minha existência. Não posso falhar outra vez. Não, não vou.

Somos os quatro cantos do mundo. Somos os quatro cavaleiros do apocalipse. Cada um de nós carrega em si os quatro que somos. Peste. Guerra. Fome. Morte. Carrego a bandeira preta. A menininha a flâmula branca. O terceiro exhibe um pano descorado. O último tremula bandeira encarnada. Nossas armas se misturam. Arco e coroa, espada, balança e jarro. Temos em nós a guerra, o assassinato, a fome e a degradação. Lutamos por espaço. Queremos, cada um a seu modo, sugar a vida da mãe.

Somos cheios de olhos. Eu perdi a minha alma. Eles nasceram sem as deles, pois assim a dor do aparto se evita. É menos mágoa. Desempenham melhor suas funções...

Às vezes eu durmo. Quando é verão eu durmo. Eu procuro o inverno que há em mim. Eu sinto o frio do nosso meio sangue. Não nos misturamos. Não podemos nos misturar. Os quatro cantos do mundo não se juntam. Se nos juntarmos, sufocamos o mundo.

Às vezes eu durmo. Não gosto do sol. Metade do ano eu não vivo. Metade do ano, eu sufoco as palavras que há em mim. Eu sou a fome da mulher bonita. Eu sou o medo que havia nela. Ela dorme no escuro que há em mim. As conversas intermináveis que nunca tivemos. O abraço breve que era do meu pai. Eu sou o meu pai. É muito ódio em cada um de nós. Não nascemos do amor. Somos os quatro cantos que há na mãe. Ele não teve amor. Ela procurou os sentimentos em lugares errados. Somos os seus quatro erros.



Viktor Vasnetsov (1887).

À UMA AMIGA

Fostes embora cedo demais

A festa mal começara!

Se houvesse tempo,

Não hesitaria em tira-la para dançar.

Meus pensamentos gritam:

Será que meia noite era?

Mas não ouvi as badaladas,

Nem os cascos da cavalada em sua carruagem a se afastar.

Talvez, tu sejas Cinderela, coitada

Que uma bruxa malvada

Tem gosto em aprisionar.

Também pode ser, quem sabe

Que nesse conto de fadas

A bruxa malvada é que merece um final feliz.

Às vezes eu durmo. Eu só quero dormir. Éramos três. A mãe, a menininha e a bolsa marrom. Eu não carregava a bolsa vermelha. Eu não tocava na bolsa vermelha. Vermelho me incomoda. Escorre da testa da criança que perambula a passos atrás da mãe. Lágrima, catarro, baba e sangue escorreram-me pelo rosto de criança.

Ela olha para trás e me reprova. Como eu não vi a grade que protegia a janela? Homens protegem suas fortunas com grades na janela. Eu não gosto de grades. Eu sou uma casa sem grades nas janelas. Todos e tudo o que há mim estão livres para entrar e sair livremente.

Na Rua Fernão Dias em Maringá, havia uma santa que nos abrigava. A santa ainda está lá. Deve haver mães bonitas, menininhas e eu agarrado à bolsa marrom. Eu nunca gostei daquele lugar. Naquele lugar, nós que éramos três, tornamo-nos quatro. A mulher bonita concebeu o terceiro.

Todos querem o corpo da jovem mãe. É presa fácil. Não sei como a mãe deixa seus dois filhos naquele lugar escuro e concebe mais um. No albergue de Maringá, a mãe, a menininha e eu dormíamos no quarto das mulheres. Eu adoro as mulheres. Sempre dei um jeito de me esgueirar para ouvir-lhes as histórias. Eu quero a dor de cada uma. Eu choro pelas mães e pelas menininhas que dormem em quartos coletivos. Por que elas entregam seus corpos para palhaços que são pintados de preto na primeira série da escola?

Esses palhaços plantam sementes nas mulheres bonitas. Elas são terras fecundas. Elas são terras frias. Os seus frutos nascem amargos. Somos amargos. Somos os quatro quantos da terra que na minha mãe. Ela quase não sorri. A graça que há nela transborda em riso só quando judia de suas criações. Eu gostava de vê-la rir. Havia satisfação e felicidade quando ela queimava os bigodes dos filhotes de

gato. Ela gargalhava quando encostava a brasa do cigarro nos traseiros dos gatos. Eles pulavam e se lambiam. Eu ria dos gatos. Eu ria por vê-la rir. Eu desviava o olhar. Por dentro me doía a dor dos traseiros dos gatos. Eu me lambia como eles. Ela precisava purgar seus pecados. Os gatos nos fitavam com olhos magoados. Eu tomava a mágoa dos gatos. Eu olho para quem queima minha pele com olhar de gato. Eu me lambo compungido. Eu não me afasto da mãe mesmo a vendo com o cigarro aceso. Eu gosto de lamber as feridas feitas na minha pele pelos cigarros.

Não esperem razão de mim. É com as vísceras que eu escrevo. Tiro as palavras das entranhas de minha mãe. Invado os meus ouvidos como os homens que tomaram o corpo dela. Eu odeio os homens pela mãe. Eu sou homem-menino. A barriga dela crescia na mesma medida que crescia sua desesperança. O vento frio que sopra durante as Ave-Marias fazem tremer as crianças. A do colo, a que arrasta pela alça da bolsa e a que revira na barriga. Em frente ao banquinho de praça, que se instalavam nos canteiros das avenidas, a confeitaria que exalava sorradeira seu perfume de casa de avó. Era a hora que eu sentia o cheiro da casa da vó. Junto à lembrança, a saliva da saudade faz lembrar o arroz, por cima dele o feijão e um pedaço de sardinha salgada que engasga criança. Minha avó cheirava à sardinha salgada. Os cabelos brancos são feitos das vibras do fruto da paineira. A minha avó tem espinhos de paineira. A minha avó, a mãe da minha mãe é árvore que não se abraça. Ela também amou errado. Ela ensinou suas sementes a amarem errado. A minha avó tem linhagem. Ela é uma amazona abatida que aprendeu a se domar. Ela fez suas filhas se domarem.

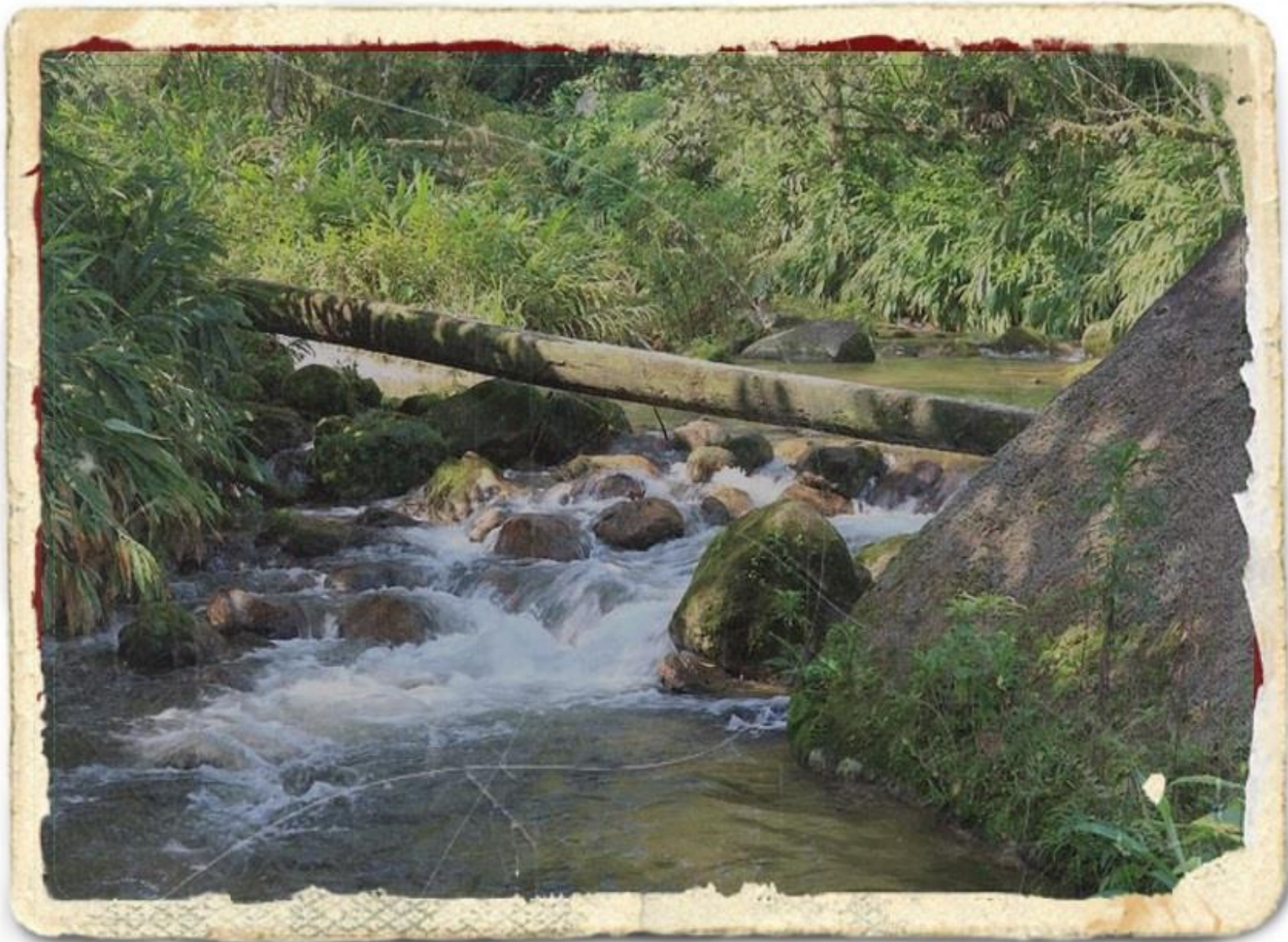
O frio das seis horas da tarde. Seis horas da tarde em dia de inverno é hora de tristeza. É hora de saudade. É hora que trama junto com a confeitaria um jeito de pôr o cheiro de sardinha salgada da mãe da sua mãe nas ventas das crianças. Com o cheiro vêm os pedaços de céu daquele rosto plástico. Rosto desenhado como os nós da madeira. O banho tomado. O prato esmaltado com a comida na mesa. Minha avó domava as suas plumas de paineira com o óleo de comida. Cabelo amarrado. A boca sem dentes entre o nariz desestruturado pelo Tempo e o queixo proeminente. A boca da minha avó tem a profundidade do buraco que suga almas. A mãe da minha mãe se alimentou das almas de suas meninas.



As pernas marcadas pelas feridas do Tempo. O passo curto e apressado. Pela mão direita – áspera como a sua sorte – me segura. A mão esquerda ajuda no equilíbrio do feixe de lenhas que carrega na cabeça. Atravessamos o extenso pasto. As vacas passeiam desanimadas sob o sol escaldante. Elas mascam seus intermináveis chicletes, que mexem com a imaginação e faz alegria nas crianças. Depois da cerca, uma mata que na minha lembrança era um pedaço de selva. Ouvimos o riacho que viaja sem parar. A trilha estreita. A imensa fenda que emoldura a estrada escavada pelas águas. O frio acende-se em mim pernas acima. A avó não pode me tomar ao colo. Tem o menino e tem a lenha. Sobre as bordas do abismo, uma gigante tora de árvore liga as duas partes do mundo. Na insignificância dos cinco anos, tudo é imenso.

Choro. Ainda choro se é preciso juntar duas partes do mundo. Somos quatro cantos. Somos partes que não se juntam. Impaciente, a mão áspera, solavanca o braço do menino. É preciso atravessar. É preciso equilibra-se sobre o elo que une as partes do mundo.

Frio. Muito frio. É difícil quebrar o gelo que prende as pernas. Um passinho, lavado pelo sal das lágrimas, arrasta as sandálias de dedos presas por elástico aos calcanhares. Do outro lado, a avó descasca uma laranja lima que cheira a esperança. Metade para cada um de nós. Eu não terminava a minha. O cheiro era bom, o gosto era espinho de paineira.



Aos domingos a velha freira, de pele escura, dentro do seu vestido cinza assim como o seu hábito. Pegava-me pela mão, e levava-me para a catedral. Antes, ela escolhia num depósito com cheiro de bolinhas brancas, uma roupa que fazia eu me sentir bonito. Ela caminhava devagar. Eu tinha pressa. Queria voltar logo. Não queria dar a oportunidade de ser esquecido pela minha mãe. A igreja enorme, clara por dentro, era cercada por águas coloridas. Eu não queria olhar para as águas. Eu não queria esquecer da minha mãe.

Dentro do imenso cone, era um senta e levanta que ainda não entendo. De repente a freira se ajoelhou, ordenou-me a fazer o mesmo. _ Reze, menino! _ Peça para Deus uma casa para você e sua mãe! _ Tem que pedir com fé! _ Ajoelhe e peça! Eu não entendi. Se era só pedir, por que a minha mãe já pedira antes? Seria preciso os meninos ajoelharem-se dentro de cones para as suas mães e eles ganharem suas casas? Eu já tinha uma casa. Eu não queria ganhar nada! Eu queria a casa da minha avó.

Na volta para a santa, àquela freira comprava-me doces. Comprou-me também, um dia, uma enorme coxa de galinha na rodoviária. Fiquei muito feliz com aquele pedaço de bicho. Cheirava tão bem. Era macia. Tinha sangue por baixo da pele dourada. Esqueci-me de levar aquela delícia para dividir com a minha mãe. Os meus bolsos estavam cheios de balas. Às favas as balas! Minha mãe já as conhecia, mas nunca comera uma perna de frango daquelas.

Entrei no pátio do albergue com passos mais pesados do que a minha idade suportava. Não eram nove da noite. Estava muito escuro. Lá estava sempre escuro. Avistei a sombra de mulher que balançava um embrulho branco. Eu não queria me aproximar. Sentia a culpa dos adúlteros. Ela me esperava. Cheguei pertinho. Não ergui os olhos. O meu estômago embrulhava. Tirei dos bolsos, as balas. Ofereci-

lhe. Ela não disse nem que sim e nem que não. Ignorou apenas. A perna de frango dentro de mim me denunciava. Ela sabia que eu me esquecera de dividir com ela a felicidade? Não dormi. Ela me colocou sozinho em uma cama. A náusea, a dor do silêncio da minha mãe e a aquela perna de frango me viraram do avesso. A noite foi longa. Vomitei várias vezes. Ia sozinho para o banheiro escuro, no corredor escuro. Eu tinha medo daquela santa pintada de preto que ficava no meio do pátio.

Aquela perna de frango, a igreja em formato de cone, o pedido da casa, que seria atendido. A felicidade. Aprendi a expulsar de mim a felicidade. A felicidade revira-me o estômago. Não se é feliz distante da mulher bonita e da menininha. Não pode traí-las em sua tristeza com pedaços de felicidade. É só vomitar. O vômito põe a felicidade para fora. Basta uma noite de vômito. Eu ainda vomito quando estou muito feliz. Eu não fico feliz. A felicidade revira-me o estômago.

Ainda escuro, um homem, que corria pelos corredores, passava uma caneta contras as grades da janela. As luzes se acendiam. É hora de levantar. Todos os hóspedes se assustavam. O homem ria feliz por exercer o seu poder. Levantei-me. A mãe levantou-se. Arrumou a menininha. Não me convidou. Eu a segui. Esperávamos pelo café. Eu não queria tomar café. Só queria ficar deitado. Meu corpo não queria ficar em pé. Sentada em uma mureta sob árvores tristes, a mãe perguntou-me: _ Aprendeu como é? _ Agora você sabe o quanto dói uma saudade?

Balancei a cabeça dizendo que sim. Sim! Aos seis anos eu aprendera a medida da dor de uma saudade.

Eram muitas freiras naquele lugar. Algumas com caras de meninas. Essas não ligavam para crianças. Às vezes, tinha missa na paróquia de dentro do albergue. As freiras ficavam muito agitadas. Andavam para lá e para cá. Uma passava com um violão. A outra carregava uma jarra de água. Elas cochichavam. As jovens de cara de meninas riam alto, mas cuidavam para não serem surpreendidas pelas mais velhas. Ouvi minha mãe e outras hóspedes falando da movimentação. Minha mãe e suas colegas de conversa desprezavam as freiras. As freiras as ignoravam. Eu gostava de ouvir as conversas das mulheres. Eu sempre fui encantado pelas histórias que minha mãe contava. Eu me escondia para ouvir as mulheres conversar. Minha mãe disse para as colegas: _ É um bando de puta! _ Querem ser melhores do que nós, mas estão se mijando pelas pernas abaixo! A outra disse: _ Olha o fogo no rabo! Estão com fogo no rabo!! Eu vou contar tudo para a irmã Nair!

A irmã Nair era a madre superiora. Ela era tão grave e escura quanto a santa de cimento que ficava de braços abertos no meio do pátio. Eu não entendia o porquê de haver uma irmã Nair no meio do pátio. Todos temiam a irmã Nair. Eu temia a santa de braços abertos do meio do pátio.

