

Adriana de F. B. Araújo

Como a luz branca nas cores do espectro
OU
a construção da subjetividade em
Uma noite em Curitiba,
de Cristovão Tezza

IMPASSE

Parece coisa de pedra,
Alguma pedra preciosa,
Vidro capaz de treva,
Névoa capaz de prosa.
Pela pele, é lírio,
aquela pura delícia.
Mas, por ela, a vida,
a mancha horrível, desliza.

Paulo Leminski

ÍNDICE

Aviso

4

Amarras (1ª parte)
ou a teoria pelo romance

9

Amarras (2ª parte)
ou sujeito, literatura e burguesia

29

Pontas
ou elementos da teoria do sujeito em Bakhtin

45

Arames
ou o sujeito em *Uma noite*

55

Bibliografia

70

Entrevista com Cristovão Tezza

76

AVISO

A discussão presente neste livro é resultado da pesquisa que realizei no mestrado em literatura na UnB, na área de teoria literária, no período de 1996 a 1999, sobre a questão da subjetividade no romance *Uma noite em Curitiba*, de Cristóvão Tezza, publicado pela Rocco em 1995. O tema é instigante e vasto. Essa realização é limitada. Às vésperas da defesa da dissertação em junho do ano passado¹, parei de escrever não por supor o texto concluído, mas pela impossibilidade de continuá-lo. O ponto final do trabalho não significava parar de pensar naqueles assuntos que mexiam com o modo como eu via a mim mesma e o mundo. A defesa da dissertação, no entanto, me produziu um alívio que me afastou do meu trabalho de escritura.

Meses depois, quando li no jornal a notícia sobre o Programa de bolsas para escritores brasileiros com obras em fase de conclusão da Biblioteca Nacional percebi uma chance de me colocar de novo frente ao meu trabalho e enviei minha dissertação para o Rio de Janeiro. O trabalho foi premiado com uma das bolsas e o esperado encontro com meu trabalho foi um soco.

Quando reli o texto cortei repetições e excessos, concentrei argumentações dispersas, melhorei seu vocabulário e percebi que isso era tudo que eu podia fazer. Operar as mudanças que eu previa seria escrever outro texto, o que não era recomendável.

Esse texto, finalmente, é o rastro de anotações, escuros e dúvidas

¹ A dissertação foi defendida em 23 de junho de 1999 na área de Teoria Literária do Programa de Pós-graduação em Literatura do Departamento de Teoria literária e Literaturas (TEL) da Universidade de Brasília. O Professor Dr. Hermenegildo Bastos foi meu orientador e na banca estavam presentes as Professoras Dras. Regina Dalcastagnè e Maria Izabel Edon Pires.

que, enfim, se constituiu como um mapeamento honesto de questões relativas à subjetividade no romance *Uma noite em Curitiba*.

Há nesse trabalho uma tentativa de resistir aos modelos de leitura acadêmicas que tornam o texto literário uma ilustração de passagens de teoria. Carlos Reis, no seu livro, *O conhecimento da literatura* (1997), fala “da ditadura do secundário”, expressão que ele reconhece dever a George Steiner e a Günter Grass. Reis esclarece que o ensino da literatura perdeu a leveza porque o secundário, a crítica, anulou a presença do texto.

E talvez isso seja um dos efeitos do ensino de literatura, às vezes mais diluído e mecanizado e menos instigante e incentivador de leitura e reflexão crítica. Por falta de recursos, professores se vêem envolvidos numa dinâmica da aula, na qual a leitura dos textos é feita por meio de cópias xerox. Esse procedimento leva a uma distância perigosa e não desejável do objeto livro e ao surgimento do que os/as estudantes chamam vulgarmente de “apostilas”, os recortes de livros que são convidados a ler. Leitura que desarticula o nome do autor, o nome do livro e a editora. Perde-se o vínculo com elementos importantes da instituição literária, perde-se a idéia do valor e da produção do livro, o objeto básico para o estudante de letras.

Essa questão que Reis levanta é mesmo problemática. Uma porque a prolixidade das reflexões críticas, metacríticas e dos debates metateóricos às vezes não alarguem o horizonte de perspectiva do texto e outra porque não se deve abandonar posturas teóricas. É na introdução de um texto de mais de quinhentas páginas de exposição teórica que o autor lembra esse impasse.

Não se afirma, aqui, que a teoria é secundária. Certas formas de fundamentação teórica é que são questionadas. Em grego a palavra teoria significa ver. Ora, a teoria é o espaço que possibilita ver o texto literário, ninguém vê sem teoria, fora do senso comum. Portanto, não há um rebaixamento do teórico, mas a negação de um tipo de uso do teórico, reducionista do texto literário.

Desse modo, as inquietações que orientam este estudo são solidárias de um tipo de postura teórica defendida por Mikhail Bakhtin, como uma posição crítica que vê o texto literário não como continente de um sentido essencial ou como corpo que se preste à aplicação de uma teoria, antes ele mesmo um pensamento – uma evocação das fissuras presentes na realidade histórica:

... a obra de arte é um acontecimento artístico vivo, significante, no acontecimento único da existência, e não uma coisa, um objeto de cognição puramente teórico, carente de um caráter de acontecimento significante e de um peso de valores. (BAKHTIN, 1997, 203)

Assim, você, leitor/a, não encontrará aqui uma estrutura que apresente uma resenha teórica e uma aplicação crítica no romance, mas um diálogo entre a teoria que o romance, de forma não conceitual, estabelece e a teoria que envolve a questão do sujeito.

Cristovão Tezza é de Lages, Santa Catarina, mas adotou Curitiba como sua cidade, onde vive há mais de trinta anos. Professor de português na Universidade Federal do Paraná (UFPR), publicou um livro de contos e dez romances. Seus primeiros romances, *Gran circo das Américas* (1979) e *O terrorista lírico* (1981) são publicações esgotadas. *Ensaio da Paixão* foi reeditado pela editora Rocco, que também publica outras obras de Tezza. *A cidade inventada* (1980) é seu único livro de contos, esgotado. Tezza afirma, numa entrevista concedida a Carlos Alberto Faraco, que há um salto qualitativo na sua produção literária a partir de *Trapó* (1988):

Sem dúvida, existe uma diferença de qualidade (técnica, visão de mundo, maturidade) a partir de *Trapó*, que escrevi em 1982, e, é claro, estou sempre disposto a achar que estou melhorando a cada livro... Como nunca fui precoce – minha produção juvenil era dolorosamente ruim, ainda que entusiasmada – o processo de escrever, além de ser a construção de um objeto (isto é, um romance que desejamos de boa qualidade), foi para mim também uma *educação*, no sentido amplo: escrever um

romance é uma viagem comprida que nos transforma. É uma solidão muito povoada, cheia de vozes, teias, armadilhas e surpresas. É nesse sentido que entendo o ato de escrever como uma aventura ética, que mexe com tudo que está a nossa volta, e não apenas o ato de polir um objeto brilhante que repousa docilmente nas nossas mãos. (TEZZA, 1994, 16)

Depois de *Trapo*, vieram *Aventuras provisórias* (1989), *Juliano Pavollini* (1989), *A suavidade do vento* (1991), *O fantasma da infância* (1994), *Uma noite em Curitiba* (1995), e *Breve espaço entre cor e sombra* (1998). A crítica parece perceber mais a obra de Tezza a partir de *Trapo* e não são poucos os artigos e resenhas publicados em jornais e revistas especializadas sobre a sua obra. Na academia, no entanto, esta talvez seja a primeira dissertação de mestrado sobre um de seus romances.