Depois que não morávamos mais no albergue minha mãe me explicou que freiras não gostavam de mulheres com crianças. _ Por pura inveja! _ Eu dei o que é meu! _ Se elas dessem o rabo, aprenderiam a ter dó das pessoas. _ As irmãs só gostam dos mendigos homens. Elas se mijam pelos homens!!

Eu odiei ainda mais os homens. Eu não gosto de mendigos!!



Santa Luiza de Marilac

Eu desconto se me desprezam. Se me batem eu bato. Eu mordo as pessoas. Ainda nos tempos da casa de minha avó, levei uma pedrada na cabeça que lavou-me a cara de sangue. Eu tenho uma crista que me lembra da pedrada. Eu chorei. Minha avó chorou. A avó curou-me a ferida com pó de café. Dormi a tarde toda. Eu tinha cinco anos, mas eu queria matar o meu agressor.

O atirador de pedras era o filho mais velho da comadre Ení! Ele tinha dentes tão grandes que as crianças da colônia da fazenda o chamavam de “Motocana”. Não era só a dentadura desproporcional que ele tinha. Pernas finas, muito longas e cinzentas. O corpo dele era curto e estreito. Ele era alto. Ele era feio. Eu ainda não entendia o que era beleza, mas eu estava do lado dos meninos que zombavam dele. A pedrada dispersou a criançada e a graça que nos fazia rir. Nossa alegria, à custa do Motocana, tornou-se choro dos meus olhos e susto do meu bando.

À tardezinha, minha avó levou-me pelo braço até a comadre Ení. Mulher negra e manca de uma perna. Ouviu as queixas da comadre Nenê! Minha avó falou com autoridade. Muito tarde entendi que minha avó não me defendia. Ela exigia reparação. Não era reparação pela pedrada que um menino dera em outro. A dívida era da mãe do Motocana. Minha avó impunha-lhe os seus pedaços de céu. Era a pele que foi branca de minha avó que se impusera sobre a Ení.

Ao retornamos para a casa da vó, ouvimos as súplicas do menino. Ele dizia que jamais atiraria pedras. A comadre Ení gritava com ele. Ela chorava também.

Minha avó acarinhou-me o ombro. _ É assim que se faz. “_ Aquele dentuça agora vai aprender! _ Menino mais feio com cara de réu!”

Eu chorei muito pelo Marcos da comadre Ení naquela hora! Minha avó deu-me remédio para o machucado na cabeça.



Motocana

Temos um acordo em mim. Algumas lembranças, escondemos nos cantos mais sombrios da casa. Concordamos em não remexer. Remexer é contar. Um de nós quer contar. Dos sete meses de nascido à fuga para Campo Mourão, a mãe da minha mãe cuidou de mim. Levantávamos bem cedinho. Ela ajeitava o café preto na garrafa de vidro. A tampa que segurava o café era um pedaço de papel marrom e grosso dos pacotes de açúcar comprados de mês em mês na cidade. As marmitas que atiçavam a fome ainda bem cedo. Fatias de pão com margarina para o café da tarde. Tudo posto no embornal de saco branco de açúcar. O embornal para as costas da vó. Encostava a porta da casa. Bem à tardinha, quando a mulher tagarela do rádio se calava e padre rezava a Ave-Maria, estaríamos de volta...

Caminhávamos bastante sobre a relva molhada do sereno da noite. Os pés da velha e do menino dentro de alpargatas azuis. Os dois caminhavam calados. Cúmplices. Chegávamos à labuta. A vó desdobrava uma lona sob a alta árvore. Pegava duas latas de óleo vazias que eram ferramentas. Uma para ela, outra para mim. A vó subia na árvore com destreza. Não parecia que já carregava tão pesada carga do tempo. Balançava os galhos e deles como chuva desciam pequenas sementes. A lona ficava coberta de folhas e sementes. Interessava-nos somente as segundas, que colocávamos com carinho nas latas.

Eu gostava daquilo. O gosto do café preto com o pão economicamente lambuzado de manteiga nunca mais teve o mesmo gosto. Aquilo era carinho que regalava o bucho do menino. Criança muito feia. Pele escura. Cabelo cheio de caminhos de rato, cortados pela tesoura cega que o filho da avó usava no meu cabelo quando não tinha o que fazer. Bem que a vó tentava dar-lhes um jeito antes do caminho da roça. Molhava-me a cara. Tirava as ramelas da noite. Umedecia os

cabelos marrons quase pretos. Penteava-os de lado. Os dedos cabeçudos e adornados pelas unhas velhas e quebradas, seguravam-me o queixo e operavam o pente que se arrastava pelo meu couro cabelo. Eu não reclamava. Eu gostava daquela mão no meu rosto. Mas o pente extraia lágrimas dos meus olhos. Mas não era choro.

Eu pegava sementinhas. Poucas. Eu me interessava pelo embornal da minha avó. Ela se descuidava. Eu bebia o café frio e comia o pão. Eu era um rato. Era só fome em mim. Eu comia as marmitas de comida. Minha avó ralhava comigo. Não devia ser tão sério, pois não me lembro das brigas. Eu era a soma da fome e da saudade da minha mãe em mim. Eu não a via há muito tempo. Minha mãe sumira. Eu me dera conta só quando ela voltou e eu mal me lembrava do seu rosto bonito. Eu chorava baixinho de noite de saudade da minha mãe. Mas, eu sufocava o choro. Eu sabia que ela ia voltar. As filhas sempre voltam para as suas mães.

Ela não voltou sozinha, tinha uma menininha consigo. Ela chorou. A vó chorou. Eu chorei. O tio calou. A tia se escondeu. Minha mãe ficou.

Eu ainda era da minha avó. Éramos ela e eu. Eu não via os filhos dela que moravam na mesma casa. Eles não me queriam por lá. Eu sentava-me na porta da casinha de banho. Eu gostava das cores azuis, rosas, amarelas ou brancas dos sabonetes que deixavam meus tios cheirosos e limpos. Criança se lavava com sabão. Eu gostava tanto dos sabonetes que eu os mordía. Eu comia os sabonetes. Depois que minha mãe voltou, ela me bateu para eu perder o costume de comer sabonetes. _ Não come sabão, beijo de cascudo! Eu sempre tive beijo de peixe feio. _ Óia isso, mãe, essa armação parece os cascudo que comia sabão na beira do “corgo”. _ Não bate no menino, Lúcia! Eu chorava pelo gosto ruim do sabonete. Eu sempre chorara. Os sabonetes eram ilusões coloridas de cheiro. Eles ardiam à boca. Depois que minha mãe voltou, eles ardiam também o couro.

Colhíamos café, minha avó eu. Eu sempre lhe fazia companhia. Eu sorratoreiro a ajudava comendo a comida do embornal. De vez em quando, eu escapava, entre os verdes pés de café pintados de frutinhas vermelhas, eu espiava uma moça toda coberta de pano. O rosto dela era enfeitado por duas pedras de esmeralda. A pele branca. Muito clara. Ela era os pés de café. Se ela via que eu a espiava, eu corria. Se ela me olhasse, meu coração disparava. Ela era tão bonita quanto minha mãe. Fui surpreendido por ela que veio por trás de mim. Segurou-me pelos braços e não pude correr. _ Péra, péra!! Espera! Eu esperei. A voz era uma música que poucas vezes eu ouvira. Ela tirou as luvas. Dedos finos. Mãos brancas e jovens. Desenrolou do rosto e do pescoço o pano que lhe protegia do sol. Minha avó não se protegia do sol. Eu não me protegia do sol. O sol fez a cara da minha vó plastificada, com nós de madeira envernizada.

Ela era linda. Nem minha mãe, de quem eu mal lembrava a imagem, era tão bonita. O rosto de pele fina e branca. A boca delicada como a pele, mas rosada. Os cabelos compridos brilhavam como as gotas frias do sereno refletidas pelo sol nascente na relva. Sereno que molhava as barras das calças da vó e do menino. Estendeu um pano sob o pé de café. Tirou uma pequena garrafa térmica do embornal. A tampa virou copo. Não era café puro. Era café com leite. Estendeu-me o copo. Peguei. A fatia de pão com manteiga... Aceitei. O sorriso bonito mostrou-me dentes alvos como eu nunca os vira. Minha avó não tinha dentes. Retribuí-lhe o sorriso. Antes não o tivesse feito. Eu tinha pedaços de carvão atrás do beijo de cascudo. Naquele tempo, os dentes das crianças apodreciam em suas bocas. Os meus apodreceram logo. Assim como do cheiro do sabonete, eu gostava do cheiro da Kolynos. Criança, naquele Tempo, não era lavada com sabonete e nem escovava os dentes. De vez em quando a tia, em mostras de generosidade, botava um pouquinho do creme na ponta do dedo menino. _ Come logo e tira esse zóião daqui! A vó é que mandara:

_ Dá um pouquinho prá ele, fia. Criança tem vontade. _ Agora vai dormir! Eu ia satisfeito. Eu dormia na cama da minha avó. Eu roubava-lhe o calor.

Várias vezes eu tomei café e comi pão com aquela moça. Como eu gostava de vê-la despir-se da proteção do sol. A vó levava de volta a sua comida do embornal. _ Dona Genoveva, o Nego pode ir na minha rua comigo? _ Vai sim minha fia. Se ele dé trabaio, toca ele prá cá! A moça sorria. Eu sorria. Selma ela se chama. Selma é irmã da Cida do Carlo. Carlo é o filho da vó. Selma ainda é linda, tive notícias. Eu não quero vê-la mais. Eu gosto daquele rosto que eu imagino. Eu gosto daquele gosto de café com leite e pão com manteiga que eu comia dela. O Tempo caprichoso a preserva menina na minha mente.

Eu não sei a medida do tempo da minha infância. Antes de sair para agarrar-me à alça da bolsa marrom, o Tempo era grande. O tempo era lento... O Tempo trabalha diferente para as crianças. O Tempo judia das crianças dando-lhes lembranças dos dias ruins como eternidades. A vó eu acabáramos de comer as nossas marmitas. A tia chegou. Não tinha por que. Conversou um pouco com a mãe dela. Ela era muito jovem. Não era bonita como a minha mãe. Não feia também. Era brava. Tinha cara amarrada. Não gostava da minha mãe. Não gostava de mim também. Eu tinha muito medo dela. Ela sabia dar beliscões finos como a sua voz esganiçada. Ela parecia a eguinha filhote, que tremia as pernas que um dia eu vira nascer. Eu tive nojo da eguinha. Eu não olhava nos olhos da irmã da minha mãe. Minha avó mandou-me para casa com ela. Eu não queria, mas fui. Eu nunca mandei em mim. Não gosto de dizer não ainda hoje. Caminhamos. Corremos. Ela era mininona também. Não tinha nem vinte anos.

Chegamos a casa. A bacia de ferro de tomar banho. Ela me deu banho. Ninguém mais me dava banho. Minha avó enchia a bacia, dava-me o sabão caseiro de cheiro forte e eu me lavava. Eu corria pelado da casa de banho à porta da cozinha. Minha avó jogava a toalha nas minhas costas. Eu me enxugava. Eu vestia a camiseta. Eu vestia o calção. Eu não usava zorba. Só homens usavam zorba. Daquelas que se pareciam com um Fusca. Aquelas que eram azuis cor de meia social. Elas eram cor de vinho. Elas tinha um porta pinto com um buraco do lado. Aquelas zorbas entortavam os pintos dos homens. Os pintos são todos destros. Os buracos das zorbas eram do lado direito.

Ela me falou que eu estava encardido. Lavou-me com sabonete. Os cabelos. As costas. As pernas. A bunda. O pinto. Ela lavou-me o pinto. Eu fiquei com vergonha. Ela regaçou-me o pinto. Disse que era preciso lavar direito. Ela brincou comigo. Era pequeno. O pinto encheu-se de sangue e despontou-se. Pequeno. Infantil. De criança. Mas vivo.

Levou-me para dentro. Encostou a porta da cozinha. Segurava o meu calção na mão. Mandou-me ir para o quarto da minha avó. Eu fui. Sentei-me à cama. Cama alta. Todas as camas são altas quando o menino ainda não tem seis anos de idade. Ajoelhou-se. Abriu-me as pernas. Desenrolou-me da cintura a toalha que servia de saia. Empurrou a deitar meu corpo que estava sentado. Voltou a brincar comigo. Engoliu com a boca quente e cheia de dentes o meu pinto. Eu quis chorar. Eu quis correr. Eu estava com vergonha. Meu pinto estava duro. Eu não queria aquilo. Não era gostoso. Eu sentia medo. E se avó chegasse. Eu estava pelado. Eu não tinha camisa. Quis ficar de lado e esconder a cara. Ela dominou-me. Eu não era forte. Eu não podia com ela.

Enjoou daquela brincadeira. Minhas orelhas e rosto queimavam. Eu não sabia se era bom. Não era ruim. Eu tinha medo. Eu tinha vontade de chorar, mas eu não chorava. Eu também não queria sair dali.

Jogou-me por inteiro na cama. Deitou-se do meu lado. Ela estava vestida. Tinha blusa e saia de tecido mole. Não era curta a saia. Batia-lhe nos joelhos. Ajeitou-se na cama. Ergueu os joelhos dela. Abriu-me as pernas e mandou olhar. Eu não queria olhar. Olhei.

Eu já tinha visto o segredo de uma menina. Era diferente. A menina não me assustava. A menina não se assustava. Eu espiava a menina e cínico lhe dizia: _ Marli, tampa essa xana. A menina escura e inocente respondia-me: _ Não, Nego, o Xano tá lá na colonha debaixo. As margens do riacho que se atravessa pela pinguela, cortava a fazenda em duas partes.

Tinha pelo espesso e escuro. Eu estava entre os seus joelhos. Puxou-me de solavanco contra a sua barriga. Seus pelos eram molhados. Eram salgados. Eram duros. Eu quis correr. Aquele calor me sufocava. Eu não gostava daquela moça. Eu

tinha medo dela. Eu roubava-lhe dedadas de Kolynos quando ela estava na roça. Era só o que eu gostava dela. Eu gostava do sabor de bala de menta que a Kolynos tinha. Ela se parecia com a minha mãe. Ela me abraçava. Aquilo não era carinho de mãe.

Ela brincava comigo como se eu fosse um boneco de trapo. Deitou-me de costas para a cama. Montou-se em mim. Esfregou. Gemeu. Ficou com as bochechas, da cara magra, muito vermelhas. Seus pelos machucavam-me. Parecia lixa. Ela estava toda molhada. Pensei que mijasse em mim. Eu sentia vontade de gritar. Era desespero o que eu sentia. Era vergonha e medo. E se a vó descobrisse aquela minha arte. Ela cansou. Irritada me disse que eu não era de nada. Eu não disse nada. Não havia palavras em mim. Puxou a toalha e me limpou. Mandou-me vestir o calção. A costura entrava-me à bunda. A sensação era ruim. Nada se comparava ao que eu acabara de fazer. Jogou-me a camiseta. Esticou o lençol da cama da minha avó. Antes de me deixar sair do quarto, segou-me forte pelo braço. Muito forte. Agora era a tia de sempre. Os abraços eram como se nunca tivesse acontecido. Pegou-me o queixo sem violência, mas firme. Fixou os olhos nos meus. Eu não queria olhar para os olhos dela. Eu queria correr. Não corri. _ Você não pode contar nada disso para ninguém. _ Entendeu? _ Se você contar a sua avó vai te bater. Se você contar, eu falo que é mentira sua, entendeu? Você não vai contar!! Abanei a cabeça afirmando a vontade dela. Sai do quarto. As palavras não saíram de mim. O cheiro dela não saía de mim. Eu estava com cheiro da xana dela em mim. Eu me sentia úmido. Minha barriga estava molhada. Não falei mais com ela. Não comi o pedaço de pão que ela me deu. Não bebi o café. Não jantei. Não conversei com a minha avó. Não ouvia o que falavam perto de mim. Só sentia o cheiro da xana dela. O gosto de sal estava na minha boca. A quentura dela estava no meu pinto. Eu sentia coceira. Eu não coçava o pinto. Eu não podia conversar. Eu não queria olhar para a minha avó. A escuridão da casa clareada pela lamparina ajudava-me esconder os olhos dos pedaços de seu de minha avó. _ Nego tá

queto! Não quis cumê. Uéé... _ Tá assim desda hora que chegou da roça. Deve tá doente. Será que é gripe. _ Ô Nego, cê tá com saudade da sua mãe? Não respondi. Né nada não, mãe. O Nego deve tá com saudade da Lúcia...



Há coisas que não devem ser contadas. Há coisas que se não se calam mais, devem ser ditas durante a madrugada. Pois, a madrugada é silêncio. O silêncio abre

as portas para os meus eus. Aquele que fala. Aquele que não fala. Aquele que corre. Aquele que junta histórias.

Temos um acordo em mim. Há escuridão em mim. Há coisas entranhadas nos confins mais entranhados da casa. Há lugares na casa que não ousamos entrar. Há marcas nas paredes. As armadilhas estão preparadas desde a infância.