Paulo Leminski e Wilson Martins não se furtaram a comparar Tezza e Dalton Trevisan, em leituras do romance *Trapo*:

Do seu contemporâneo Dalton Trevisan (o romance se passa em Curitiba), o Tezza de *Trapo* apresenta gosto acentuado pelo registro mórbido, o desprezo implícito pelas pequenas misérias da vidinha do interior e de suas pequenezas, o flagrante da fala e do oral, o sufoco do dia-a-dia sem remédio, o licor de butiá. De Dalton, não tem a tensa eletricidade das elipses, os súbitos relâmpagos e abismos de uma escrita trabalhada até o preciosismo. (LEMINSKI, 1988, 9)

Cristovão Tezza escreve o romance da vida cotidiana da cidade moderna, organismo psicológico em estado de permanente fluidez, que sentimos sem poder definir (...) Estamos em Curitiba, mas a Curitiba de Cristovão Tezza não é mais a Curitiba de Dalton Trevisan. (MARTINS, 1988, 12)

Nota-se, nessas passagens, uma diferença na visão dos dois autores. Leminski ainda subordina a literatura de Tezza à de Trevisan em termos de valor. Já Martins enxerga na produção de Tezza um outro momento da literatura de Curitiba que implica outro momento da cidade, historicizando assim a relação entre os dois autores.

No panorama da literatura brasileira das décadas de oitenta e noventa, outro escritor que se destaca é João Gilberto Noll, que também começou a publicar em 1980, com o livro de contos *O cego e a dançarina*. Seu último romance é *A céu aberto* (1996). Percebemos uma linha opostora entre os dois escritores; podemos dizer que, de alguma forma, Tezza é um escritor mais do espaço íntimo, da casa, enquanto Noll é um escritor mais da rua. Vozes informam os narradores do espaço íntimo, o silêncio e o vazio do narrador não integrado. Esses narradores são próximos, embora as relações entre as personagens sejam mais informadas por relações familiares nos romances de Tezza.

AMARRAS (1ª PARTE)

OU A TEORIA PELO ROMANCE

Enfim chegamos à praça, o que angustiou meu coração, porque agora estávamos nus, eu e meu pai, muito parecidos um com o outro, quase a mesma altura, eu mais magro, ele mais gordo, eu atravancado, ele elegante, eu preso, ele solto.

O que faço nessas madrugadas sem sono, ouvindo as portas do meu filho inútil andando pelos vazios da casa à espera de que eu lhe diga uma palavra de salvação (pobre de mim!), o que eu faço é um mapa de mim mesmo, para maior segurança do passo.

Cristovão Tezza, *Uma noite em Curitiba*

Nesta seção estudo a relação entre o panorama conceitual da subjetividade e o da teoria da narrativa visada no texto. Luc Ferry, no *Homo Aestheticus* (1994), reúne grandes momentos conceituais da história da subjetividade moderna na filosofia e na psicanálise considerando a cultura ocidental, a partir do horizonte da estética. Nesse estudo ele declara não poder deixar de incluir a psicanálise, que “pôs brutalmente fim às idéias de que pudéssemos considerar-nos senhores e donos de nós mesmos” (FERRY,1994,15). Na fronteira entre essas áreas do conhecimento, a questão da subjetividade ativa uma complexa rede de paisagens conceituais. Portanto, de modo lateral e preambular, farei um mapeamento da história dessa questão, mas mantendo em vista sempre a teoria da narrativa e, mais precisamente, a teoria do romance proposta na obra do teórico russo Mikhail Bakhtin.

Apesar de a leitura, que aqui se estabelece do romance, não ser

feita a partir do aparato teórico da psicanálise, é muito difícil não importar, de modo complementar, algumas idéias dessa área que explicam o entrelaçamento do tema do pai com a questão da identidade.

Julia Kristeva trata da questão da identificação em termos do simbólico e da função parental na leitura que faz da obra de Freud e Lacan. Ela retoma a famosa passagem do “Ego e o Id” de Freud, “o pai é a pré-história pessoal”, para argumentar sobre a importância do pai na constituição da idéia do si-mesmo. Identificação, define Kristeva, é o movimento no qual o sujeito vem a ser, através de um processo em que ele ou ela se torna um com o outro, idêntico a si mesmo. Ela esclarece não falar de como o sujeito se molda a partir do outro, mas que transferido ao outro pela identificação, eu se torna um com o outro.² A identificação primitiva do sujeito ocorre com a figura primitiva, o pai. Não serão aprofundados aqui conceitos da psicanálise, contudo eles serão referidos pela importância que apresentam para o estabelecimento da relação entre a figura do pai e a formação da identidade, mote de *Uma noite em Curitiba*.

O pai sempre foi um tema recorrente na literatura. Desde a *Orestia*, passando por *Hamlet* e *Os irmãos Karamazov*, a exploração da relação pai-filho é sempre um campo de representações e sentidos essenciais na construção da idéia do si mesmo. Na literatura brasileira contemporânea, esse tema foi central nos romances *Armadilha para Lamartine* (1975), de Carlos e Carlos Sussekind; *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar; *Essa terra* (1976) e *O Cachorro e o lobo* (1997), de Antônio Torres; *Quase memória* (1995), de Carlos Heitor Cony; e *Rastros de verão* (1986) e *A céu aberto* (1996) de João Gilberto Noll; *Uma noite em Curitiba* (1995), de Cristovão Tezza, para citar apenas romances que li para as disciplinas no período em que cursava o Mestrado em Literatura na Universidade de Brasília.

² Conferir KRISTEVA, Julia. “Identification and the real” In: COLLIER, Peter; GEYER-RYAN, Helga (editores). *Literary theory today*. Devon: Polity Press, 1990. pp. 167-176.

No plano do discurso, nos romances de Nassar, Torres e Cony, o ponto de vista exclusivo do filho constitui narrativas em que a voz do pai não aparece de forma autônoma, mas mediada pela contaminação que opera no discurso do filho. A unidade dessas narrativas é construída a partir da consciência do filho, que lhe confere tom e andamento. Em *Armadilha para Lamartine* e *Uma noite em Curitiba*, há uma unicidade que não é estabelecida pelo ponto de vista único, mas pela interação dos discursos autônomos de pai e filho - autônomos uma vez que, pelo pacto ficcional, há dois narradores independentes na justaposição dos textos de um e de outro.

Em *Armadilha para Lamartine*, essa dualidade está presente já no nome mesmo do autor. Assinam o romance Carlos e Carlos Sussekind. A duplicidade da autoria é uma pista da estrutura dual da narrativa, composta da reunião de textos de pai e filho, precedida apenas por um breve prólogo de não mais que três parágrafos. Burocrático e aparentemente apenas um recurso editorial, esse prólogo inicia o leitor no jogo especular entre filho louco e pai realista ou (e ?) pai maluco e filho realista, jogo que a narrativa deslinda e sobre o qual se constrói.

Armadilha apresenta um texto dividido em duas partes. A primeira é curta (não passa de vinte páginas) e é composta pelas "Duas Mensagens do Pavilhão dos Tranqüilos" escritas por Lamartine no sanatório. Lamartine se passa por Ricardinho e também pelo pai quando escreve para "O Ataque". A segunda parte, com mais de 150 páginas, é a reunião de fragmentos do diário escrito pelo pai referente ao tempo em que o filho ficou no sanatório. As conjecturas sugeridas por esta estrutura são inúmeras. Se o filho se faz passar por Ricardinho, e até pelo pai, por que não supor que ele poderia se passar pelo pai e escrever também o diário?

Obedecendo à seqüência dos textos, podemos dizer que a loucura sai do seu espaço próprio, o manicômio, para o espaço do doméstico, detalhadamente descrito no diário do pai, desde as mais calmas necessidades do dia-a-dia até as mais sérias preocupações

com o destino político do país.