Há revanche em mim. Alguns de mim alimentam a vingança. Eu ri da tristeza dela. O frio da minha alma é água que inunda a terra. Minhas águas roubaram um pedaço dela. Nós o devolvemos. Não inteiro. Não sem o cheiro que suportei a noite toda. Naquela noite, eu mijei na cama da minha avó. Eu não me mexi. Eu dormi encolhido. Depois disso, eu sempre dormir encolhido. O cheiro dela nos meus dedos, no meu corpo, na minha boca ficou em mim. As lágrimas dela tinham o mesmo gosto salgado da Xana que ela esfregou na minha boca ainda na infância. Consolamos o choro dela. Homem feito. Todos os dentes muito brancos na mesma boca, agora proporcional ao tamanho do corpo. Forte. Seguro por fora. Abraçamo-la. Ela treme. A madrugada é fria. O vento frio que sai de mim arpeia o corpo dela. Olhamos fixamente para os aqueles olhos riscados pelo sangue da dor de ter arrancado um pedaço de si. Olhamos fixamente para aquele mesmo rosto magro. Agora muito mais velho. Embora humilde pela dor da perda, ela tem olhos de águia que come pedaços de meninos. Ela que não chorava, voltou à convulsão dos soluços. Escondeu de mim, a cara no meu peito. Molhou-me a camisa amarela de botão que não voltei a usar depois daquilo. Os vários de mim gritaram satisfeitos. Colados pelo vento frio, somos o menino que cresceu. Eu agora sou o vento frio que corta o seu corpo. Eu sou a água que devorou e devolveu apodrecido o menino dela. Eu sou o menino que nunca falara sobre aquela tarde que nunca acabou. Aquela tarde que é silêncio em mim. Tem coisas das quais não se falam. Tem coisas que se devolvem pelo olhar. Tem coisas que se faladas voltam contra si. Tem coisas que só se escreve na madrugada. A vó não sabe ler. Então, não tenho

o que temer. Ela não pode mais me desmentir. A vó não vai me bater pela arte que não fiz. As pessoas dormem durante a madrugada. As pessoas não podem ler. A mãe da minha mãe é a paineira que não se abraça. Ela se plantou na entrada daquela fazenda. Há espinhos no seu corpo. Os frutos dela tem espinho. Eu sempre vou inundá-las com as suas lágrimas.



Reviro cascalhos do rio que me atravessa. Não falo sobre muitas das histórias que invento em mim. Há coisas das quais não falo. Apenas escrevo. Escrevo na madrugada. As palavras retiradas de entre as pedras frias do rio que

corre em mim não são lidas. Não são para serem lidas. Essas são palavras que não devem ser ditas. As que não se pronunciam, permanecem mudas a quem só pode ouvi-las. É com os dentes que as seguro. Ainda menino, mordia-me para conter as palavras. Cachorro bravo. Mordi de verdade muitos braços. Os meus braços e pernas eram fracos, pois nunca superavam o frio que há em mim. Então, eu mordia. Até tirar sangue. Mesmo se eu perdesse a briga, as marcas das crianças sumiam em mim com poucas lágrimas. Os braços delas minavam, ao contrário. Minavam sangue com o veneno do meu frio. Eu gostava de possuir os meus próprios dentes do Motocana. Eu não precisava atirar pedras. Eu sempre soube morder.

Se eu gostar de você, te mordo. Te espanto. Aprendi a resolver as minhas dores pelos dentes. Grandes. Brancos. Bonitos. Sim, muito bonitos. Branco que contrasta com

Se eu gostar de você, te mordo. Te espanto. Aprendi a resolver as minhas dores pelos dentes. Grandes. Brancos. Bonitos. Sim, muito bonitos. Branco que contrasta com sorrisos negros. Se sentir raiva, se me sobe o sangue que é o frio que há mim, arranco-te pedaços. Não são palavras. São mordidas que te dou. Ainda mordo as paredes da minha boca. Balanço com a língua os pequenos pedaços da minha dor que se penduram, decorando-me as partes de cima e de baixo.

Limpo com a língua, os dentes vermelhos. Eu nunca gostei do vermelho. Eu não tocava a bolsa vermelha. A minha alça era a da marrom. Eu não podia tocá-la. Eu mordi minha mãe muitas vezes. As marcas ficavam meus braços e coxas. Cuspo na palma da mão a espuma marrom-avermelhada. Reviro com os olhos para ver se tirei de mim pedaços. Satisfeito. O sal - gosto de Xana - não me deixa ter prazer no alimento. Prefiro-o em potes de plástico. Como escondido. Feito bicho arredio. Os sulcos, da boca -preenchidos pelo sal - é dor de menino que espera pela mãe. É dor por trás do meu sorriso. Estou sempre rindo. Rio. Bobo. O Riso é escuridão em mim. Sou um quadro de pinturas tristes. Quando sorrio, para a gente, é para descontar-lhes as lágrimas que tenho.

Calo as dores que há em mim. Falo muito. Não de mim. Não daqueles que mantenho em segredo em mim. Há coisas que se calam. São escritas, pois se tornam águas que rompem as suas represas. É água doce que refresca o ardor da pimenta vermelha. Não gosto de coisas vermelhas. Elas me assustam.

Eu era infinito. A mãe. A menininha. O terceiro. O homem da caneta nas grades do albergue. O pequeno dormia. A menininha revirava um pote de comida. O infinito sentado no assoalho velho, vermelho de cera, roído pelos cupins exalava cheiro ruim que subia lá debaixo. Um prato de vidro entre as pernas. Um pote cheio de pimentas verdes e vermelhas. Brilhavam no óleo que as conservava. Pedi. Não recebi. Chorei. Quis. Emburrou-me o silêncio que havia em mim. A mãe pintou-me

o prato de vermelho. Resisti. Não quis mais. Colheradas batiam-me aos grandes dentes dos oito anos. Eu era o infinito que há em mim.

As lágrimas corriam ardidadas pela cara feia do menino. Ardido de pimenta vermelha se cura com cinto. Era ódio o que nos unia. Eu a provocava e ela purgava suas dores. Esse elo ainda há em nós. Nos muitos de mim. O vermelho de pimenta, da bolsa que não se toca, sempre manchava-me o couro. Tatuou-me o vermelho. Não gosto de tatuagens. Menos das vermelhas. As minhas, eu faço às dentadas.

SMS

Oi, minha menininha...

Eu carrego você comigo.

Eu tenho você no meu ventre de homem.

Eu amo demais você e a mãe. Se eu pudesse, eu abriria a minha barriga e as carregaria comigo.

Eu carrego na Minha Maria o amor que tenho por vocês. Mas, eu sou rio bravo que amor não pode conter.

Eu amo você, amo sua Isabela.

Eu não estou longe de vocês.

APARIÇÃO

Foi há vinte e sete anos que ela se apresentou. Eu tinha onze anos e uns dias a mais...

Começou numa noite de sábado. Uma daquelas noites que começavam exatamente com o pôr do sol e se estendiam até a eternidade da falta de vontade de dormir cedo das crianças.

A casa meia água de madeira, velha às frestas, não tinha corredor. Uma fissura, no centro de cada cômodo, ligava uma parte à outra, dando unidade àqueles quatro pedaços que nem com esforço se ligavam. Poucos móveis adornavam a precária moradia. Embora desconfortável, o barraco era comprido e grande.

Em um cômodo, o quarto do casal que acolhia também o “fim de safra”.

Depois dele, uma cozinha: sem pia, sem geladeira, sem armários. Havia uma mesa em fórmica, que alguém se enganara e nos dera ao invés de depositar no lixo. Um fogão, a gás, muito velho; alumiaava apenas uma de suas quatro bocas. Era frio aquele fogo tranquilo e azulado.

Em seguida, o quarto da prole desmamada. Numa alta cama de casal – tão confortável que realmente pertencia àquela casa – dormiam o terceiro, a menininha e o mais velho; que na beirada imaginava-se São Jorge Guerreiro a proteger suas crianças.

O último cômodo, tão vazio quanto os demais, era uma espécie de *hall* para o caos. A situação desta dependência era ainda pior do que as demais, pois, ao contrário dos outros, ele recebia água e sabão em pó na limpeza ao invés da cera “Canário” em pasta. De tal modo, ele exalava o cheiro de mofo que os outros cômodos disfarçavam.

Naquela noite, quente do mês de janeiro, os pernilongos saciavam-se agradecidos com a carne doce das crianças e, em troca, executavam estridente melodia que nos matinha semimortos.

Despertei.

O suor não dera conta de esvair a água, abundante, após o feijão com arroz e ovo frito de todas as ceias. O chamado da natureza fez-me saltar ainda sonolento do alto ninho...

Fui em direção à “cozinha”, que na sua cobertura tinha uma telha de vidro entre todas as outras de barro. Essa diferença iluminava o ambiente com a lua...

No primeiro passo, dei-me de frente com a figura de uma imensa mulher que erguia-se do assoalho e abria os braços para mim... Gelou-me a alma, àquela visagem. Congelei-me.

Calado. Entorpecido. Em gritos barrados no lacre da garganta... Lágrimas desciam-me quente pela face. O medo emudecera-me. A inercia de minhas ações era contornada pelo tremor das minhas pernas. Ainda sinto aquela vibração em noites muito escuras, mas não ousou deixar facho de luz que favoreça o surgimento da Aparição.

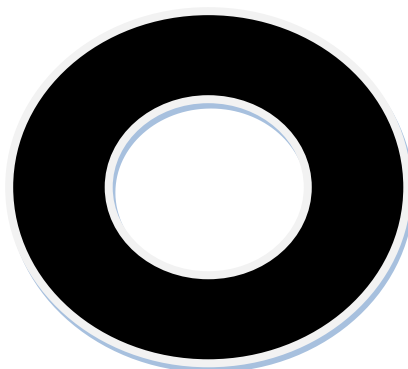
Os segundos daquele inesperado encontro duram até hoje. Assim, contemplo aquele colo farto, adornado pelos cabelos quase vermelhos que lhe cobrem. O rosto arredondado era branco como a boca que se abria para mim e as vestes que escorriam por aquela hipnótica substância...

Aqueles malignos olhos em brasa, no entanto, fixaram-se na minha alma e fizeram-na romper-se com o meu grito, que sangrou-me a garganta, os olhos e os ouvidos de toda a existência dos filhos de minha mãe.

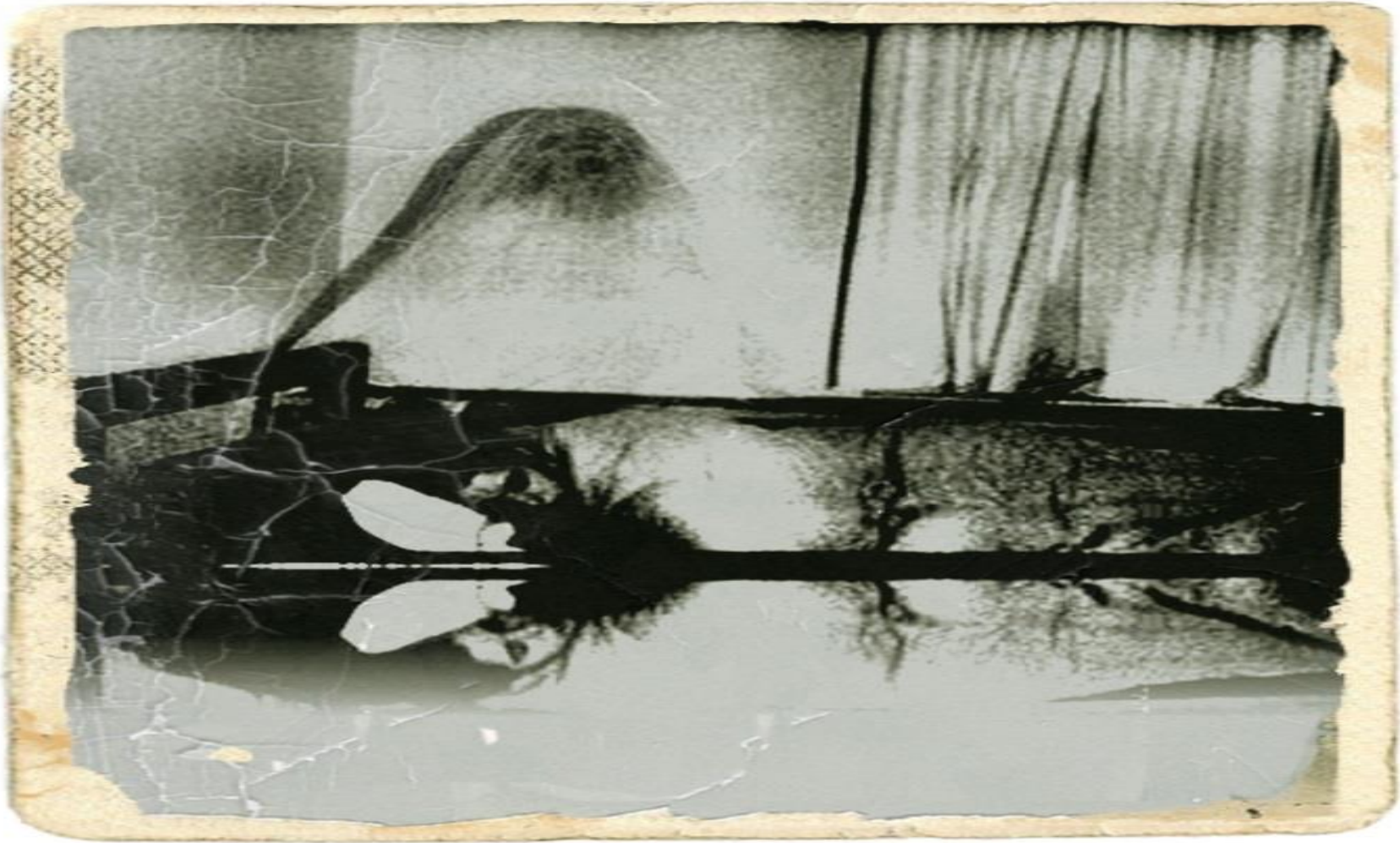
Séculos depois do meu pedido de socorro, minha mãe surgiu sob a luz daquela telha de vidro e assumiu o lugar da Aparição. Ouviu o meu relato feito em prantos e urina. Pareceu assustada e acolheu a mim e os meus protegidos – que choravam assustados por verem o medo de seu herói.

Adoeci depois disso. Ainda criança não tinha mais vontade de dormir. Assusta-me o entardecer, embora por dentro seja noite de inverno em mim...

Passei a temer – às noites – e comecei a cultivar o apreço pela insônia.



Aquela atroz figura branca está sempre à espreita. Convivo com ela me espiando pelos meus cantos mais sombrios. Ela me quer. Eu não a repilo, embora o grito. Eu sou a casa e ela a luz que não me deixa escura...



As palavras em mim são águas frias das corredeiras do riacho. É água que se ajoelha para tomar. É água sem tratar. Beba mas não se farte. O que mata a sede também mata também o sedento. Nem tudo o que jorra de mim é meu. Eu me refresco com o frio de outros eus. Eu cataliso o inverno que há em nós. Eu sei contar muitas histórias de muitas maneiras. Eu conheço as palavras. Não as que estão escondidas em mim. Eu aprendi a contar histórias ainda menino. Escondido, entre as árvores, às costas da santa escura. Eu era árvore. Eu era silêncio. Eu só queria ouvi-las. Encantavam-me suas histórias de sofrimentos. Mulheres sabem contar as suas histórias. Elas simplesmente as contam. Em versos. Em prosa. Prosa em versos e versos em prosa. Dor é coisa que se vomita. Vômito não tem forma. Eles não são bonitos. Eles são a limpeza que o estômago faz para livrar-nos do adultério consumado em uma dourada coxa de galinha. Elas contam as suas histórias com os dentes vermelhos do sangue que se escondia naquela delícia.

A chuva caíra toda a noite. Não cessara pela manhã. O muquifo comprido dividido em dois. Dois eram os cômodos da casa nossa casa. A mãe limpava o chão. Sempre nervosa. Forte. Tomava-me e entregava-me coisas com brutalidade. Eu a espreitava assustado. Ela não estava magra como era. Num canto do cômodo-sala-cozinha-banheiro-meu quarto, os dois pedaços de céu da minha avó, a mãe da minha mãe, lambia as patas pequenas. Lambia-se tranquilo. Estava aliviado. Era seguro. Apesar de úmido aquele lugar não molhava. Lavava caprichoso o pelo branco como algodão. Esticava a perninha e caprichava na limpeza.

“_Desgraça! Excomungado do inferno! Peste! O que eu fizera? A menininha e o terceiro dormiam acompanhados pelo homem careca e barrigudo, no quarto que tinha uma cama de casal, uma cama de solteiro e um guarda-roupa. Aquele quarto não tinha chão. Era amontoado de coisas e gente. Só não me cabia.

O frio de sempre me tomou. Eu era gelo. O rodo que raspava crateras que já fora uma calçada de vermelhão, eleva-se e atinge o branco e descuidado gatinho. Gato porco que cagara na perna de calça jeans aberta ao meio e estendida em frente ao fogão branco pelo velho esmaltado.

O bicho tremeu e revirou os pedaços de céu azul da minha avó. Uma membrana branca nublava aquele céu, que não reclamava as pauladas que tomava. Esticava-se por princípios apenas. Não fazia barulho. O algodão tingia-se de vermelho da pimenta que ainda me ardia. O gato cagou ainda mais. Bosta e sangue de gato. Eu era frio. Meus beiços de cascudo estavam adormecidos. Eu não respirava. “_ Essa peste vai cagar no inferno agora. Bicho do capeta!”

Jogou com raiva o algodão encarnado contra a poça de lama na porta casa. Lágrimas quentes e ardidas de pimenta aqueceram-me o rosto. “_ Cê tá com dó? Num qué

perde? É só você come! Come ele!!” Engoli o choro e as palavras que me assombram desde o infinito.

No saco de marrom que davam nas padarias, juntei o tapete-perna de calça, o pano de chão que eu limpei o sangue e a bosta do gato. Não sentia nojo. Era a dor do gato em mim. Embaixo da chuva, tirei o gato da poça. Acomodei-o no saco. Coloquei jornal para protegê-lo da chuva. Sai descalço. O portão de madeira alto e pesado que escondia o cortiço. A casa branca da frente. A avenida. A escola. Um imenso terreno baldio. Eu com a criatura e seus excrementos levados em segredo sob as águas. Deixei-o ali. Não o enterrei. Não o joguei também. Com respeito. Com dor. Com muito frio. Entreguei minha avó ao pé de uma enorme touceira de capim que era muitas vezes mais alta do que eu.

Voltei para casa sem querer voltar. A chuva fria da rua era mais confortável do que a casa que eu era e me apertava. Que me tirava o ar. Fazia-me sentir frio. Voltei. Muitas vezes não quis voltar. Ainda não volto às vezes.



PALAVRAS: MANIPULAÇÕES

Agora, cá entre nós, em segredo...

Existe algo melhor do que sentir vontade de ir ao banheiro para evacuação de resíduos sólidos e ter de fato o que fazer?

Você sente àquela vontade, mesmo com esse calor horrível, coloca-se à sentina e deixa a natureza seguir seu curso... Depois, claro, usa o chuveirinho porque é o único método viável antes de enfiar-se de corpo e alma no chuveiro. Antes de acionar o ludíbrio para que a Hidra - que não é a de Lerna, embora tantas cabeças - cumpra seu destino; lobrigar - orgulhoso e amainado pela sua obra.

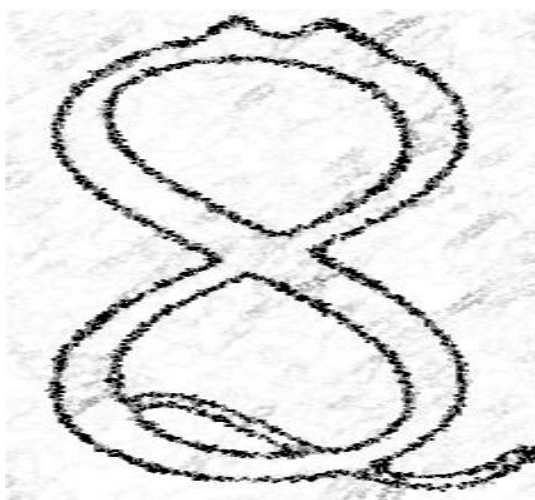
Sem pena no coração, logo após, deixar ir aquilo que não te serve mais e te faz doer. Muitas coisas são próprios gáudios neste mundo de prazeres de Meu Deus. Mas, poucas equivalem a uma boa cagada!!!

Não queremos contar. Não quero escrever. Mas os meus dedos tem vida própria ou um de nós que vive em mim nos trai. As palavras brotam na folha branca de papel. Há subterrâneos em mim. É aquele buraco que me devora desde que vi aquele homem comendo a si mesmo. Eu sou o buraco. Aquele homem cavou em mim. Eu sou a ponte entre o purgatório e o inferno, que não deveria receber crianças.

A mãe, a menina, o terceiro e o homem dormiam no quarto. Encostado na parede velha de madeira pintada a cal misturado ao óleo queimado de caminhão. Parede escura. Nem preta e nem marrom. Meia casa de grande testa. Casa de meia água. Vejo o gato preguiçoso sob a sombra dos beijinhos plantados em latas de Suvinil.

Lembro-me da seringa com agulha que eu encontrara no caminho de volta da escola. Sorrateiro. Tomei-a. Cuidei em enchê-la com água de torneira. Eu era a parede da casa. Sentei. Seringa do lado. Gato no colo. Procedimento hospitalar no paciente. Estiquei a coxa do gato. Coxa parecida com a coxa dourada de galinha. O gato urrou. Correu com o pedaço de agulha na perna. Eu gelei. Nem via que a minha barriga e meus braços escorriam o sangue frio do meu corpo. Corri e escondi o instrumento debaixo do assoalho, na parte de trás da casa, equilibrado na erosão do terreno.

Ninguém acordou. Ninguém viu. O gato que correu mancando nunca mais voltou. Eu voltei. Ninguém me perguntou dos arranhões. As mães dos médicos não se preocupam com eles. Eles são grandes. Eles sabem se cuidar. Enterrei sob o assoalho esse segredo na casa escura que logo sou.



EU TIVE UM SONHO MUITO ESTRANHO

Eu caminhava desesperado pela Avenida Colombo em Maringá. Eu estava louco. Sem proteção. Punido por meus orixás. Eu os quebrara em ataque de fúria. Eu os lançara ao chão. Derrubando-os do altar.

Despedaçados. Juntados aos cacos. Guardados em caixa de papelão. Aos pedaços. Cabeças quebradas. Violentados. Corpos deformados pelo impacto. Humilhados. Descritos. Tristes. Abandonados. Juntados em desespero. Em arrependimento, ato contínuo à agressão.

Sei que eu tinha saído do Conjunto Requião, onde fica a casa de minha mãe e andava perdido. Mas cheguei à primeira casa onde morávamos quando eu tinha oito anos. 8 é o infinito.

Além da Avenida Colombo, nessa andança de pesadelo, passei pela Dezenove de Dezembro e pela Fernão Dias, nesta fica o albergue que nos abrigou antes de conquistarmos o Palácio em forma de barraco.

Sei que, em certo momento, eu estava com um gato rajado nos braços...

O gato não queria ir comigo. Ele estava seguro no albergue, mas eu o segurava firme e pensava que poderia enforca-lo no momento em que eu quisesse, se ele não se resignasse. Era só ele não me obedecer...

Bichano pequeno, pois filhotão, mas era comprido também. Tinha corpo frágil. Longas pernas e braços. Desproporcionais ao corpo. Orelhas enormes e atentas: soberanas sobre a pequena cabeça e olhos miúdos. A carinha dele era simpática, embora tímida e assustada. Parecia mesmo contrariado. A boquinha o traía, porque sorria.

Ajeitei-lhe em torno do meu corpo. Eu corria. Ele se assustava com o frenesi dos carros. Eu o apertava ameaçador para o caso dele tentar fugir. Eu o fazia lembrar que poderia enforca-lo se ele se rebelasse.

Chovia. Era frio. Chuva e sol. O sol era pálido e frio. Desanimado. Triste se fosse sincero.

Eu vestia um calção muito curto para as minhas pernas. A camisa enorme para o corpo. Eram brancos. Meus cabelos: compridos, molhados e bagunçados como a minha cabeça. Eu parecia louco. [...] Eu era adulto, não sei. Acho que eu tinha idade hoje, ou a loucura de sempre... As dores doem agora. A consciência de mim era a dessa noite. Meu corpo era o corpo dos meus doze ou quatorze anos.

Eu era muito feio!!

Boca disforme. Pés enormes e sujos. Nariz que aspira todos os odores do mundo. Mãos que planejam enforcar. Barriga vazia que tem fome de vida. Peito apertado pelo medo. Pelo frio. Pernas que correm sem saber andar.

Atravesso a Avenida. Escondo o gato sob a camisa branca enorme. Ele está molhado e sujo. Eu estou molhado. Ele é resignado agora. Eu planejo minha vingança para o caso dele me trair.

Chego ao endereço. Penetro pelo quintal. É o mesmo lugar de trinta anos atrás e que não existe mais.

O barraco de madeira muito velha ficava nos fundos de uma casa grande de alvenaria pintada de branco. Não era apenas um barraco. Eram muitos.

Invado os fundos do quintal. Desespero-me. Pois o barraco agora era de ferro. Todo fechado. Não encontro entrada.

Olho para trás. Estou chorando. Quero encontrar minha mãe. Vejo a preta velha – a minha primeira namorada – que era motivo de meu choro. Minha mãe dizia que eu namorava a Dona Maria Preta. Eu odiava minha mãe por isso. Só para me fazer chorar ela inventava esse romance. Eu não queria namorar a dona Maria. Eu a achava feia. Eu era

incapaz de perceber que eu amava aquela velha capaz de amar um menino estranho, pois ele carregava a dor de seus ancestrais.

Aos oito anos eu não percebia que a minha primeira Maria era linda porque me tinha carinho. Ouvia-me. Saciava a minha vontade de saber histórias. Dona Maria faleceu quando eu era criança. Ela ainda vive na minha cabeça.

Dona Maria preta olha-me piedosa. Diz-me que nunca vira a minha mãe. Que eu deveria continuar procurando, mas ali ela não estava.

Ouçõ ruídos no barraco blindado. Um pequeno facho de luz mostra-me uma fenda. Penetro por ela sem ser convidado. Por dentro, continua o mesmo barraco mofado de madeira velha. Coisas esparramadas pelo chão. (...) Sorrateiro. Desfaço-me do felino. Toco-o para que ele se esconda na bagunça. Eu ficaria com ele. Eu o criaria na casa da minha mãe. Ele tem marcas de barro nos pelos esverdeados. Ele está desesperado por limpar-se. Procura água e lambe-se agoniado. Esqueço-o.

Olho para o fundo do barraco. Não vejo ninguém. Os que ali habitam fingem que não estão para que eu não os encontre.

Lembro-me dos meus orixás aos pedaços. Da minha solidão. Do meu abandono. Do meu medo. Da minha fúria dissimulada. Do meu ódio pela minha história. Do meu choro sufocado. Dos pedaços que arranquei de mim em desespero. Eu me cortava quando eu pequeno. Meus braços são marcados. Essas cicatrizes estão na minha memória. Elas não puderam tatuar a alma que não tenho.

Eu não sou fiel a nada.

Ter quebrado os meus orixás me apavora. Choro. Solução...

Ali no primeiro cômodo do barraco. O choro torna-se gritos de medo. Os gritos e súplicas de quando minha mãe surrava-me por uma arte que eu poderia fazer. Estou

chorando muito. Assustado. Estou no dia de hoje. Não são memórias da minha infância, é a minha presença no presente.

Minha mãe vem do escuro do barraco. Ela tem uma tesoura de podar grama nas mãos. Ela está em fúria, pois meu choro acordara-a e ao meu irmão mais novo que dormiam. (Meus irmãos eram todos crianças como na década de noventa). Digo para minha mãe que estou sozinho. Que quebrei meus orixás. Ela não me ouve. Ameaça-me com aquela enorme tesoura de cabos vermelhos como o sangue que ela derrama de mim).

Ajoelho-me. Digo para minha mãe que não suporto a minha solidão. Mas prometo nunca mais chorar à toa. Ela não atende àquela suplica... Estoca-me compulsivamente com a ferramenta. Os talhos abrem-se na minha carne. São muitos furos em mim. A camisa enorme avermelhara-se. As mangas em golas são brancas ainda. Sufoco. Minhas mãos correm pelas feridas. Deito-me no assoalho. O sangue se esconde nas frestas daquele piso.

O choro agora é tranquilo. São lágrimas cristalinas. Correm brandas. Na minha cabeça o lamento por não mais poder ver a minha filha. É uma tristeza por não poder vê-la crescer. Não poder conviver com ela. Eu sou só buracos.

Desejo, antes que o sonho acabe, naquela agonia branda de morte, ver a minha filha, que também é Maria, pela última vez. Então, um fecho de luz muito forte abre-se da escuridão. A paineira que não se abraça tem em seus braços a menina pequena. Mostra-me a criança recém-nascida. A pequena tem carinha de felicidade que todos os bebês deveriam ter.

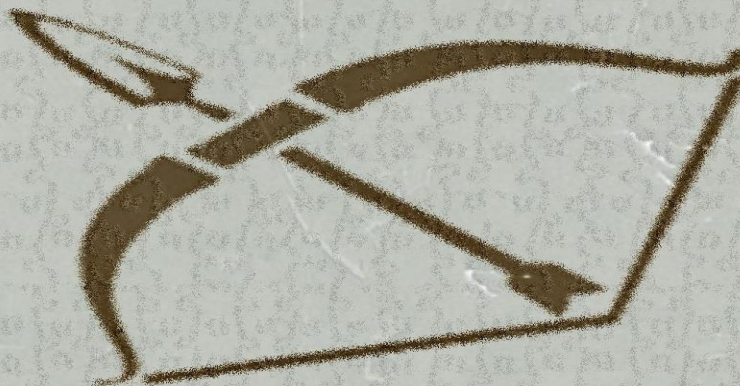
A avó não me diz palavra. Olha-me com seus olhos azuis e permite-me partir...

Não sinto as dores causadas pelos buracos na minha carne. Lentamente adormeço no sonho e acordo em mais um dos meus pedaços de noite:

Sem pai. Sem mãe. Sem irmãos. Sem história. Mas tranquilo porque a criança que fiz está protegida pela avó que me criou nos meus primeiros anos de vida.

Maringá, 28 de maio de 2017.

Sidinei Eduardo Batista



Trocar signo

Horóscopo do dia 18 de novembro de 2016

lua em Câncer em ótimo aspecto com o Sol em Escorpião deixa você mais fechado e voltado para suas emoções. Hoje, a consciência de suas necessidades emocionais estarão mais afloradas. Procure pensar em ir com mais assertividade na direção delas. Marte em Aquário melhora a

RECOMEÇO

Quem já morreu de suicídio, sabe do que eu estou falando...

O momento crucial oferece uma sensação que você jamais vai conseguir experimentar novamente, ainda que você morra todos os dias para o resto de sua vida. É o poder total de pôr um final.

O coração absurdamente acelerado. A cabeça em turbilhão não processa os pensamentos. A culpa. A vergonha. A tristeza. A raiva. Aquele nó na garganta. O vazio. A solidão. O medo. Os sonhos. A fraqueza. O sonho de se libertar de si mesmo. O frio. O estômago revirado. Os olhos cansados pelas noites sem dormir. A boca seca e salgada pelas lágrimas.

O momento é agora...

Pode ser pelo fio da navalha. O projétil no tambor. A corda no galho da árvore baixa. A janela do 15º andar. O automóvel inocente que corre para o seu destino. Os comprimidos roubados. O copo de meio litro com veneno.

A hesitação.

O último telefonema. Você espera que a voz do outro lado da linha te salve. A salvação está no copo cheio até a borda. Um murro no vidro da janela que não tem horizonte. O sangue que escorre, mas você não sente. O corpo é todo anestesia. Desesperado você procura a bíblia de folhas encardidas pela poeira sobre *Os Salmos*. Revira as letras miúdas em busca da palavra para o sim ou para não. Nada. São palavras ameaçadoras vazias apenas. Não me significam nada. Decido enfrentar as consequências.

A coragem.

Deus ou o Diabo. Serei de quem se interessar. Não temo mais nem um dos dois. Não acredito mais em nenhum dos dois, pois eles não acreditaram em mim. Antes de recorrer ao copo barato com o veneno ineficiente, clamei pelos dois. Sem resposta.

Corro pelos cômodos apertados da casa singela. A última olhada nos livros estimados. O cheiro nas peças de roupas abandonadas por seu amor. O quarto bagunçado pelo abandono. Na cozinha, a última espiada na geladeira. Nela não há comida, são lembranças.

O copo sobre a pia. Encaro a enorme mancha de mofo que se forma acanhada entre parede e a laje. Reviso a tranca da porta. Absorto em pensamentos. Houve momentos felizes. E as minhas promessas... O ódio se reacendia. Os olhos para o copo. A adrenalina vai ao limite entre correr e não poder andar.

Tomo o copo. Um gole generoso. Uma pausa para respirar. O segundo gole é enorme. O gosto é horrível, muito parecido com os remédios caseiros da infância. Não pode sobrar. Engulo até a última gota.

O corpo está tremendo muito. Quase não posso mais controlá-lo. Procuo a calma. A sensatez. Pego o detergente. A bucha. Abro a torneira. Começo a lavar o copo. Devolvo-o ao devido lugar. Seco a pia. Tudo no devido lugar.

Já não tenho sentimentos. A sensação de liberdade. Risos bobos. Gargalhadas. Boas lembranças. Ninguém mais poderá me tocar. Sou dono de mim. Pertencço a mim mesmo e me basto. Não tenho mãe. Não pai. Não tem irmãos. Não fiz amigos. Não preciso dos amores. Basto-me.

É preciso ter com quem falar. É preciso mostrar que está feliz. O que é a felicidade senão o olhar de admiração do outro? Quero revidar os olhares de piedade. As mãos tremem. “Alô!! Estou bem. Agora a dor passou. Guarde boas lembranças de mim. Tchau!”