Uma noite em Curitiba encena outra dinâmica. As narrativas de pai e filho seguem se entrecruzando: no discurso se alternam; na intriga, se interpenetram. As subjetividades de pai e filho se abismam, interligando-se. É na materialidade do discurso no romance que esse espaço intersubjetivo toma lugar. Na leitura escrita que o filho realiza das cartas do pai, há o estabelecimento de um diálogo entre filho e pai que motiva mudanças no filho, que podem ser surpreendidas nas transformações ocorridas na concretude de seu discurso.

Paul Ricoeur, em *O si mesmo com um outro* (1991), sustenta o argumento de que a identidade da personagem concretiza-se por transferência para ele da operação da intriga, primeiramente, presente nos acontecimentos relatados. Desse modo, descrever o personagem é relatar a intriga. Mas essa não é uma conclusão óbvia. De fato, ela contraria uma idéia relativamente comum de que a personagem é um recurso usado para a construção da intriga. Na base desse pensamento há uma atitude de dissociação das categorias intriga e personagem.

Na explicação de Ricoeur, a narrativa resolve, a seu modo, essa antinomia entre intriga e personagem. De um lado, conferindo ao personagem a iniciativa de uma série de acontecimentos localizando um começo no tempo da ação. Por outro lado, é o narrador que constitui um começo absoluto, uma vez que é ele quem determina o começo, o meio e o fim de uma ação. Desse modo, a identidade narrativa é constituída na coincidência entre iniciativa da personagem e começo da ação. Ricoeur, na seção dedicada ao “Si e a identidade narrativa” do texto que lemos, *O si-mesmo com um outro* (1991), estabelece um caminho para se pensar a identidade da personagem e a identidade narrativa no movimento dialético que existe entre ação e personagem:

Dessa correlação entre ação e personagem da narrativa, resulta uma dialética interna ao personagem, que é o exato corolário da

dialética da concordância e da discordância desenvolvida pela intriga da ação. A dialética consiste em que, segundo a linha da concordância, o personagem tira sua singularidade da unidade de sua vida tida como a própria totalidade temporal singular que o distingue de qualquer outro. Conforme a linha da discordância, essa totalidade temporal é ameaçada pelo efeito de ruptura dos acontecimentos imprevisíveis que a pontuam (encontros, acidentes, etc.); a síntese concordante-discordante faz com que a contingência do acontecimento contribua para a necessidade de algum modo retroativa da história de uma vida, ao que se iguala a identidade da personagem. Assim o acaso é transmudado em destino. E a identidade do personagem que, podemos dizer, intriga, só se permite compreender sob o signo dessa dialética. ... A pessoa, compreendida como personagem de narrativa, não é uma entidade distinta de suas "experiências". Bem ao contrário: ela divide o regime da própria identidade dinâmica com a história relatada. A narrativa constrói a identidade do personagem, que podemos chamar sua identidade narrativa, construindo a da história relatada. É a identidade da história que faz a identidade da personagem. (RICOEUR, 1991,175-6)

Essa função mediadora que a identidade narrativa da personagem opera entre concordância e discordância é confirmada pelas variações imaginativas às quais a narrativa submete essa identidade. Na literatura, o espaço de variação, aberto nas relações entre as duas formas de identidade, é imenso. Na descrição dessas possibilidades, Ricoeur faz um mapeamento diacrônico das identificações nas narrativas, desde o conto de fadas até o romance contemporâneo e, de quebra, acena para uma marca distintiva entre tragédia, como a descreveu Aristóteles em sua *Poética*, e o romance contemporâneo, diz:

Numa extremidade, o personagem é um caráter identificável e reidentificável como mesmo: é quase o estatuto do personagem dos contos de fadas e do folclore. Quanto ao romance clássico – d'A *princesa de Clèves* ou do romance inglês do século XVIII a Dostoiévski e Tolstói -, podemos dizer que ele explorou o espaço intermediário de variações onde, através das transformações do personagem, a identificação do mesmo decresce sem

desaparecer. Aproximamo-nos do pólo inverso com o romance de aprendizagem e, mais ainda, o romance do movimento de consciência. A relação entre intriga e personagem parece então se inverter: ao contrário do movimento aristotélico, a intriga é posta a serviço da personagem. É então que a identidade desse último, escapando ao controle da intriga e de seu princípio de ordem, é posta verdadeiramente à prova. Alcança-se desse modo o pólo extremo da variação, onde o personagem deixou de ser um caráter. (RICOEUR, 176-7).

Ricoeur argumenta que nesse pólo se encontram os casos desconcertantes encenados pela narrativa contemporânea: os da perda da identidade. À medida que a narrativa se aproxima do ponto de anulação da personagem, o romance perde suas qualidades propriamente narrativas. A perda da identidade do personagem enseja uma crise da narrativa, que afeta as tradições da intriga e do herói identificável. Esse é o argumento de Ricoeur para o fato de muitas autobiografias contemporâneas se afastarem da forma narrativa. Esse passo teórico é importante para este trabalho, uma vez que estamos em presença de dois tipos de textos como que afastados da narrativa tradicional: comentários e cartas. Mas, por outro lado, esse afastamento é, de certa forma, diminuído pela relação que pai, autor das cartas e filho, autor dos comentários das cartas, estabelecem com seus escritos. Escritos que ganham uma densidade autobiográfica construída a partir de um princípio narrativo. A narrativa de Tezza é, aludindo a Mário de Andrade, arlequinal: composta de retalhos desses textos escritos por diferentes sujeitos.

Para Ricoeur, a perda da especificidade narrativa enseja a perda da identidade do herói, e, tendo em vista o romance *Uma noite em Curitiba*, a perda da identidade é um motivo forte, presente nas duas formas narrativas constituintes do romance. O filho, reduzido a drogado inútil pelo olhar do pai, perde essas referências de si com a morte do pai. Ele tem a chance de se reinventar, e a narrativa produz e é o produto da construção de uma nova identidade do filho.

Mas qual a relação entre a identidade narrativa e a

subjetividade? Benveniste trata do problema do sujeito na linguagem de maneira pertinente, porque desconstrói a idéia da linguagem como instrumento, pois, para ele, falar de linguagem como um instrumento é colocar em oposição homem e natureza. Seu argumento é que a linguagem não é um instrumento como a picareta, a flecha ou a roda, pois estes são fabricações inventadas pelo homem. Já ouvi muito expressões do tipo “esse uso da língua” ou “o autor manobra muito bem a linguagem”, reveladoras de uma idéia de linguagem como coisa útil. Nessa linha de argumentação, Benveniste escreve:

Inclinamo-nos sempre para a imaginação ingênua de um período original, em que um homem completo descobriria um semelhante igualmente completo e, entre eles, pouco a pouco, se elaboraria a linguagem. Isso é pura ficção. Não atingimos nunca o homem separado da linguagem e não o vemos nunca a inventando. Não atingimos jamais o homem reduzido a si mesmo e procurando conceber a existência do outro. É um homem falando que encontramos no mundo, um homem falando com outro homem, e a linguagem ensina a própria definição do homem... É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de “ego” A “subjetividade” que tratamos aqui é a capacidade do locutor de se propor como “sujeito”. Defini-se não pelo sentimento que cada um experimenta de ser ele mesmo ... mas como a unidade psíquica que transcende a totalidade das experiências vividas que reúne, e que assegura a permanência da consciência. (BENVENISTE, 285-6)

A subjetividade, adicionando à pista deixada por Benveniste, não é um dado *a priori*, mas um elemento construído na e pela linguagem. Essa afirmação será parcialmente explicada pela linha de argumentação que investiga a que se refere o lexema *eu*, ainda nesse texto. A tese de Benveniste é que o *eu* não remete nem a um conceito nem a um indivíduo. Primeiramente, não é um conceito, pois não há um conceito de *eu* como há um conceito de *árvore*; *eu* não opera na boca de todos os locutores da mesma forma que todos os empregos de *árvore*, portanto, *eu* não remete a um conceito. Também não remete a

um indivíduo particular, pois como pode um termo referir-se a qualquer indivíduo e, ao mesmo tempo, identificá-lo em sua particularidade? Desse modo, o *eu* não se refere, tampouco, a um indivíduo. Para Benveniste, finalmente:

o *eu* se refere ao ato de discurso individual no qual é pronunciado, e lhe designa o locutor. É um termo que não pode ser identificado a não ser dentro do que, noutro passo, chamamos uma instância do discurso, e que só tem referência atual. A realidade à qual ele remete é a realidade do discurso. É na instância de discurso na qual *eu* designa o locutor que este se enuncia como “sujeito”. É, portanto verdade ao pé da letra que o fundamento da subjetividade está no exercício da língua. (BENVENISTE, 288)

Novalis, citado por Eduardo Prado Coelho em *Universos da crítica*, amplia essa não referencialidade do *eu* para toda a linguagem, desestabilizando uma imagem tradicional de linguagem e nos comunicando uma perturbadora novidade:

Há qualquer coisa de estranho no fato de escrever e falar. O risível e espantoso erro das pessoas é que elas acreditam que falam em função das coisas. Todas ignoram o essencial da linguagem: que ela apenas se ocupa de si própria. Por isso constitui um fecundo e esplêndido mistério. Quando alguém fala muito simplesmente por falar é precisamente nessa altura que ele pode dizer o mais original e o mais verdadeiro. (COELHO, 182)

Uma noite em Curitiba tem como fábula um filho que se apropria de cartas escritas pelo pai a sua amante deixadas no computador. As cartas são sua única ligação com o pai, que havia se suicidado meses após ter escrito a última carta e de ter deixado a família em Curitiba para ir viver com a amante em São Paulo. O filho resolve publicar essas cartas para ganhar dinheiro. Acontece que o filho decide, aparentemente sem nenhuma pretensão, intercalar as cartas, aqui e ali, com “fatos e comentários que esclareçam as circunstâncias do

momento” (TEZZA, 16). Daí a vontade de explicar as cartas que termina numa explicação de si mesmo.

O início da narrativa, no entanto, não coincide com o início da história. O narrador tem uma perspectiva retrospectiva que vai de seu momento presente aos dias em que ele vive os momentos descritos pelo pai nas cartas, e, deste ponto de vista, ele constrói seu discurso na sucessão inversa do tempo. Ele constrói a intriga na ordem cronológica dos eventos, localizando o início da narrativa num momento que precede um pouco o desenvolvimento da intriga. Em outras palavras, o filho, como organizador da narrativa, já sabe toda a história antes de contá-la, mas, ao começar sua narração, simula desconhecimento como um artifício gerador de tensão narrativa.

A narrativa do filho não é autoritária. É sempre relativizada pelas cartas do pai, que provocam uma espécie de ilusão narrativa, já que são numeradas e seguem uma certa lógica dos acontecimentos, os mesmos narrados pelo filho de outro ponto de vista. A alternância de pontos de vista na narrativa inscreve o leitor em um reino de conjecturas onde não há possibilidade do absoluto.

O romance *Uma noite em Curitiba* encena a dinâmica de narrativas “encaixadas” que, em diferentes níveis de interpenetração, desenvolvem fábulas comunicantes. A narrativa do filho constitui a moldura, ou a narrativa “encaixante”, e as cartas do pai constituem a narrativa “encaixada”. A narrativa encaixante seria a narrativa de uma narrativa. Em *As estruturas narrativas* (1979), Tzvetan Todorov discute esse tipo de construção:

Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são partes ínfimas, e também da narrativa encaixante que a precede diretamente. (TODOROV, 126)

E esse procedimento ocorre não somente entre os planos da

narrativa de pai e filho, mas de novo no interior da construção narrativa das cartas do pai, que, à semelhança das bonequinhas russas, deslindam um outro processo de *mise en abîme*. Nas cartas aparece o registro do que o pai está passando naquele momento, portanto elas estruturam uma narrativa do presente - moldura de uma outra narrativa encaixada a esta, relato do que aconteceu há vinte e cinco anos daquele presente quando Rennon encontrou pela primeira vez a mulher que, no seu presente, é sua amante.

Podemos dizer, então, que o tempo na narrativa se constrói pela interpenetração de pelo menos três tempos: o tempo da escrita, no qual o filho está presente e o pai ausente; o tempo dos acontecimentos, quando pai e filho vivem o mesmo momento; e o tempo do passado do pai, vinte e cinco anos antes, quando o pai está presente e o filho, ausente.

Como dois tempos absolutos, o mais presente e o mais remoto são pontos de fuga para o tempo em que pai e filho estão sós e a sós. No tempo da intriga, pai e filho se observam e se estranham. O filho, hipnotizado pela vida do pai, começa a seguir-lhe os passos. E o pai, absorvido nas próprias emoções, despreza, de maneira cruel, essa sombra inoportuna. No plano desse tempo, o tempo da intriga, pai e filho se relacionam sem nenhum diálogo. Eles são como dois estranhos presos no elevador, suspensos e emperrados ali dividindo um cubículo. O diálogo entre eles só acontece no plano do discurso, no tempo do presente da narração, quando o pai já está morto.

Ambos os textos começam tímidos. O filho, nos seus comentários, simula ares de burocrático e objetivo. O pai, um pouco mais elegante e grandiloqüente, também é objetivo e burocrático nas primeiras cartas nas quais convida a atriz para participar de um ciclo de palestras sobre José de Alencar, uma vez que ela havia sido protagonista de adaptações para o cinema de *Senhora* e *As minas de prata*, de Alencar. O discurso do filho se altera pelo que ele lê nas cartas, e o discurso do pai é modificado pelas reconstruções de si feitas a partir de

seu contato com a atriz, de forma que as duas narrativas sofrem alterações estruturais na sua evolução.

É na tensão entre esses dois sujeitos que a narrativa se fia. A relação entre um pai que, após uma vida inteira de “correção”, abandona a família e o trabalho em virtude de um *affair* passageiro, que para ele representava o encontro com o amor verdadeiro, e o filho que, ironicamente ³, se constrói a partir da desconstrução do pai. O diálogo entre essas duas subjetividades é o elo que une as estruturas narrativas. O filho, organizador, faz uma montagem das cartas que o pai escreveu a sua amante. Ele declara ao narratário estar fazendo isso (com o próprio pai) por dinheiro. Haverá um deslize, no entanto, entre o que o narrador diz estar fazendo e o que ele faz. Ele, desde a primeira página, transfere a responsabilidade da narrativa para outra pessoa, Fernanda, sua namorada. Artifício que encobre um traço já herdado do pai: a sedução por métodos esquemáticos. O projeto da narrativa é assim desnudado:

A propósito: por questão de método, decidimos, Fernanda e eu, transcrever integralmente todas as cartas, intercalando-as aqui e ali, sempre que necessário, com fatos e comentários que esclareçam as circunstâncias do momento. A transcrição integral pode se revelar um tanto enfadonha, porque algumas cartas são muito longas. Mas qualquer seleção de trechos que fizéssemos seria mais mal interpretada do que com certeza será a leitura completa. E Fernanda lembra que do ponto de vista acadêmico – ela é mais técnica do que eu – o texto original de

³ Um pai certinho e um filho *doidão* que, de dentro de seus discursos, se provam o contrário: o filho termina ocupando o lugar “certo” do pai na casa e na rua – ele passa no vestibular para História, a profissão do pai. E o pai, um dedicado professor universitário, sem uma mancha em seu currículo, endoidece para viver um caso de amor. A ironia é sempre dialógica, uma vez que é também duplamente orientada – ela é espaço do antagonico:

A ironia, em sentido estrito, não reside na mera percepção do antagonismo radical nem mesmo no auto-aniquilamento necessário. A ironia provém do volteio subsequente do refletir ... é justamente a concretização desse convívio impossível. Em resumo, a confirmação da possibilidade de acordo nasce, a rigor, da meditada afirmação de sua impossibilidade. E, aí sim, é que está a ironia. (STIRNIMANN, 21)

meu pai é obviamente a parte mais importante deste livro. (TEZZA, 16)

Mas, como já disse, há uma fissura entre o que o narrador objetivamente declara fazer e o que é tecido nestes despretensiosos comentários e esclarecimentos que entrecortam “o mais importante” – as cartas do pai. Nestes intervalos, presenciamos a passagem de um sujeito despedaçado e fragmentário para um que se reconhece em alguns traços constantes, ironicamente, herdados do pai.