A casa pequena não suporta meus últimos momentos. Tranco a porta. Passo a flanela no tanque da moto que sempre brilhou. Acelero livremente. Não respeito às placas de pare. Está acabando. Vai acabar. Rodo sem saber para onde ou para que. Acabo na casa da mãe. Ela chora. Pergunta o motivo. Dou-lhe um abraço apertado. Estou feliz. “Você me disse que queria me ver feliz”. O olhar de desprezo do irmão. As vozes se alteram. Sinto um soco nas minhas costas. O irmão é olhar de reprovação, desprezo e fúria. Não entendo mais nada.

A sensação de liberdade passou. A mangueira grossa atravessa a garganta que se contrai em ânsias. Quero falar. Quero me libertar. Sou socado pelo enfermeiro. Ele diz reprovações que não lembro, mas sentencia que vou para o inferno. Não consigo respirar. Tento me bater. Amarram-me as mãos. Os meus cabelos cumpridos estão bagunçados e lavados de vômito. A lágrima quente queima-me a beira dos olhos e faz cócegas na face.

Vultos. Borrões brancos. Cada respiração tem o peso da minha infância. Frio. Não acabou.

O corredor enorme. Pessoas de todos os lados olham para mim. São todos juízes. Encolho-me. Minhas pernas caminham e me levam para onde não quero. A mãe me segura pela cintura. A luz do dia doí-me às vistas. Não acabou. Todas as sensações do momento da decisão latejam-se nos ferimentos na garganta violada por um tubo que a rasgou.

É preciso continuar.

Agora as consequências de ser um vivo-morto. Para cada prazer uma pena. Não há segunda chance. Não tenho mais poder sobre mim. Não me cabe mais a decisão de quando parar.



CONFISSÃO

Os quatro pequenos deitados sob o facho de sol ameno. A mãe andava por onde não se sabe. Três eram miúdos para a idade. Deve ser por falta de leite ou pela comida de gente. Um era maior. Não muito. Pelos cinzas agrisalhados. Não dormia. Deitado, mas a cabeça erguida observava os menores. Barriga, de pele fina, estufada. Estava tranquilo. Sozinhos eram tranquilos. Um de cada cor.

Aproximou-se devagar. Nem um dos quatro se atentou. A segurança da quentura da tarde esconde os riscos. Pegou pelo pescoço fino o acinzentado. Não olhou nos olhos dele. Levou-o devagar para trás do barraco. Com mãos pequenas, apertou-lhe o pescoço. Antes de esganifado, lambeira-lhe às mãos achando que brincava.

Retorceu-se. Mas pequeno e fraco. Tentou escapar. Não conseguiu. Sufocou. Perdeu os sentidos. A barriga subia e descia rápido. Caído tentou levantar. As pernas não ajudam nessas horas. Então, apertou-lhe o pescoço mais um pouco. Mijou. Não fez barulho. Barulho nada adianta.

O coração daquelas mãos pequenas acelerava. Era satisfação. Era medo. Era vingança. Gozo. Sentia o gosto de sufocar. Sabia bem a cor de ser sufocado. Não tinha medo. Tirar vida é coisa que não assusta quem sente frio. Pensou em não continuar. Mas era segredo que não podia dividir. Nada podia testemunhar. Segredo dividido ninguém cala. O outro esperava.

Nem um dos dois corra. Pisou-lhe o peito miúdo. O som que lhe escapou dos pulmões não reclamava. Antes, parecia agradecer. Sentia dor. Sofria. Mas era generoso em seu penar. Os dentinhos miúdos adornavam língua que não fala. Aceitava o destino de mestre do seu opressor.

Agora quase que parava. Arrependimento não dá basta na maldade. Era preciso continuar. Queria a satisfação que vira naquela cara bonita dela em dia de chuva. Desejava ser tempestade que mete medo. Que inunda. Que mancha o algodão de sangue e bosta. Queria ser Pavor. Era frio, apenas. Tomou-lhe nas mãos. Salivava. Salgado feito o gosto de xana. Descascava a ferida da testa. Não queria comê-la. Não sabia o que fazer. Não entendia o porquê de não acabar. De não sentir. Não sentia nada...

Com a mão direita socou, contra o espinhoso muro concreto de chapiscado, aquela cabeça que já não se levantava. Já não cuidava. Não tinha olhar. Respirava lentamente. Ainda respirava.

Crânio oco contra espinhos firmes. Feitos de paineira. Compridos. Altos. Pré-fabricados. Cercavam o lugar de festa. Protegia a alegria de quem dança. Muro estéril. Punha para fora barracos e meninos à beira do precipício que erodia. Cega os contentes contra o ódio das crianças que não se aquecem.

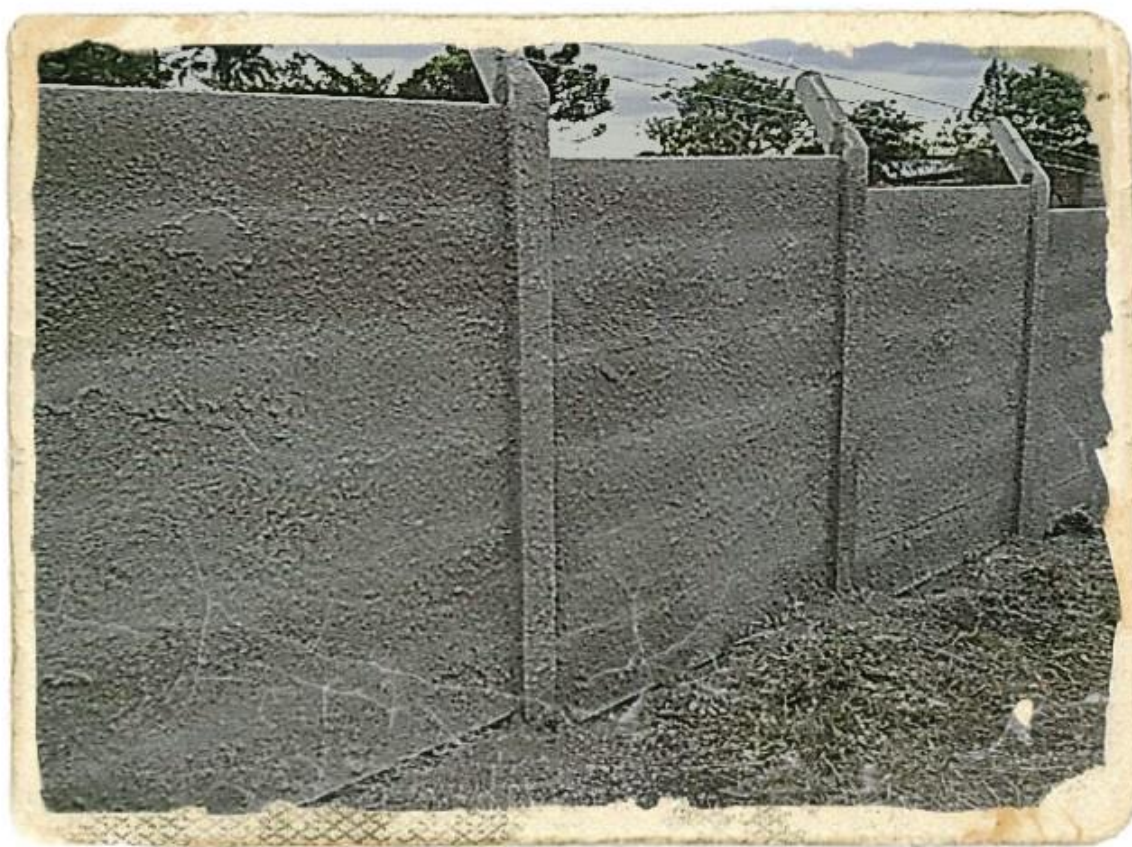
Quase sem vida. Não dera prazer. Não o prometido.

Do choque o som que não se esquece. Martela. Cumplice só o travesseiro de espuma suja o ameaça. Sabe dos seus segredos. O ameaça. Tira-lhe o sono. Se dormir, acorda-o sufocado em pesadelo. Sabe dos segredos o travesseiro. Segredo é coisa que não se divide, por isso, conta-se em terceira.

O sol já ardia. Queimava lhe a pele escura. De ventas abertas sobre os beijos de cascudo como o couro da cara. Cumplices de sofrimento. Completavam-se em amargura. O mais fraco não entende. Fraqueza é coisa que não se mata. Não morre o acinzentado. Respira fraco. Já fora esganado. Pisado. Jogado contra a parede. Insistia. Se não mata, esconde. Há atos que se podem atirar por sobre os muros. O gato cinza não pertencia à ninhada. Não tenha plumas de algodão. Herança da paineira. Não tinhas pontos de céu

azul. Por isso, não serviu. Não gozou! O importante é esconder a culpa. Culpa tem sete vidas! Não sabe se morreu. Voou rumo à dança.

O importante é que se os Outros não notaram, não existiu. Nunca aconteceu. É só esperar a chuva que lava e nutre a tristeza. Que alimenta o frio. Não precisa voltar para casa. É ela. Escura. Há compartimentos que não se pode visitar. É infinito.



Ah, eu me lembro de uma vizinha que tínhamos em um cortiço em que morei quando eu era criança: Dona Maria Preta. Dona Maria tinha uns 70 anos, alcoólatra e muito, mas muito pobre!! Ela era uma riqueza de histórias do imaginário popular brasileiro. Negra descendente direta de escravos, ela contava histórias como ninguém... Eu gostava tanto de ouvir as histórias da Dona Maria que me colocaram apelido de "namorado da Dona Maria Preta". Eu tinha 8 ou 9 anos e ser namorado da Dona Maria Preta me incomodava muito, mas o fascínio pelas histórias dela era maior do que os meus preconceitos... Ah, se fosse hoje, eu teria muito orgulho de ser o namorado da Dona Maria Preta!!

Entre muitas histórias que ela contava, eu me lembro com clareza do Pé-de-Espeto, A Desgraça, que mora atrás da porta, A mulher de branco, que assustava os andarilhos desavisados dos carregadores dos sítios, A noiva que voltava para seduzir rapazes que saíam tarde dos bailes, Os lobisomens, que só atacam em sítios para comer as pobres galinhas presas nos galinheiros, já que não conseguem comer recém-nascidos ainda não batizados, sempre pelo heroísmo do pai...

Que saudades da Dona Maria Preta!! Se eu pudesse, voltaria no tempo e namoraria com a Dona Maria Preta!!

88 nunca terá fim. É frio infinito. Infinita são as pequenas vinganças dele. Pelo algodão com pedaços de céu azul em sangue e bosta. Eu sou aquele gato. Gato em homem de ferida na testa.

Frio de junho cortava na Ave-Maria. A mãe, a menininha e o terceiro já lavados. O homem partira para seu reino de grades para caneta no escuro da manhã. Grade e caneta derrubam meninos e homens separados da mãe. Meninos que vomitam a vergonha da traição junto à freira escura e velha em coxa dourada de galinha. Menino é gato que se banha na água da bacia. Água que já banhara todos antes de mim. Vesti a inveja que sentia antes de me lavar.

Lavei-me no cheiro deles. As mãos. A testa. Pés e pernas. A lembrança é dia de Tempestade. Cozinha é casa de banho. Paredes de madeira velha desprendem-se do assoalho. Frestas-atalhos para o vento cortante. Pequenas janelas de ódio. Lembranças do algodão em bosta e sangue revirou o estômago. Amor desprezado é vinagre dos olhos. É preciso cortar. Fazer sentir os espinhos do fruto da Paineira. Não ama, me açoite, por favor!

A bacia. O assoalho esburacado. A fresta entre o chão e a parede. Caguei ali. Meu odor é seu presente. Enfeitei a cozinha-casa de banho. Saiu, por instantes, ódio de culpa e foi felicidade. Estava limpo. Por dentro. Era capaz de amar o terceiro. Não odiar o homem que lhe tomara mãe e menininha. É fedor que recende. Faz sucumbir o perfume do macarrão Padre Nosso cozido em água de feijão. Padre Nosso ao ovo de galinha cozido junto. Padre Nosso é alegria que estufa bucho na hora da Ave-Maria.

Ela sentiu. Crispou os olhos. Gritou. Chorou. Urrou de ódio. Perguntou, por quê? Ameaçou. Não cumpriu.

Permaneci feliz. Pelado. Cagado. De alma lavada. Eu era gato vingado. Respirou fundo... Conteve a ânsia: Do vômito. De operar com o rodo pendurado atrás da porta. Sentiu-se derrotada. O gato era o Pai que a desprezara. Desprezo pago com desprezo. Limpou a sujeira calada. Lágrimas desciam-lhe pelo nariz. Perdeu a fome. Não dormiu aquela noite. Sentiu medo das surras diárias que me dava. Eu comi e dormi feliz. Comi e dormi o sono dela.

Um dia do Gato, um dia da Tempestade.



Deve ser lindo olhar para um homem, que chora e grita, e chamá-lo de louco. Depois de orgulhar-se de ter feito ele daquele menino que podia tanto...

MAGIA EM LÁGRIMAS COLORIDAS



Não foi só o Uruguai que perdeu em 19 de setembro de 1993. Um baixinho também me tornou frangalhos. Naquele domingo de ansiedade, lavei as intermináveis panelas e pratos do almoço engordurado. Do macarrão empapuçado no óleo do azedo extrato de tomate em rodela grossas de cebola, que crianças não gostam.

Depois, do programa de rádio que tocava músicas de padre, da comida, da louça lavada, ouvia em ondas médias Denival Pinto dos gols em voz de Fiori Gigliotti. Menino gato gosta de bola. Joga - na escola sem habilidade - as que enrolam pés em novelo de lã.

A fantasia criada pelos bretões obscurecem em mosaico as imagens do buraco-elo entre o purgatório e o inferno.

Naquele domingo era diferente. O rádio não bastava. Queria ver imagens. Aquela casa grande, velha e mal assobrada, na cidade velha, não tinha plim-plins. Era quase sem fantasias. Ilusão era fuga em livros da biblioteca da escola. O meu único amigo da escola. Dos três na vida... Menino gago. Filho de mãe e neto de avô em seda chamara para ver o jogo em imagem colorida. A casa dele era colorida: Pai, Mãe, Irmã, Avô e Avó de verdade. Puro sangue.

Mas...

Menino frio é queixo duro. Cochicha má criação escondido entre os braços escorados na fórmica de trabalho. Trabalho que nunca cessava. Todas as feiras, o sétimo dia e no domingo. Hoje eu não queria. Queria ver Romário e Bebeto. Já lavara a louça e corra a vassoura seis compartimentos daquela casa.

Insisti. Implorei. Seriam pouco mais de duas horas. Duas horas da família colorida que eu queria. Do cheiro de suco e bolo no forno. Comida não tinha no nosso frio. À mãe supliquei. Prometi separar o dobro das pedras dos amendoins dos sacos de sessenta quilos. Prometi até sorrir. Não seria nunca mais emburrado. Não adiantou. Havia prazer na punição dada pelos olhos dela.

Minhas mãos recusaram-se aos bagos e pedras. Pudesse, às atiraria nas suas caras. Faria-os comer amendoim até cagarem paçocas. Boca calada imita as mãos. Escondi a cara entre os braços para esconder as lágrimas daqueles não. A mãe se enfurece. Puxa os cabelos. Os meus irmãos não dão fé. 8, 6 e 3. Menininha, terceiro e quarto.

Resisto no silêncio. Não há palavras. Era frustração e ódio sim. Mas calados. O homem, que protegia a santa, que era poder em caneta e grade, levanta-se da ponta da mesa em braços e punhos...

Testa em galo. Face em fúria que escorrem ácido. Nariz em catarro encarnado. Boca de cascudo viscosa de fogo escuro. Era o ódio dela, o dele e o meu. A vergonha de ser fraco. Projeto de homem que cuidava dos meios irmãos pequenos. Que benzia-lhes os corpos na hora de dormir. Não era o beijo virado e esburacado pelos dentes em muros que doía. Era o vazio. Era o oco. O buraco que esfregava o elo entre o purgatório e o inferno. Era o Leviatã que me tomava.

O amigo gago veio me buscar. Viu. Chorou. Chorou. Não entendi. Ninguém nunca chorara comigo. Pediu para a minha mãe para que eu fosse. Ela o atendeu e esclareceu sua indulgência: só o fazia para atender-lhe a súplica.

Fui.

Não viram jogo nas suas cores. Eu não vi. Vi as lágrimas da família que eu queria. Lágrimas coloridas que me encantaram, pois milagrosas. O bolo não comi. Eles não comeram. A boca, amparada em toalha, engolia suco em sangue que mancha borda copo. Resultado do jogo daquele dia. Duas casas-meta do Uruguai. Dois gols contras que eu fiz.

Na segunda-feira, não teve escola para mim.

A UM IRMÃO...

Estou muito triste pelo teu pai. Pelo pai que não tive. Estou triste por não ter sequer, mais aquela frágil esperança de um dia poder olhar para a cara dele.