Mas essa pseudo-imagem que o narrador faz da narrativa muito cedo se prova falsa, pois, na busca artificial de explicar as cartas para o leitor, o narrador começa, ele mesmo, a tentar entender o que aconteceu não apenas com o pai, mas, e principalmente, com ele mesmo. Daí surge um deslize entre a ação relatada e a ação descrita: o narrador relata a ação e no seu relato também aparecem as marcas das transformações que a narrativa opera no narrador. O narrador, antes muito burocrático, é provocado a refletir sobre si mesmo, retomando Bakhtin (1980, 30), na passagem em que ele escreve que a consciência de si é apenas verbal, presenciamos o desvendamento da subjetividade do narrador instigado pelos muitos sentidos que informam a sua apropriação da palavra do pai, duplamente morta: ela não tem materialidade física, existe na virtualidade do computador, assim como o corpo do pai, já está morto quando o filho se põe a publicar suas cartas. Nem o escrito de próprio punho, tampouco o punho. Reina a virtualidade.

Quem fala no romance é o filho, ele é autor, narrador e personagem. Ele se inscreve na narrativa como autor, negociando seus direitos autorais. O narrador constitui-se em um autor textual que não se confunde com o autor empírico. A tentativa de colocar o pai no centro da narrativa é o simulacro que o narrador constrói para melhor se isentar da consequência necessária de sua narração, que é o assassinato da imagem que restou do pai. O narrador organiza a

narrativa de uma forma tal que o culpado pelo crime é a própria vítima, e para justificar essa simulação nada melhor do que as próprias palavras do pai. Ele disfarça, assim, o parricídio - necessário para a construção de sua subjetividade, encenado pela narrativa. Ele nasce a partir da morte do pai. E, finalmente, usa as cartas do próprio pai como álibi perfeito do "crime", resultado de sua luta identitária:

Meu pai diria as seqüelas da droga são irreversíveis. Mas eu nunca desisti de nada, como ele. Suponho que hoje ele ficaria orgulhoso de me ver com a Fernanda. É muito difícil escrever sobre essa intimidade pesada para outras pessoas, que me vêem como se eu fosse um fantoche em espetáculo público. Se eu pudesse virar do avesso por escrito (e ninguém vira do avesso de modo nenhum, somos condenados a ter um corpo que nunca se vê, que todos os dias é desenhado ao sabor dos olhos dos outros), ah se eu pudesse. Até a minha frase é parecida com o meu pai. Porque, como ele, cada palavra que eu digo me condena mais, e eu não posso parar nem desistir. O máximo que eu posso fazer é iluminar o outro lado. (TEZZA, 86)

No plano da intriga da narrativa encaixante, após a saída do pai, o filho, que ocupava espaços impessoais, como a sala ou o corredor, passa a ocupar o espaço deixado pelo pai, o escritório. Mas, o faz da maneira que o pai fazia, o escritório como um refúgio, em contraposição a ambientes hostis e palcos para confrontações, como a mesa de jantar e o quarto. O narrador é um filho que, mesmo negado e desprezado pelo pai, constrói a sua casa com as ferramentas do pai, as únicas possíveis. O nome do narrador, o modo como ele reconhece a si próprio, sua subjetividade, será forjada nas ruínas do que foi a subjetividade do pai, também ela despedaçada:

Por que um homem respeitável como o meu pai jogaria o próprio nome no lixo? Não só o dele – o de minha mãe, também. O meu não, que eu ainda não tinha nome. (TEZZA, 53)

O pai, na narrativa encaixada, conceito que aprofundaremos mais adiante, também faz uma autobiografia, a partir da transformação

que o presente opera nele, sem nunca perder de vista seu passado recente, ou seja, a idéia que faz de si a partir de quem ele pensava que era, e de um passado remoto, de vinte e cinco anos atrás quando acontece seu primeiro encontro com a atriz. A personagem da atriz opera uma ligação impossível na vida real entre os, pelo menos, dois sujeitos presentes em Rennon: o jovem, que era apenas promessa, um seminarista revolucionário, enfiado em reuniões de ativismo político; e o outro professor renomado e feliz com os pequenos ganhos da sua vida de homem de classe média, casado e com dois filhos. Esses dois sujeitos, separados pelo tempo de uma vida, se unem na narrativa do pai sem, no entanto, o estabelecimento de uma identidade única.

Na narrativa encaixada, no processo de sair do plano do ofício para o plano do delírio, o pai perde a noção de si, perde seu eu. A nova imagem que ele constrói dele mesmo é informada pela sua relação com a atriz: ele constrói uma imagem de heroína romântica para Sara. Não foi por acaso que ela representou o papel de Aurélia, a senhora que salva o devasso Fernando pelo amor verdadeiro, obstinado e fiel, no filme de roteiro adaptado do romance de Alencar. Em *Uma noite em Curitiba*, ela também representa esse papel de heroína romântica, construída assim por Rennon. Nessa interação com ela, em contrapartida, ele também se constrói como um herói romântico. Nesse momento, Rennon desiste da sua vida estável, acomodada e satisfatória e dá um passo definitivo para o reino do delírio:

Você sabe do que estou falando, minha Sara: eu estou perigosamente me entregando ao esquecimento. Meu amor por você será uma espécie complicada de desistência. Você estará disposta a se entregar a este risco? Como sempre, nenhum gesto meu será leviano. Você será, meu amor, minha viagem sem volta. Compreenda: eu desisti. (TEZZA, 66)

Mas guardei minha superioridade histórica comigo, mesmo porque eu via aí a vereda da salvação. Quer dizer, da tua salvação, sob minha influência benéfica. Para ser mais completo,

da *nossa* salvação, nas chamas do amor natural, a olho nu. Foi isso que vi quando saímos para a rua: uma vida completamente nova para nós dois. Você terá o homem dos seus sonhos, a vida em comum; eu, a mulher que é redenção. É espantoso, mas isso é possível, minha Sara! (TEZZA, 71)

Estou indo. Estou indo porque preciso dormir. Mudamos também a História, meu amor: Madame Bovary realiza seu sonho e vive feliz para sempre. (TEZZA, 143)

O professor Rennon se abandona a esse projeto de salvação mesmo sabendo que a atriz não encarna bem o papel romântico, por mais que ele a construa a seu modo, ele escapa desse seu artifício de ilusão quando motivado pelo ciúme, vê o outro lado do simulacro iluminado:

Começou ali um processo de depressão na minha cabeça, que crescia em produção geométrica a cada quilômetro rodado, a começar pelo azedume de me ver vítima de uma sensação ruim contra a qual eu não tinha nenhuma defesa, exceto lembrar, como numa reza macabra, tudo que de pior eu via em você: uma mulher vaidosa, bêbada, fútil, ignorante, vulgar, drogada, promíscua, uma mulher completamente vagabunda ... (TEZZA, 75)

Quando, meses depois, o relacionamento acaba e a imagem que ele faz de Sara rui definitivamente, também ele se desmancha no ar: no salto pela janela. Rennon não suporta o rompimento com a ilusão e desiste, desta vez, da vida. O professor não consegue estabelecer uma autenticidade para escapar do engodo em que vive, do teatro de marionetes da classe média no qual ele atuou perfeitamente até o aparecimento da pseudolibertação pela sua ligação com a atriz:

Somos todos funcionários públicos de nós mesmos: a vida é, ao fim e ao cabo, o trabalho de preencher corretamente longos formulários, todos os dias, de acordo com um regulamento tácito mais poderoso. Entretidos em preencher os quadradinhos com caneta azul, espremidos pelas dificuldades econômicas, envolvidos na correta guarda dos filhos que nos aconteceram, segundo a lei, os bons costumes e a borra seca da memória

religiosa lá atrás, distraídos pelos parques de diversões, pelo carro novo, pela ascensão profissional e pelos filmes da tevê, eventualmente excitados pelo prazer de olhar uma nova lingerie, negra sobre a pele branca na página da revista, ou pelo torso nu e lustroso, bem torneado de um atleta, nós esquecemos, mergulhados para sempre no rio Lethe – até que alguém nos arranque de lá pelos cabelos, exatamente como você fez comigo. (TEZZA, 120)

Dessa forma, a composição do romance é fugata, pois, ao comentar as cartas do pai, o filho nos oferece a sua visão dos fatos e, para além deles, empreende uma viagem na descoberta de sua subjetividade. Ambos realizam esta transformação através da narração. Paul Ricoeur, em *O si mesmo como um outro* (1991), investiga a constituição recíproca da ação e do si realizando um espaço de investigação entre a teoria da narrativa e a teoria da moral:

... descrever, relatar, prescrever – nós nos perguntaremos antes de tudo que extensão do campo prático a função narrativa suscita, se a ação descrita deve poder igualar-se à ação relatada... a narração, nunca eticamente neutra, mostra-se como o primeiro laboratório do julgamento moral. (RICOEUR, 167)

A narrativa, como um laboratório do julgamento moral, encena, como já mencionei, um tipo de parricídio. O leitor que acompanha, em primeiro plano, a trajetória de um momento da vida do pai, pelo que ele escreve nas cartas, que ocupam a maior parte do romance, não sabe que o pai, quando do início da narrativa, já estava morto. Essa informação será suprimida até as últimas páginas do romance. No plano do discurso, então, pode-se dizer, ocorre o assassinato da imagem do pai. O filho mata essa imagem, mas ironicamente esta imagem, agora sem homem como em Musil: as qualidades sem homem será a imagem que o filho vai construir de si mesmo, uma vez que é com o pai morto que ele dialoga. O pai vivo é apenas desencontro e ausência. O pai só vive para o filho depois de morto. O julgamento que o filho impõe ao corpo do pai é o laboratório em que forja a sua noção

de si mesmo.

O tirano Édipo, na peça de Sófocles, decide que conhecerá o culpado das pestes que destroem Tebas naquele dia custe o que custar. Ele propõe uma busca e buscando encontra a si mesmo. Cego de si mesmo até o desenlace da tragédia quando fura os próprios olhos e se torna cego para o exterior, onde estava aprisionado antes. O tirano agora é o velho cego, solitário, andarilho e dependente. Num único dia, de rei a mendigo.

Um capitalista, personagem do nosso tempo, o filho não quer perder a oportunidade de ganhar dinheiro com as cartas comprometedoras de uma baça personalidade acadêmica:

Escrevo este livro por dinheiro. É melhor dizer logo na primeira linha o que a cidade inteira vai repetir quando o meu pai voltar a ser notícia, agora em forma de livro, o que é um pouco mais respeitável – mas não muito. (TEZZA, 5)

Ele não tem consciência de que a empresa a que se propõe enseja uma busca de si mesmo e que, como acontece em Édipo, a busca do ilusório é o modo mais doloroso de encontrar a realidade. Quando ele reconhece isso, seu fim não é a solidão, o fim moralizante do grego, mas um esclarecimento provisório do sujeito que ele é.

Walter Benjamin, no ensaio “O narrador”, (1994) articula algumas relações entre o romance e a memória, componente fundamental de *Uma noite em Curitiba*: afinal a reminiscência é o ponto de partida tanto do filho quanto do pai:

Somente o romance separa o sentido e a vida, e, portanto, o essencial e o temporal; podemos quase dizer que toda a ação interna do romance não é senão a luta contra o poder do tempo ... Somente no romance ... ocorre uma reminiscência criadora, que atinge seu objeto e o transforma... O sujeito só pode ultrapassar o dualismo da interioridade e da exterioridade quando percebe a unidade de toda a sua vida ... na corrente vital de seu passado, resumida na reminiscência. (BENJAMIN, 212)

O narrador constrói seus “comentários” decependo e acrescentando arestas na descrição da vida de seu pai. Ele é um sujeito autorizado para realizar essa empresa porque “a morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade” (BENJAMIN, 208). A morte do pai possibilita ao narrador a busca de sentido para essa vida, uma vez terminada:

O interesse do leitor se nutre de um material seco. O que significa isto? “Um homem que morre com trinta e cinco anos” disse certa vez Moritz Heimann, “é em cada momento de sua vida um homem que morre com trinta e cinco anos”. Nada mais duvidoso. Mas apenas porque o autor se engana na direção do tempo. A verdade contida na frase é a seguinte: um homem que morre aos trinta e cinco anos aparecerá sempre, na *rememoração*, em cada momento de sua vida, como um homem que morre com trinta e cinco anos. Em outras palavras: a frase, que não tem nenhum sentido com relação à vida real, torna-se incontestável com relação à vida lembrada. Impossível descrever melhor a essência dos personagens do romance. A frase diz que o “sentido” da sua vida somente se revela a partir da sua morte. Porém o leitor do romance procura realmente homens nos quais possa ler “o sentido da vida”. ... Em consequência, o romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino. O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro. (BENJAMIN, 213-4)

Dessa passagem belíssima tiro para a argumentação os operadores: tempo da vida e tempo da rememoração. No tempo da rememoração, o tempo do discurso do filho, a morte do pai sempre é o ponto de fuga, mas para o leitor essa inteligência é atrasada, pois ele terá notícia da morte do pai ao final do romance. Estamos em presença de um narrador que é ao mesmo tempo autor e personagem, uma vez que a narrativa opera com um princípio de *mise en abîme* biográfico e autobiográfico. Afinal o narrador sabe mais, ele é o organizador do texto.

O filho - autor, narrador e personagem – numa primeira

aproximação do texto, constrói uma espécie de biografia do pai a partir da apropriação das cartas do pai e da elaboração de comentários que ajudariam o leitor a entender melhor o contexto em que as cartas foram produzidas. Mas a suposta biografia do pai é a autobiografia do filho. De outro modo, a autobiografia do filho contém a biografia do pai, feita, em grande parte, pelas cartas, que contém a autobiografia do pai.

Na narrativa encaixada, a reunião das cartas do pai já configura uma espécie de diário íntimo, pois elas, apesar de se constituírem enquanto uma fala para uma interlocutora ausente, aparentemente não chegam a cumprir essa função, mas outra, que é explicitamente declarada pelo pai, a de descobrir quem ele é, e essa empreitada ele realiza através da escritura das cartas.

Agora, nesse exato instante em que escrevo à minha Sara ausente, descubro que descobrir quem sou (se eu chegar a esse ponto máximo) será o ato de comunhão com a Estrela Maior. Uma espécie de chave. Aquela que não é mas pode ser o que quiser – é só abrirem a cortina. (TEZZA, 92)

Nesse espaço que o pai constrói para investigação de si mesmo, ele não dá notícia apenas das transformações sofridas após aquela noite em Curitiba quando tem início o seu romance com a atriz, mas ele também recupera um acontecimento fundamental na trajetória da sua vida: o dia em que matou um fotógrafo, tendo Sara como cúmplice que o ajuda a fugir para Curitiba. A memória é espaço e tempo fundamental das cartas do pai, a memória do que se passa com ele naqueles dias de outubro e a memória do que ele era no fim da década de sessenta.