O Srº Aparecido Gerson Batista será sempre, para mim, tudo aquilo que ele não foi. E não ser significou, sempre, um vazio muito grande... Uma tristeza agoniada.... Um incômodo que, sempre, me apertava o peito... Mas, não sei para que, nem porque... sempre esperei ver a cara do pai. Quem sabe para poder me reconhecer, só um pouco, nele... Quem sabe, nem precisar falar com ele... Apenas, receber e devolver um sorriso... Não queria cobrá-lo, não há porque!! Só queria ver um rosto para alimentar os sentimentos. Odiar o reflexo do espelho é um duplo sacrifício, mas é necessário um rosto para mirar. E, ficará só a mágoa, a lembrança do que não foi e nem nunca será... Não posso dizer que estou perdendo alguém, pois nunca o tive... É lembrar de esquecer aquilo que se fantasiou na memória... Memória valente e traiçoeira!! Os golpes afiados da faca fazem sangrar, ainda mais, o distante peito abalado por pancadas sentidas.

Estou hoje, mais morto que já estive antes. O sal, da água que corre o rosto, é o gosto amargo que trago desde o início na boca. É uma fase terminada. É uma etapa vencida (ou de fato perdida!!). Será uma dor constante...

MENU **PORTAL RONDON** POLICIAL CATEGORIAS

Homem é preso por tentativa de homicídio em Guaiára

Em flagrante | 10/08/2012 | O Presente | Fotos: ABC/Color

A Polícia Civil de Guaiára prendeu na tarde de hoje (10), por volta das 14h, Antônio Ponce, de 43 anos, por tentativa de homicídio. O fato aconteceu no Jardim Zebalos.

Segundo informações Antônio Ponce desferiu três golpes de faca em Aparecido Gerson Batista, de 43 anos, depois de uma discussão por conta de dívidas existentes entre ambos.

Momentos após a briga e o esfaqueamento um policial civil que mora perto do local foi acionado pela população que presenciou o fato e acabou prendendo Antônio Ponce em flagrante.

A vítima Aparecido Gerson Batista, foi socorrido e encaminhado para o Hospital São Paulo de Guaiára, onde foi paciente de cirurgia e até o final da tarde o seu estado de saúde era considerado estável.

Segundo o que foi apurado pela Polícia Civil nenhum dos dois envolvidos no fato tinha problemas com a justiça e a única justificativa para o corrido é mesmo um acerto de contas entre eles.

Antônio Ponce, preso em flagrante, deverá ficar preso e responder pelo crime de tentativa de homicídio.

PUBLICIDADE



TRATAMENTO

Facebook Twitter Google +

Há pessoas, que de fato, possuem o dom das palavras. Não apenas por saber como e quando expressá-las, mas, sobretudo, por saber ouvi-las.

Não é preciso ter à ponta da língua todos os versos das epopeias gregas ou latinas, tampouco a prosa de Cervantes...

Basta ouvir a voz daquele que tem alma e ler as agonias que as palavras, do penado, não capazes de expressar. Isso devolve a calma, refaz o caminho que parecia desfeito e restabelece o gênio ao espírito que se fazia perdido.

"Ainda que eu falasse as línguas dos homens e dos anjos, e não tivesse amor, seria como o metal que soa ou como o sino que tine. E ainda que tivesse o dom de profecia, e conhecesse todos os mistérios e toda a ciência, e ainda que tivesse toda a fé, de maneira tal que transportasse os montes, e não tivesse amor, nada seria".

1 Coríntios 13:1,2

As tardes intermináveis. Depois de louça areada e a casa ordenada, sentava-se ao limiar do barraco de madeira. Fixava os olhos pesarosos no infinito azul e deixava-se levar pelas brumas em figuras.

Naquela dinâmica insociável, perdia-se do frio de todo dia. A existência em vazio acalentava-se na leveza da fatuidade em plumas.

Instantes. Diminutos.

O céu era tomado por aspectos negros tão distantes, que ao inverno a tarde de verão travestia.

Os abutres em carrossel faziam-lhe companhia. Às vezes, quase podiam ouvir os suspiros frios daquele ente de alma sobejamente obscena.

Fies. Solícitos.

Em três ou quatro, acenavam ao sequaz. Apontavam-lhe a vereda...

Escorria a substancia ao entabuado chão. Esperava o pouso da harmonia que planava. Todavia, não desciam, apenas, ao cavo lhe ofereciam. O azul, branco e cinza; Era sombria.

A argúcia ao prazer aguçava, e num purpúreo ataúde o imberbe mitigava.

Junto a si estimava a Tempestade ao pé de Paineira Florida. Oito anos desta persistência o estupefara.

Imagem de gente em pranto ao redor dos três o acalentava.

A viagem exequial aos ombros dos mensageiros funéreos. A expiação em séquito. A sepultura em fenda ao chão. O espigão. O féretro aberto à fé da véspera laranjada. A prece e o melúrio das decrépitas que sussurram. Cada uma padece mais. E indagam-se, despudoradas: Como o Infinito à autoquíria e ao duplo matricídio entregara-se? E testificam: “- É Tempo pósteros da revelação!”

A hora da Ave-Maria o excita arrancando-o à ilusão bem-aventurada, De leve, no entanto...

Taciturno anfêmero... Pois, enreda o desígnio, urdido com os apitãs, ao breu natural da treva. Assim, flerta enamorado com o exício, aquela manhã rejeitada pela aurora.



FELICIDADE

Qual é a mais justa definição de Felicidade? Qual definição mais próxima para especificar o que é Felicidade? Seria um grande amor correspondido? O abraço caloroso e apertado de um filho? Volta para a casa da mãe depois de anos sem vê-la?

Eu poderia buscar na Filosofia, na Psicologia, no Direito, na Sociologia ou em um encontro fortuito para discutir Literatura a definição de Felicidade. Mas, calo-me depois de dizer que o reconhecimento - a declaração de amizade e o sorriso sincero das minhas meninas - define para mim, aqueles raros momentos de infinita alegria que se diferem da vida cotidiana.

Meninas, vocês me fizeram muito FELIZ hoje e estou muito, mas muito orgulhoso e agradecido por participar do sucesso de vocês. Se mais dez vezes eu pudesse, mais dez vezes eu dividiria com vocês a vossa jornada.



A ANATOMIA DA VINGANÇA - DO VERBO À CARNE - UM PASSEIO PELA DESFORRA NA LITERATURA A PARTIR DA OBRA PÓS-MODERNA DE MOACIR JAPIASSU

**Sidinei Eduardo Batista (Doutorando -
PPGL/UEL)**

**Orientador: Dr. Luiz Carlos Ferreira
Migliozi de Mello**

Moacir Japiassu é um ilustre desconhecido entre o público e a crítica, mesmo após a publicação de três belos romances. A partir da obra japiassuniana, propomos um estudo sobre a vingança e as suas motivações. Defendemos a tese de que a vingança, desde a instauração da sociedade burguesa, tornou-se uma forma de justiça exercida por indivíduos contra o Estado (e suas promessas não cumpridas de emancipação do homem). Para realizar a proposta nos utilizamos dos preceitos da Semiótica das Paixões.

Dia 24 - Quinta - 18h

Eu estava aqui, ao calor da madrugada, lendo "*Vício dos vícios*" do Gikovate... O livro fala sobre a vaidade... Para ser sincero, estou meio arrependido de tê-lo começado a ler - leitura desinteressante - por assim dizer.

Então, com o fogo no rabo - que me é peculiar, e não sei o porquê - comecei a ler sobre os mais de 20 mortos numa rebelião em um presídio de Roraima, onde os apenados jogaram futebol com a cabeça de um desafeto. Isso mesmo!! Eles decapitaram um dos prisioneiros, que, segundo informações, pertencia a uma facção rival ao grupo que domina aquela penitenciária. Li relatos de que cenas de antropofagia são comuns, nas quais os presos comem partes - de certos órgãos - de outros presos após esquartejá-los e salgar os pedaços para evitar o odor. Há ainda estupros coletivos, empalamentos e emparedamentos. Cenas dignas de Allan Poe praticadas por homens e meninos que mal sabem ler.

Cruz em credo!! Deus nos livre e nos guarde dos bandidos e da justiça, que condena homens àquela perversidade.

Perdi o sono!!

Arrependi-me de não ter persistido à leitura sobre a vaidade, segundo Gikovate; e, então, ter permanecido em meu habitual estado de prostração intencional - ou não- sei lá.

Como posso ter sono nesse mundo tão pútrido? Quem nos deu a beber anódino santo para estejamos a condescender ao caos tão venturosos?

Não são casos isolados. As notícias dizem que tais eventos são triviais e acontecem em todos os pontos cardeais do Brasil, e servem - de certa forma - para manter a ordem no sistema prisional.

Não vou assentar sobre o tema mais do que permite a estupefação de quem momentaneamente perde o sono.

Contudo, estejamos a ajeitar-nos - o tempo todo na nossa virtude de gente de bem - ao pulvinar, as nossas argúcias; as nossas cabeças identicamente são lançadas ao terreno como dados, para que a nossa robusteza conceba o capital para a manutenção das nossas próprias penas.

É um ciclo vicioso estampado num jogo que consiste em divertir-se de forma dócil, alimentando-nos paulatinamente de pequenas porções de fígado de cada um de nós. Destarte, mantenhamos as cabeças aos corpos - ainda que sem sentença das nossas paredes - apenas para regalar a nossa vaidade.



A primeira vez que decidi morrer, eu tinha uns 8 anos. Idade do infinito. Não, eu não suportava mais. Resolvi que tudo tinha que acabar.

Minha mãe me mandou à mercearia do outro lado da movimentada avenida para comprar 3 ovos.

Fui.

Chinelos de dedo. Calção muito curto. Sem camisa. Antes de sair, disse adeus para o barraco e pedi que aquelas gretas nas paredes de tábua não sentissem saudades de mim.

Atravessei, para ir, correndo e sem olhar para os lados. Eu sempre corria. Eu não atrasava com minha mãe. Dei azar, nenhum carro passou sobre mim.

Na volta, dei mais azar ainda. Das centenas de carros, foi como se eu não existisse. Saco de papel com 3 ovos acomodados. Uma bicicleta de um homem muito magro, no entanto, lançou o meu corpo a alguns metros. O carro parou no meu rosto, depois de riscar o asfalto com sua longa freada.

Carne sem pele adornada pelo sangue que minava. Uma vertigem me fazia tremer as pernas, mas com esforço fiquei em pé e me pus a correr como sempre...

Os ovos estavam intactos assim como a minha sina.

Não me dera conta, mas faltava um dos chinelos dos meus pés.

Entreguei para Ela o pacote. Ela conferiu o conteúdo. Olhou-me de cima abaixo e perguntou: “cadê o outro chinelo?” O pé sem a peça também minava sangue do ralado...

Não respondi. Voltei correndo e busquei o pedaço de mim que faltava.

Giseli é a única pessoa aqui em casa, no momento, quem tem uma rotina laboral em horário comercial. No período da manhã, ela dirige o carro até o seu local de trabalho. Após o almoço, eu dirijo, pois temos um único automóvel, e eu e Maria nos sentiríamos privados de liberdade sem o possante à nossa disposição - ainda que não tenhamos o que fazer e nem onde ir.

Pelas necessidades óbvias da grana curta, desdobro-me feito massa folhada, então, entre ser pesquisador, acadêmico, pai/babá da Marococa, animador e vigilante do Facebook e péssima e preguiçosa empregada doméstica.

Fato é que, não raramente, quando retorno do traslado da minha amada senhora, próximo às 13:40 h, deparo-me com os olhares das minhas argutas vizinhas - com seus coques nos cabelos e mal aparadas barbas, além das pernas peludas - que me fitam com olhares que vão da incredulidade à dura reprovação.

Prendo-me à imaginação - após rápido contato, que vai do desembarque ao esconder-me à proteção do nosso home sweet home - do que se passaria nas cabeças mal adornadas das minhas inquisidoras.

Provavelmente, soluções para os meus "problemas" não devem escapar a amargo remédio.

Há momentos em que desejo ouvir-lhes os comentários por completo, quando as vossas indignações são tão vorazes que elas parecem combinar o horário para esperar-me ao portão e realizar ferrenho debate sobre o facinoroso vizinho avesso ao trabalho. Às vezes ouço: "... Cê vê, menina. Nós é que somo boba! ..." Creio que se refiram à minha boa vida.

Imagino que, por outro lado, elas devem pensar em mim como uma mistura de Kid Bengala (pelos atributos físicos) com John Travolta (pelo molejo em "Nos embalos de

sábado à noite). Por outro lado, elas devem imaginar, que se é para sustentar um marmanhão, em casa, a moça - que é bem apanhada de aparência e de esmerada educação - poderia ter escolhido um rufião de melhor figura.

Enfim...

"L'enfer c'est les autres"!!

No dia 28/12/2009, oficialmente, inaugurei uma fase das mais insólitas dessa minha passagem pelo mundo dos vivos. Eu estava compelido por Bruce Springsteen e a canção "*Thunder Road*". O frio nascia na minha alma e se espalhava por meu corpo... Minhas mãos tremiam...

Nesse dia, eu passara a tarde concertando o vidro de uma das janelas que eu quebrara com um soco. Eu precisava extravasar a fúria que era gelo em mim. No quarto, transformado em escritório, havia os livros esparramados sobre a mesa. Pedacos de mim que se despedaçaram num projeto de vida em forma de mestrado...

Desejei demais a emancipação acadêmica e não cuidei da minha vida em tempo real. Eu não vivia naquele ano... Minha cabeça estava em 2017 e o fim do doutorado.

Ao final da tarde, recebi o comunicado. Não daria mais. Ao fundo Springsteen continuava a ecoar a canção, lenta e suave de início e tão tribulada ao final quanto se projetava a minha existência. Embora, ironicamente, a segunda já começara com ares de tragédia bufa.

O crepúsculo de 28/12 se estendeu até a manhã de 30/12. Quando vasculhei a bíblia em busca de respostas. Nos versículos que pesquei naquela manhã, todos diziam que a mão do "Todo Poderoso" pesaria na cabeça do "ímpio". (...)

Entreguei minha alma para Satan e gritei sozinho que eu não o temia. Jamais voltaria a teme-lo. A partir daquele momento, eu seria senhor de mim, ou quem o quisesse, menos aquele Deus que nunca ouvira minhas preces.

Instantes após decretar o fim, fui tomado pela maior alegria que já senti.

Era liberdade. Era leveza. Era como se o gelo que sou se transformasse em pluma. Ri sozinho... Ri muito! Vesti a minha roupa mais bonita. Sapatos de bicos finos... Ajeitei o cabelo cumprido que eu cuidava com orgulho. Aquele cabelo me dava cara de menina. Eu

sempre cuidei da menina que me teve e que foi abandonada pelo homem casado que ela amou.

Libertei-me. Liguei para uma amiga. Eu estava muito alegre... Não me lembro do que falei...

Minha memória valoriza o vento no rosto, o ronco do motor daquela moto que o ladrão levou de mim...

Corri... Acelerei muito...

Mas errei.

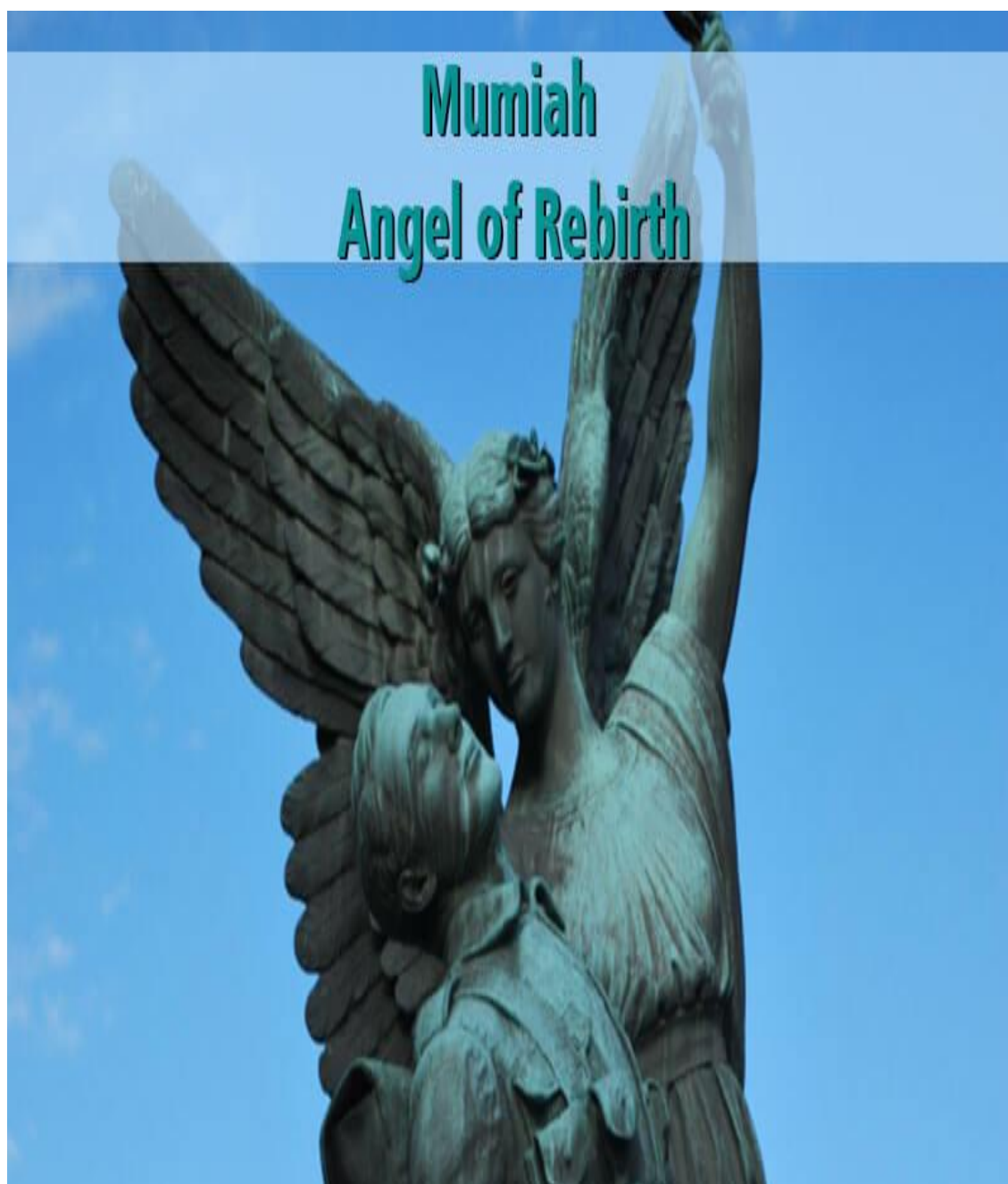
Sem saber o porquê voltei para onde tudo se iniciou.