O filho, na narrativa encaixante, constituída nos seus comentários, retira suas reflexões da sua memória do que aconteceu nos dias de outubro. Ele utiliza um recurso de identificação com o leitor, enquanto dá a entender que esses comentários são um *work in progress*, pois ele revela o descobrimento das cartas como aconteceu no passado,

ocultando o fato de que sempre soube das cartas que constituem, como já dito, o motivo inicial do livro. Pela intriga, o narrador amarra a narrativa de maneira que este fato é solapado, e é perto do fim do romance que o narrador revela que faz uma pesquisa no computador do pai e descobre as cartas. Nesse momento em que ele tem acesso a elas, a sua narração, baseada apenas na sua memória, se atualiza. Mas esse é apenas um recurso da intriga, pois, o plano do discurso é permeado de rastros que revelam seu duplo olhar.

Liguei o computador (ao qual nunca tive acesso) e percorri os arquivos, procurando ao acaso. Lá estava: CARTAS. Desdobrei o diretório. SARA01, SARA02, SARA03 ... Escolhi qualquer uma. Naquele momento, pouco dignificante para um filho (reconheço), começou o trabalho que estou completando agora – historiar a vida do meu pai. Porque o que eu estava lendo ultrapassava todas as possibilidades da minha, então eu soube, pobre imaginação. É que os filhos, por instinto, protegem os pais; eles se recusam, ou não vêem, o óbvio. Mesmo eu, com todas as minhas razões e a minha ferocidade, mesmo eu protegia meu pai. É a lei da natureza, talvez. O pai é o Pai, e ponto final. Defeitos aqui e ali, tudo bem, mas um estilo, um jeitão que deve ser respeitado. Mas o que eu estava lendo – sobre ele, sobre a mãe, sobre mim (nos dois ou três segundos que ele se lembrou de mim, o *filho idiota*), mas principalmente sobre ele, tudo isso me assustou. Mesmo naquelas primeiras cartas, ainda tímidas, ele aqui e ali revelava que tinha matado alguém?! Falta de ar. E uma irresistível volúpia melodramática: estávamos – eu e minha mãe – nas mãos daquele homem. (TEZZA, 127-8)

AMARRAS (2ª PARTE)

OU

SUJEITO, LITERATURA E BURGUESIA

A subjetividade, retomando Benveniste (1976), além de ser um fenômeno lingüístico, não é um conceito absoluto. Ela não pode ser conhecida em si mesma, mas apenas em contraste, ou seja, em relação ao outro. E aqui encontramos um forte ponto de contato entre Benveniste e Bakhtin. O pressuposto básico do estudo “O autor e o herói” (1997) de Bakhtin é que a consciência de si é possível em oposição a um outro. Não se confunde com a idéia que o outro influencia o sujeito, ou que o sujeito age de acordo com o outro:

Do ponto de vista da estética, o importante é que sou, para mim mesmo, o sujeito de qualquer atividade, seja ela qual for – visão, audição, percepção, pensamento, sentimento, etc. -, e procedo, por assim dizer, de mim mesmo em minha vivência que é orientada para frente de mim, para o mundo, para o objeto. ... Para mim o outro está inteiro no objeto, e seu eu não passa de objeto para mim. (BAKHTIN, 1997, 57)

A questão da impossibilidade do conhecimento do eu que não seja orientada para o outro, não significa necessariamente que o outro decide quem eu sou, mas que é somente além dos limites de eu-para-mim que estabelecemos a consciência de mim mesmo.

A relação entre subjetividade e narração é íntima. Jonathan Rée retoma, em linhas gerais, o comentário de Sartre sobre a fenomenologia de Husserl, e escreve que “a subjetividade não pode ser descrita como “vida interior””. Pelo contrário: subjetividade é a experiência do mundo e o mundo é o que a subjetividade experimenta, portanto, o único

modo de retratar a subjetividade é descrevendo o mundo" (RÉE, 1995, 207). Portanto, a narração do mundo seria um meio pelo qual o sujeito estabeleceria sua subjetividade – procedimento possível apenas enquanto ilusão. É preciso lembrar que escrita é artifício.

A consolidação teórica dos termos subjetividade e literatura parece ter ocorrido quase que simultaneamente, não ao acaso, como resultantes de um processo que começa na Baixa Idade Média e que se consolida no século XVII com Descartes, no campo filosófico, e com Shakespeare e Cervantes, na literatura; processo que ao fim e ao cabo fez nascer o homem, a idéia de sujeito.

Entretanto, a natureza dessas categorias é de tal profundidade que uma análise completa seria quase impossível: assim, o que apresento aqui se limita a uma abordagem sucinta de algumas possíveis relações entre a consolidação dos termos subjetividade, literatura e a ascensão da burguesia.

O *literário* e o *científico*, na passagem para o século XVIII, antes unidos numa só palavra, portanto faces de uma mesma verdade, se separam, consolidando um dos binômios fundadores da modernidade – arte e ciência. Acontece a redução daquela verdade anterior à veracidade do que pode ser comprovado no espaço da ciência. O que escapa disso pertence ao campo da ficção. Ou, em outras palavras, a verdade revelada e única se estilhaça em mil e uma. O teatro de Shakespeare encena esse estilhaçamento no uso contínuo do recurso do disfarce. Nada é o que aparenta ser, a loucura de Hamlet, a traição de Desdêmona, a tempestade de Próspero, são artifícios.

Na virada para o século XIX, ocorrem mudanças no lexema *literatura* que, não deixando de conter significados anteriores, se apropria de novos significados que divergem dos anteriores e entre si (AGUIAR E SILVA, 1996, 3-4). O adjetivo *literário*, que dizia respeito às artes e às ciências em geral, passa, no século XIX, a referir-se apenas às artes. Na visão de mundo da Ilustração, a ciência, regida pela razão, alcança um nível de verdade incompatível com o *literário*.

Esse passo teórico promove a autorização de um discurso e a desautorização de outro. A ciência conterá o discurso objetivo centrado na verdade-veracidade das coisas independentes do sujeito, e a literatura será o espaço do eu, o espaço da subjetividade – possível em uma construção imaginária, como já mencionado anteriormente

Eduardo Prado Coelho, na seção intitulada “A literatura é uma idéia nova na Europa” do *Universos da crítica*, defende a tese de que o romantismo de Iena, principalmente nas publicações da revista *Athenaeum*, publicada entre 1798-1800, abre uma idade crítica que considera que o princípio de invenção passa a recair sobre o próprio sujeito, isto é, questionam-se as concepções artísticas baseadas na categoria do gênio. Argumenta Coelho:

Porque a psicologia das faculdades estéticas constitui um esfarelamento da unidade do sujeito num leque empírico de capacidades naturais e a teoria da genialidade corresponde a um esmagamento do referido sujeito, já anteriormente combalido sob o peso de uma força inspiradora que sobre ele se abate. Ora o romantismo de Iena pretende restituir ao sujeito, num gesto inaugural de pura modernidade, o poder ilimitadamente criador e crítico da sua subjetividade. Eis que o sujeito se recupera a si mesmo ... o sujeito é pura operação, no sentido que é um puro agir não determinado de fora, agir que se reflete no ator e na ação: e, por isso, criação e crítica se conjugam num só movimento. Significa isto que, tanto no domínio da arte quanto no da ciência, o princípio de invenção passa a recair no próprio sujeito. (COELHO, 1982, 176).