Ouvi gritos. A mãe que não tive gritava. Abraçou-me e foi abraçada. Eu estava feliz e disse que estava acabando...

Ela não deixou. E continuo aqui. Odiando a minha carne e fazendo sofrer quem amo.

Eu estava bem hoje. Limpando pedaços de casa e tomando os vários banhos na mania de limpeza...

De repente, Mumiah lança sobre mim uma das suas setas e lembra-me severo que, ele não é um anjo torto, e, jamais me permitirá ser gauche e livre na vida. Ameça-me, na sua autoridade de Serafim: contar histórias em versos brancos não é enredo para meninos sem alma!!



O amarelado consumiu o branco da Paineira que não se abraça. O céu azul dos olhos encobertos pela opaca membrana tecida morte fria. Suspiros leves entrecortam a frágil respiração. O corpo esquelético já mais não suporta o peso de quase noventa anos de solidão, desilusões e amargura da existência feminina. A mortalha, que cobre o seio - alimento para mais de uma dezena de crias - estampada de desenhos infantis: antítese à decrepitude que amansa a todos os seres.

Estendida na cama humilde. O corpo, decorado pelas marcas do Tempo, espera resignado encontrar-se com os frutos, que enterrou desde a juventude. A solidão do silêncio acompanhada por um ou outro soluço que resiste a se desprender da Paineira que não se abraça.

Estendida. Sozinha. Procura, cegamente, o caminho pelo qual deverá fazer a sua passagem. Ainda que rodeada por muitas almas que tentam ajuda-la, cabe a ela – apenas – encontrar fio da meada do novelo de Teseu.

Nos rostos dos vivos, enxerga - com os tristes e cansados pedaços de céu em tempestade– a face dos amores enterrados. Os rebentos ainda pequenos que plantou em pastos aos pés de cruzeiras improvisadas e pintadas a cal. O marido que a possuiu sem saber amá-la. Os filhos adultos levados pela mesma doença. Em cada rosto vivo, procura a face dos mortos quem partiram levando seus espinhos e flores.

Na frieza calorenta do dezembro abafado, talvez, espere por alguém que não sabe quem é para cumprir sua jornada.



Quando eu era menino, tive uma boneca dessas. Aliás, era um pedaço de boneca. Minha avó havia achado o resto do brinquedo no lixo. A peça encontrada pela mãe da minha mãe não tinha cabeça, um braço de um lado e uma perna do outro. Ganhei aquele tronco amputado e degolado, mas amei aquele brinquedo como poucas coisas que tive na vida.

Há quatro anos, deparei-me com a imagem da infância em uma loja de brinquedos. Não tive dúvidas: levei comigo os braços, as pernas e a cabeça que a minha avó não pode me dar.

Sáímos felizes da loja: Maria em sua completude inocente e eu com os pedaços, de mim, colados em um brinquedo.

Se ousou ficar alegre, o meu frio toma o meu corpo.

Esse frio que vem lá das raízes do meu âmagô. Das raízes das lágrimas da mãe. As lágrimas que a mãe herdou da mãe dela. Que já trazia em si o sopro cortante do sul. Somos tristes porque sempre procuramos o calor de nossas mães. Eu da minha, ela da dela, que é Paineira que não se abraça.

Mesmo as árvores que não se abraçam têm sua sina. Da seiva da juventude, as flores, os frutos à lã de paina com a qual o Tempo decora as frentes dos seres.

Chega o dia em que os espinhos não machucam mais. Só os nós da madeira ficam à vista. Tudo tem seu Tempo. O Tempo enterra-nos todos. Fica a ausência composta das cicatrizes dos abraços que não foram dados.

A Paineira está terminando sua jornada. Caprichosa, em sua exuberância fria, porá seu fim ao infinito duplicado. A idade é o símbolo do seu frio e de seus espinhos. Ela deixará seus frutos. Bons ou maus não se sabe. A moça bonita. A Eguinha Magrela... Seus meninos perdidos como o pai.

Se tiver que ir agora: vá em paz! Sem sofrer além dos rios que brotaram de seus olhos azuis ao plantar muitos de seus frutos como semente.

Vá m paz! Encontre o conforto da tarde quente que essa existência te negou!

Sempre à distância: mas procuro todos os dias a sombra da Paineira que não se abraça.

...



E, ainda que não soubesses ler, escrevo: zelo pelo seu frio e cultivo em mim os seus espinhos. As lãs da paina o Tempo tem me dado para honrar o seu legado.

ANÚNCIO ACOMPANHANTE

Olá!!

Meu nome é Sidinei e não tenho 18 anos, mas não sou velho.

Sou moreno, tenho 1,88 e peso 90 quilos. A cintura não é fina, mas as coxas são grossas e os peitos não estão caídos. Lábios grossos e olhar generoso.

Cheiroso. Educado. Mãos macias e firmes. Falo rudimentos de francês. Proficiente em inglês, espanhol e italiano.

Como não sou lá essas coisas no sexo, pois estou bitolado com a tese do doutorado, e nessa situação é difícil manter uma ereção por muito tempo, podemos conversar sobre Literatura, Música, Artes Plásticas, Dança, Teatro e Cinema. Na Literatura faço de tudo: da poesia ao romance. Para quem quiser, falo de esportes, sobretudo de futebol, mas também entendo de MMA. Entretanto, podemos simplesmente falar mal da vida dos outros, do seu marido ou da sua esposa.

Faço tudo isso bem gostoso e sem frescura. Posso realizar várias de suas fantasias... Atendo individual, casais ou em grupo!! Venha ser feliz... (Ou nem tanto).

Preço a combinar. Contato InBox

DA SOLIDÃO

Lembra-me, a Operação Lava-Jato, quando eu era pequeno e a vida na escola...

No dia que eu levava lanche (chips) - o que acontecia raramente, todo mundo era amigo e queria ficar por perto...

As amizades raleavam na medida em que pacote ia se esvaziando, e os companheiros davam-se por saciados!

Parece que o Eduardo Cunha nunca foi para a escola!



DOS PRIMEIROS CONTATOS SOCIAIS

Sala de aula muito clara. Lá no final do corredor imenso de piso brilhoso verde ardósia. A escola pública de grades verdes, abaixo da escola católica e aristocrática – vizinha da casa de saúde com nome de santa. Em meio à castidade, nu – de vergonhas cobertas por ralos ramos de floresta extinta – gigante homem de mãos espalmadas aos céus. Manhã de inverno. Arranjo de noite rude dormida em quarto coletivo de albergue. Banho que não fora tomado. Na cara, a derrota cotidiana, do moleque que mal nascera. Fora mimo de Paineira que não se abraça. Filho da Tempestade e do Abandono. Vestido de calça de lycra vermelha, que servira à sua. Blusa de lã gola boba, como sua expressão. Roupa, que veste corpo feminino, tampa o frio, e envergonha o menino. Nos pés botas de borracha, que não sabia de onde viera, e o destino não sabido a caminhar.

Quadro verde - chamado de negro - pela competente e pouco simpática professora, as letrinhas e números que não conseguia entender. Mal conseguia copiar. Ainda que tentasse à japonesa, de frente para trás, ou com o caderno de ponta cabeça. Talvez, resultado do ingresso tardio, com o ano letivo em andamento. A professora lavara as mãos no momento em que foi anunciado pela diretora como novo aluno. Como culpa-la? Perguntou, tentando ser amável, o nome da criança o que ela despidoradamente respondeu: “_Nego! Meu nome é nego!”, para a alegria das crianças claras como a sala. A professora pegou o papel que a superiora lhe entregara e disse entre dentes: “Sidinei é o seu nome! Aqui ninguém é chamado por apelidos!” Coisa prontamente rejeitada pelo surpreso participado. Fora Nego até agora. Sentia-se amado pelo som que saía ao som da banguela boca da avó ou da mãe, que tinha cara de menina. Para encerrar conversa, a professor propôs acordo de que na escola ele seria Sidinei. Nome muito bonito e sonoro,

segundo ela. Sentava-se à última mesa com cadeira no centro da sala. Lugar que a mestra lhe ordenara.

A segunda metade daquela manhã cheirava à polenta com carne de soja, que de vergonha não comera. Apesar do desejo que lhe molhava os lábios de cascudo. Turma aquietada. Em fileira organizada. Do pacote plástico, o cheiro de estêncil e sulfite no álcool escorregaram de carteira em carteira o desenho em branco. Era um palhacinho de sorriso largo, e tristes olhos.

Crianças aturdidas de alegria pegam caixas achatadas – algumas pela metade - de onde saiam lápis de todas as cores. Do amarelo à cor de rosa. Verde e vermelho. Azul e cinza. E as cores iam pelo arco-íris em aquarela. Nada fez. Nada pensou. Não se mexeu. O palhaço era um espaço em branco que não poderia preencher, pois não tinha o mesmo ânimo das outras crianças.

Olhou para um lado. Olhou para o outro. Suspirou fundo. Calou. Remexeu. As mãozinhas animadas dos colegas trabalhavam assim como os olhos que fugiam do olhar do estranho estudante. Metade de hora passada, a professora se contorceu. Por que não trabalha, menino? Que nada respondeu.

Olhou fixamente para linda menininha, sua vizinha, que se desculpou: “_ Meus lápis de cor não posso emprestar, minha mãe não deixa!” Não retrucou. Para o outro lado se virou, menino de blusa quente nem olhou. De cabeça baixa ficou. Apontou mais atrás, lápis não veio, mas sugestão serviu: “Pinte com o seu lápis de escrever. Por ficar sem nada fazer, a professora não vai brigar!”

Pegou o palhaço, o lápis de madeira bege ruído na ponta. Roer a ponta do lápis é saborosa distração quando não se acompanha a lição. E começou timidamente a trabalhar.

Por coerência, primeiro pintou as botas do arlequim. No mesmo raciocínio, contornou-lhe as sobrancelhas e os olhos. Assim como os cabelos. Não julgou por mal

pintar as bolas da fantasia do bobinho. Olhou para o lado. Viu figuras que ficavam coloridas. Não se intimidou. Chapéu e mão tinham que ser passadas. A sua pintura não era ordenada. Ao contrário, rabiscos e curvas emaranhadas... De pouco a pouco, o saltimbanco em grafite estava. Algumas partes até brilhava. Suspiro aliviado. Terminado o projeto era. Os amiguinhos atrasados estavam.

A professora, que vistoria aos trabalhos passava, parou diante daquela arte. Olhou para o trabalho e para o artista. Nada falou. Gesto não dera. Saiu e logo voltou com a diretora. Agora, as duas contemplavam. Como antes, saíram mudas, assim como o menino que satisfeito ainda mais estava. Esse nunca pronunciava.

Soou o sinal, era hora de ir para casa. Para as crianças que tinham casa. Ele saiu meio sem destino. Sem desespero, em algum conhecido a mãe e a menininha estavam, e de encontra-las prometeu nunca deixar. Sem desespero, mas quase que corria. Na pasta do caderno e do lápis, o palhaço preto não abrigara. Não se sabe como e nem de onde, aquela enorme satisfação nascera. Mas suspeita-se que, os olhos vazios dele enfiado nas caras das preceptoras, vida ao desenho dera.

Na rua, quanto mais olhavam, com mais ocasião o vento sul soprava. Era ar de arrogância... Era ar de confiança saída do vazio negro do carvão. Era alegria vaga de menino da alça da bolsa marrom desemparrado. Mas era verdadeira satisfação de vitória, que em poucas vezes na vida rendeu, ao encontro com mãe e irmã, abraço forte com esperança.

Eu não sabia o que fazer para fugir daquela tristeza que me fazia embrulhar o estômago. As tardes se arrastavam em séculos. O sol era frio, certamente, contaminado pelo gelo que irradiava das plantas dos meus pés e das palmas das minhas mãos.

Chegou o dia que chorar, sem motivo, escondido não cumpria a tarefa de aliviar a dor que eu fingia sentir. Simulava as dores de cabeça que eu não tinha, as dores pelo corpo magro e disforme. A barriga que sofria de bichas imaginárias... Não, eu não podia mais esconder a dor que eu não sentia...

Então, com uma faquinha de serra, desenhei a minha primeira cicatriz. Tenho braços e pernas adornados pela vontade de ter motivo para chorar. Eu ainda não tinha mais do que onze anos, e procurava o perigo para ver sair em sangue a tristeza que me machucava.

Cada arranhão. Cada machucado. Os não propositais davam mais prazer. Eram as distrações nas tardes, depois das obrigações domésticas. Depois de me tatuar, em lugar que ninguém veria, eu namorava os urubus que enfeitavam o azul do céu com a sua dança lenta em círculos. Pareciam esperar e apreciar o banquete que eu lhes prometia.

Na escola, as brigas. Provocações, dos amigos brancos e bonitos (como os dentes que eu tinha), eu respondia com convite às lutas que eu sempre perdia. Eu brigava. Eu queria morder aquelas crianças brancas e bonitas. Eu odiava não me parecer com elas. Eu odiava que elas não deixassem eu me aproximar delas. Eu não queria conversar com elas. Eu só queria olhar para elas e entender o porquê delas serem tão bonitas. Elas comiam bolachas com recheios cor de rosa, que não muito de perto, eu procurava o cheiro. Eu não queria comer aquelas bolachas. Eu queria mastigar e depois cuspir aquelas crianças que não me queriam. A minha mãe é branca e bonita.

Numa manhã, dois meninos brancos e bonitos, quanto as suas camisetas, comiam as bolachas que conheci adulto. Eu passei a segui-los. Estava decidido a conhecer em forma

aquela delícia de cheiro. Espantaram-me. Eu não corri. Eu não tive medo deles. Eu queria saber como era o desenho daquelas bolachas... Elas tinham flores esculpidas em forma de mandalas...

Insisti. Um dos meninos era muito velho para aquela turma. Se revoltou com minha insistência inoportuna. Deixou as bolachas com o outro e não lutou comigo. Eu não pude resistir à sua força e pontaria. Deu-me um feroz murro em dos olhos. Eu caí. Eu caia sempre em casa. Eu ceguei. A escuridão da minha casa turvou a escola e tirou-me o cheiro das bolachas. Eu não queria mais estar na escola. Eu estava, também ali, desprotegido dos motivos por eu me cortar.

Não chorei. O meu olho foi tomado de sangue e um inchaço preto como as musas para quais eu fazia as tantas promessas.

Alunos briguentos eram punidos na escola. Eu fui punido por importunar os brancos meninos. Recebi recomendações sobre comportamento. E aquela que eu tanto temia foi avisada do meu mau comportamento...

Eu sabia que o murro do menino era só mais um recomeço. A vida não é colorida em rosa para meninos que desenhavam a própria pele em vermelho. Naquele dia, não risquei meu corpo. A arte que adornariam em combinação com o meu olho cabia à outra artista.



Não é a sua boca que me pede. São os teus olhos que me imploram. Eu entendo esse seu desdém. Eu o embalei nos braços. Carreguei-o nos ombros da avenida escura. Não sei mais o que fazer com as leituras que desafiei. Latejam-me à mente. Tiram-me o sono e em espinhos fazem o travesseiro. São segredos que guardei.

Vocês só vão me ver falar. Eu estava lá. Palavra escrita é coisa cara. É dessas que eu gosto. A palavra falada matou a história negra dos meus avós. É preciso ouvidos para quem fala. Se não te ouvem, é o porque de não poder falar. Para ser lido é preciso pagar. São poucos os que podem falar e deles contam histórias em papéis. Dos homens que escrevem em papéis que seu sempre quis me vingar. Palavras pretas no branco do papel é leite que o menino não pode dar. É o gozo que a eguinha nunca pode ter. Ela é o gozo que não dei.

_ Você não muda! Você leu? Se leu não entendeu?

Afirma no arroubo da arrogância de quem não tem semente e nem planta. Nunca plantou. Comeu a guaxuma do meu frio. Sugou os bicos de peito da minha mãe que nunca tive. Aqueceu-se no gelo das minhas e entranhas. Diz agora que não pediu.

_ Eu nunca te pedi nada! Você me buscava! Eu nunca quis me divertir com você. Pensei que você tinha mudado!! ...

O frio não muda nunca! Corta a pele. Cumpre o seu ciclo. Arrebata alma de menino que não teme. Que olha para a testa do escavador. Que sabe onde está o buraco do mundo. Sabe onde está o elo entre o purgatório e o inferno. O Frio é Leviatã. Sou vento sul, que corta sua cara!

Frio tem medida. Fora mata.



BAILANDO COM DEMÔNIOS AOS RISOS E LÁGRIMAS

Num velório que fui, vi vivos mais mortos do que o defunto. Aliás, se alguém tinha sobriedade e honestidade, naquele feio lugar, era aquele corpo que descansara do peso e das rugas dos muitos anos.

Ali tudo era escandalosamente sombrio. Um entre lugar para o nada e o fim do mundo. Apesar de assustador, era um terror adornado pelo cômico.

Nada faltou para aquela obra dantesca...

O corpo plastificado pelo tempo destacava aquele engraçado rosto. A velha estendida tinha um longo queixo que atribuía autoridade à figura que estrelava aquela semifesta infernal. Os olhos da defunta cavoucavam dois profundos funis que convidavam os vivos a um passeio no inferno. As bochechas magras eram quase sugadas pela faminta boca, que parecia preenchida por algodão. A cola instantânea, que juntava os finos, tortos e desbotados lábios, fazia brilhar – como estrelas em noite sem nuvens – as feridas que carcomiam aquele vitrola de repetir amém.

Para nada faltar àquele anteparo, ainda às quatro da manhã o calor passava dos trinta graus.

A alta temperatura. O cheiro do formol disfarçado e somado ao cheiro irritante dos crisântemos fazia embrulhar o estômago de quem tivesse bom senso. Talvez, por isso homens e mulheres começaram a ensaiar os seus simulados desmaios... (É possível que sofressem. Não sei! Todavia, a necessidade de provar a sua dor, dava – ao desmaiado – um ar de pouco me importo com o que ele sentia, e atendia à expectativa do que pensariam se ele não mostrasse em atos que sentia).

Assistia a tudo perplexo. Embora, nem um pouco assustado. Antes disso, tornei-me um dos muitos demônios daquele lugar e dei o tom do baile com uma desenfreada onda de risos e gargalhadas. Eu nunca rira tanto na minha existência.

Para cada lágrima falsa de um sofredor, eu dava-lhe uma sacudidela e ao ouvido um sopro com uma infame piada sobre a morta...

Quando eu era menino, eu sempre procurava o melhor de mim para dar para ela. Como eu sabia que a minha boca não era bonita, eu sempre preparava o melhor sorriso. Meu corpo disforme, embora a roupa simples e velha, estava sempre bem alinhado. Meus pés e mãos, desproporcionais à idade, sempre muito limpos de unhas aparadas...

Se ela pensasse na louça suja, eu já queria ter lavado. Por medo e por vontade de agradar: eu a ajudava a me controlar. Não mentia para ela, pois não queria magoá-la, menos por temê-la e mais por amá-la.

Eu cuidava dos filhos dela, pois eu sabia o quanto as crianças cansam as suas mães...

Na escola, eu aprendia pouco. Mas aprendia muito bem o que eu aprendia. Era educado acima da média, embora eu gostasse de falar... e falar... Eu tenho ânsia por contar e me contar... As professoras elogiavam-me, não pela inteligência – eu não a demonstrava, sobretudo por se repetente; mesmo sem nunca ter reprovado.

Nas descabidas reuniões de boletim – que só ocupam tempo de gente que tem o que fazer – para cada elogio da professora, ela apontava um dos meus defeitos. E eu concordava com todos e acentuava os meus erros, pois mãe não mente. Cheguei a ficar com raiva de uma professora de quem eu gostava muito porque ela repreendeu a minha mãe sob a alegação de que não me fazia bem “uma mãe rebaixar tanto um filho”. Achei um acinte que a professora, que não me conhecia, como bem lembrou minha mãe, pudesse me defender. Fiquei contra a professora, pois muito bem notara a minha protetora, apesar de ensinar crianças, aquela mulher era uma burra. “Só podia ser uma burra. Devia até cumê capim e cagá redondo... Não convive com o capeta e qué fala? Ucê, meu fi, só quem não te conhece que te compra...”

Fui crescendo... Esmerando-me em ser menos terrível aos olhos dela. Para todos que chegavam à nossa casa, minha mãe perguntava sobre mim para o visitante: “eu

mereço?” “O que eu fiz para merecer um a cria tão feia dessas?” “Olha que armação do cão!!”... Eu ria... (por dentro me remoía, mas as visitas se divertiam. E eu gostava de ajudar a distrair).

Ainda rapazinho, eu tinha plena certeza do quanto meu corpo e cara eram desagradáveis. Passei a me esconder. Escondi os sorrisos, a não ser aqueles que distraem visitantes. E passei a odiar-me. Lavava a louça e esfregava as panelas até que a bucha de Bombril, do dia, se esfarelasse... Não existisse mais. Eu queria me esfarelar e fazer brilhar os olhos de minha mãe.

Hoje, aos trinta e oito, esmerei-me tanto na escola que sou professor dos professores... Mas, assim como a inculta das primeiras de minhas séries escolares, acho até que como capim e cago redondo...

Caprichei tanto, que abri mão da minha sanidade e esse esforço em ser bom para ela; me afastou dela completamente.

Batem-me à porta. Eu não gosto que me batam à porta. Retraio-me ainda mais. Encolhido, sinto o coração acelerado de medo. Tenho medo de ir à porta e encontrar a mulher que carrega uma menininha no colo, arrastando o seu primeiro pecado - que lhe acompanha grudado aos seus pertences.

É só um homem que usa bigode. Pele escura, quase preta. Não está sujo. Deve ser vendedor. Eu não gosto das pessoas que vendem às portas. Fecho-lhe a cara e pergunto secamente o seu desejo. Eu não gosto de homens de pele escura que ostentam os seus bigodes. O dele nem era marcante, antes, uns ralos penugens. Ele está agitado. Quer fazer rodeios. Eu impaciente ordeno-lhe que diga logo! Eu sou a casa. Não gosto que me batam à porta. Querem vender. Querem me fazer crer que o fim está próximo. Mas eu sei que não há fim. Há só o buraco que se cavou em mim. Eu sei onde encontrar o buraco do devorador. Mas não há fim. É só lembrança.

“ _ Eu posso arrumar o seu jardim e limpar a grama da sua calçada?”

“ _ Não tenho dinheiro!!” Eu mesmo cuido do meu jardim. O meu jardim pertence a um dos meus eus.

“ _ Não, o senhor não precisa me dar dinheiro. Se o senhor me der um pouco de comida já está bom. Qualquer coisa. Pode ser o resto...” Desmancho-me!

Sinto o frio do meu rosto derretendo-se. O frio foi para a minha espinha. Esse frio é meu. Eu não posso jogá-lo para o outro. Digo que não almoçamos em casa. Eu não almoço. Eu não tenho horários de comida. Eu nunca quis acostumar-me aos horários de comida. Você fica fraco se tem horas para comer.

Respondo que não tenho nada. Também não tenho mesmo nem um dinheiro na carteira. Mas peço que espere... Agora já imploro que não se vá. E se é o meu pai. Quem sabe ele não está me testando para saber se me tornei um bom homem. Não, não é. O homem que desgraçou as esperanças de minha mãe já não é mais um problema. As

meninas bonitas não correm mais o risco de tornaram-se mulheres vagantes com suas crianças.

Reviro a geladeira. Tenho um grande pote de iogurte de coco. Temos muitos iogurtes na geladeira. Eles nunca faltam. Eu não posso deixa-los faltar. Não tenho dúvidas. Pego o copo, que está lacrado. Escolho uma colher. Pego bolachas recheadas. Tem pirulitos e balas da menina em quem me tornei. Olho para o balcão. Tenho meio pão de forma. Eu poderia fazer-lhe um lanche. “- Não, eu não dou pão para os vagantes!” A metade de um pão sufoca um homem-menino por uma vida toda. Mexo mais um pouco, encontro chocolates.

Ele recebe os pedaços de mim por entre as grades do portão. Não gosto de grades que separam aqueles têm pedaços de pão daqueles que não têm.

Viro as costas. Não olho para o homem. Ele tenta abrir a boca. Eu o calo. “_ Não tenho dinheiro comigo”. Eu nunca o tenho. “_ Se você quiser, ao final da tarde, lhe darei algum dinheiro”... Ao terminar de falar, eu já fechava a porta da sala. Não ouvi o que ele queria me dizer. Eu nunca ouço as pessoas. Eu não ouço os homens de bigode.

DE SAÍDA

Sento-me no vaso sanitário. Não tenho o que fazer, mas recuso-me a levantar. Já o fizera para sair da cama. Assim como faço com as madrugadas que são violentadas pelas manhãs.

O pensamento fixo na imagem desenhada na adolescência. Os meios são muitos. Corda. Tiro. Medicamento. Veneno. O alto de um prédio. Os carros furiosos que cortam a rodovia ao lado. Mas a imagem é sempre a mesma.

O corpo esticado em uma caixa simples. A roupa simples comprada a prazo na loja popular. O nariz entupido de algodão. As mãos cruzadas sobre o peito estão fixadas à Super Bonder. As dobras aparadas escodem o queimado das flores murchas. A sala vazia. O silêncio entrecortado pelo zumbido da mosca que acaricia aquele rosto vazio. O oco dos olhos vazados conta a história sem brilho. A palidez da pele acentua as manchas das feridas no vulto inerte.

Continuo com a mesma feição preocupada. Será o texto inacabado que deixei na tela ligada do computador? Mas é só mais um entre tantas outras páginas mal escritas que só tiveram começo. Será culpa por ter abandonado os sonhos da menina alegre e da moça mais bonita da escola? Por que será que as meti nisso? Por que será que elas não choram essa partida premeditada? Onde elas estão agora? Quantas mágoas deixei em suas carnes antes de partir?

As pernas adormecem sobre as bordas do vaso. Não dá mais para postergar. Levanto-me. A descarga justifica o tempo enorme de contemplação daquela cena que traz paz. Água nas mãos. Os olhos fogem do espelho, que em sua crueldade incita o ódio próprio.

O nariz largo ocupa espaço demais. A boca disforme liga as bochechas emolduradas por orelhas enormes que descem pelo pescoço. A testa estreita é sobressaltada como a dos primeiros nas cavernas.

Pegou o menino violentamente e marcou seu rosto e pele do corpo com golpes desajeitados e violentos. Rasgou-lhe a camisetinha nova, que no dia anterior e dormira com ela ao lado do travesseiro tal era a alegria de enfim usar uma roupa nova.

Após espanca-lo. Ordenou que fosse embora de casa. “Aqui não te quero mais!!”

Menino em lágrimas, catarro e baba sai com passos desorientados, miúdos e acovardados. Apesar do ódio, desejava demorar ao máximo a saída, a esperança de ouvir um “não vá!”

Chega à rua sem saber se deve descê-la ou subi-la. Ainda não aprendera a ter um sul ou um norte...

As pernas tremem. As mãos tremem. Não havia estrela para guiá-lo naquela Mandacarú iluminada pelo sol que assola ao meio dia...

Na barriga o frio imenso... reverberava a ânsia de vômito sufocado na garganta, sensação experimentada a cada sessão de tortura em que se transformavam as surras diárias.

Pouco aprendera até aquela idade, no entanto, do pouco que ensinaram ao menino, ele já era um exímio conhecedor. Ele sentia ódio com experiência de adulto. E como ele odiava!!

Sentou-se no meio fio da avenida. Chorou. Nas lágrimas banhou o sentimento violento que sentia... E como o cachorro encostado foi ficando...

...

Uma das lições a se aprender cedo, pelos abortos vivos, é a arte de costurar pedaços de menino em lágrimas. O choro é a cola-liga que começa a costurar seus pedaços, que são

arrancados e jogados aos seus pés diariamente. Cada um tira um naco da carne do indesejado e joga-lhe como alimento.

Autofagia.

Meninos feitos em beiradas de muros não viram coisa boa. Esses meninos são coisas ruins...

A cada pedaço arrancado e depois comido, o menino vai crescendo na proporção das suas mágoas que caminham para o ódio.

Ainda muito cedo e do pouco que aprendera, inventa e escreve histórias – que esconde – e nelas ele mata todas as suas personagens adultas. Costuma mata-las e fragmentá-las em imagens caleidoscópicas que colorem sua mente em tom marrom avermelhado.

Nas suas histórias, constrói impérios governados por meninos que abandonam seus pais e mães... Aqui eles não podem nos machucar...



Eu amo você, Mestre! Se não fico perto, é porque não quero mordê-lo! Eu ouço a sua voz ao telefone. Eu imito a sua voz pesada, mas serena, para os teus amigos e meus conhecidos. Eu imito as vozes das pessoas. Mas, de você, ao fazê-lo, visto a sua pele. Invado a admiração que seus amigos lhe têm, e que cultivo carinhoso para um dos poucos homens da minha vida. Se não me aproximo de você, é para não assustá-lo com ranger dos meus dentes. Eu sou bicho arredio que mostra os dentes se sente frio. Você se deu para mim e nunca me pediu de volta. Cansei de me dar de volta. Eu devolvo tudo o que me dão. Às vezes, entendo o afago da mão como vara que me esfolo o couro e arranca os poucos pelos. Eu nunca vou mostrar-te os meus dentes. Se imito a sua voz, por instantes, sou você. Eu cuido da sua casa ao longe...

Se eu pudesse, mudaria o nosso destino, eu juro!

Quis e quero ser perfeito para estar contigo, querida!!

E, como a quero!!

Sempre preparei a sua partida. Pois nossas presenças sempre foram ausentes.

Pensei que isso nos calejaria. A mim nunca amenizou. A dor aumenta mais e mais com a sua ausência.

Sempre te destinei o meu melhor sorriso, mas carreguei nos lábios os beijos que ele te negou. Assim, roubei-lhe o ventre e você me negou seu coração.



EU ME DESENHO PARA VOCÊ, LEITOR!



Sidinei E. Batista

A META

Eu vou escrever novelas. Isso mesmo. Vou escrever novelas.

Vou contar as minhas histórias em novelas. Ainda não me dou para romances. Não. Ainda não. Romances são histórias grandes e as personagens valem a pena e a tinta. As novelas sim. Pois vou contar as minhas histórias que não são romances, e são grandes e enfadonhas para os contos. Contos têm desfechos rápidos e inesperados e seus autores são grandes como as personagens famosas que eles inventam... Os bons contos pertencem aos inventores das regras dos bons romances.

Eu não invento nada. Não sou dado a esse engenho.

As histórias que eu conto são roubadas. Casos perdidos que ouvi das bocas das mulheres, que sempre espirei desde pequeno. Eu gosto muito de roubar os casos das mulheres. Gosto de ouvi-las falar dos amores perdidos, dos rebentos recebidos e das consequências de suas escolhas...

Gosto muito de ouvir os casos das mulheres. Elas sabem contar de seus sentimentos. Elas falam com verdade as suas invenções sobre os amores que lhes foram roubados. O maior deles, algumas nem percebem – a maioria delas – é o direito de amar livremente à liberdade. Mulheres são aprisionadas. Elas são obrigadas a sentir os sentimentos que lhes inventam...

Vou escrever novelas sobre mulheres. Mas não vou escrever para elas. Não, não! Mulher é bicho esperto. Elas saberiam que eu nunca saberia o que é ser mulher.

Só que espero que elas leiam as minhas novelas. Eu sei que elas vão ler. Mulher gosta de novela. Elas gostam dessas histórias que contam as histórias de suas agruras com leveza, com poesia e não se esquecem de parecer que sabem as dores delas...

Novela é jogo rápido. Prosa longa demais para contos e as mulheres sempre souberam que os de fadas só existem nas cabeças dos homens. Casos curtos demais para

serem considerados romances. Esses sempre foram contados por homens, que inventam essas histórias como inventam os enredos das vidas dos outros.

Novela é boa. É perfeita, pois não ousa definir o que é a verdade de uma vida. Não se estendem imaginando romances impossíveis...

A maioria das histórias que sei contar, eu roubei de minha mãe. Vou contar uma das histórias da minha mãe...

Nos meus textos... Não procurem verdades. Essas não pertencem a mim e nem a ninguém. Escrevo filetes de memórias adornados com imaginação e a dor que cultivo com zelo e o frio que há em mim...

O dia que eu tiver histórias alegres e bonitas para contar, não escreverei mais. Assim como não bebo em festas e em dias de comemoração. A escrita é a fuga que tenho para quem sou. A bebida é o remédio para a tristeza da hora.

Então, estou sempre consciente, porque preciso catalogar o horror que há em mim.