A partir dessas reorientações teóricas, o romantismo dos irmãos Schlegel, segundo Coelho, inaugura uma idade crítica que estabelece que “é no mais íntimo da sua realidade que a crítica emerge do interior da obra, produzindo um processo de produção no seio do próprio produto” (1982, 178). O romantismo inventa uma crítica que estabelece um conceito de literatura como produção da produção, e sobre esse conceito novo de literatura escreve Coelho:

Qualquer coisa que se passa aqui não é fácil de explicar. Porque é a literatura que descobre que não se trata de <<escrever bem>>, mas de escrever. A literatura a vislumbrar-se como linguagem, a tomar consciência de si-mesma, a tomar o poder de (se) escrever e de (se) dizer. A literatura que se diz nisto de ela própria se não saber o que é. (COELHO, 1982, 181)

Essa crise que o romantismo estabelece, na explicação de Coelho, vai dar origem a um campo intelectual autônomo, definido como “um sistema de linhas de força em que a identidade de cada um dos elementos do sistema é fundamentalmente determinada pela sua posição no interior do sistema, e não pelas características intrínsecas do referido elemento” (COELHO, 1982, 187). O campo intelectual, categoria que Coelho aproveita de Bordieu, opera com seu próprio sistema de legitimidade, desaparecendo, então, as influências da Igreja ou da aristocracia. O artista se separa da sociedade, e se torna mais livre quanto mais se posiciona contra ela, mas esta atitude não passa de um modo de o artista ficar dependente da sociedade que o exclui. O crítico redime o artista dessa condição, posicionando o público na situação de excluído de qualquer apreensão competente da obra de arte. Dessa forma, segundo Coelho, a crítica, dispositivo do campo intelectual, deixa de ser espontânea – e que Sainte-Beuve dizia que se fazia conversando – e converte-se em “trabalho feito ao serviço do criador no sentido de tornar a obra acessível” (COELHO, 1982, 188). Pois tudo depende de como o objeto é visto, já que é no olhar que está a intenção estética. Sobre essa questão, escreve Coelho:

Daí pode-se concluir que será estético, isto é, objeto de arte, tudo aquilo a que, em determinado momento, alguém atribui uma intenção estética, o que implica que tal objeto passe a ser olhado menos na sua utilidade que na sua forma. Mas um indivíduo não chega. A percepção estética terá que ser considerada como um fato social, produto da evolução histórica. ... A formação do gosto faz-se através da família e da escola – embora não exclusivamente. Mas, para que essa formação seja eficaz, é necessário que ela surja no interior do sujeito como o produto de sua capacidade de <<sentir, pensar e julgar pela sua cabeça>>

(COELHO, 1982, 188-9).

O literário em constante devir de si mesmo e a crítica originada no interior da obra são ambas abordagens românticas do fenômeno literário que ainda hoje compõem o horizonte de possibilidades de leituras desses dois conceitos. Essa visão do romantismo de Iena talvez inaugure um paradoxo presente no que significa estudar uma obra como obra de arte literária. De um lado, é possível admitirmos que há algo no texto, na relação de suas estruturas, no modo como se organiza sua construção, no diálogo entre suas unidades, na constituição de uma certa unidade, enfim, algo próprio da organização de seu discurso que o diferencia de textos não literários. Em outras palavras, poderíamos aceitar a idéia que há uma diferença na materialidade do texto entre um conto e uma crônica de Lygia Fagundes Telles. Mas, por outro lado, aproveitando o argumento de Coelho, não há literatura em si própria, não há literatura sem leitor, e sabemos ainda que é fácil demonstrar que textos não considerados como literatura possam tornar-se literários de acordo com a leitura que deles se faça, pois é a leitura que se faz do texto que o torna literário. Essa leitura institucionaliza o escrito e o reconhece como literário numa pluralidade de instâncias, como as casas editoras, as associações culturais, os jornais, as universidades e a crítica.

É apenas no fim do século XVIII que se abre essa discussão sobre o específico literário. A ascensão do romance no século XVIII sugere uma comunicabilidade entre essas duas idéias novas na Europa: o romance e a literatura. O século XVIII é trabalhado tanto por Coelho como por Ian Watt, de dois pontos de vista diferentes, mas complementares. Ian Watt, no já clássico *Ascensão do romance* (1990), escreve sobre a relação entre o aumento do público leitor de romances e a ascensão da burguesia. No século XVIII, o romance sai do espaço de marginalidade que ocupava na cena literária e se torna um gênero de alta popularidade:

No século XVIII o romance estava mais próximo da capacidade aquisitiva dos novos leitores da classe média do que muitas formas de literatura e erudição estabelecidas e respeitáveis ... o romance constituía a principal atração e sem dúvida foi o gênero que mais contribuiu para ampliar o público leitor de ficção ao longo do século. (WATT, 40-41)

Ainda segundo Watt, a literatura se dirige a um público mais amplo, talvez por uma mudança no centro de gravidade do público leitor, já que havia uma diminuição relativa daqueles leitores que dispunham de instrução e tempo ocioso para se interessar por letras clássicas e, em contrapartida, aumentava a importância relativa daqueles que desejavam uma forma de entretenimento mais fácil, rápida e desatenta, como o romance e o jornal pareciam oferecer.

As mulheres são reconhecidas como parte considerável desse público leitor, pela primeira vez. Segundo Watt, a literatura era um entretenimento feminino, uma vez que era raro as mulheres das classes alta e média participarem das atividades masculinas, tanto de negócios, como de divertimento. Elas não tinham acesso à política, aos negócios ou à administração de suas propriedades e nem tampouco aos principais divertimentos masculinos, como caçar e beber. Às mulheres restava, então, um tempo dilatado de ócio que lhes permitia a leitura de romances, já que, em ambientes urbanos da Inglaterra setecentista, elas, praticamente não trabalhavam em casa. Havia, no entanto, severas críticas ao prazer do entretenimento nas classes trabalhadoras. Sobre essa situação, escreve Watt:

A opinião tradicional era a de que as distinções de classe constituíam a base da ordem social e que conseqüentemente o lazer convinha apenas às classes ociosas; e reforçava muito essa opinião a teoria econômica da época, que se opunha a tudo que pudesse afastar os trabalhadores de seus deveres. (WATT, 1990, 43)

A leitura sempre constituiu uma distração perigosa por ser também uma possibilidade de emancipação. Seja na República de Platão ou em qualquer regime totalitário como, recentemente, tivemos no Brasil, tanto na ditadura de Vargas quanto na ditadura militar, o literário sempre sofre um patrulhamento ostensivo. Bakhtin deixa entrever, na seguinte passagem do ensaio “O discurso no romance” (1988), uma possível articulação de sentido sobre essa questão:

Enquanto as variantes básicas dos gêneros poéticos desenvolvem-se na corrente das forças centrípetas da vida verbo-ideológica que unifica e centraliza, o romance e os gêneros literários e prosaicos que ele atrai para si constituíram-se historicamente na corrente das forças descentralizadoras e centrífugas. E enquanto a poesia, nas altas camadas sócio-ideológicas oficiais, resolvia o problema da centralização cultural, nacional e política do mundo verbal-ideológico, por baixo, nos palcos das barracas de feira, soava um discurso jogralesco, que arremedava todas as “línguas” e dialetos, desenvolvia a literatura das fábulas e das *soties*⁴, das canções de rua, dos provérbios, das anedotas. Nesses palcos não havia nenhum daqueles centros lingüísticos onde o jogo vivo se realizava nas “línguas” dos poetas, dos sábios, dos monges, dos cavaleiros, etc., e nenhum aspecto seu era verdadeiro e indiscutível. (BAKHTIN, 82-83)

A leitura de um romance, na corrente das forças descentralizadoras, provoca a visada de um outro que escapa da corrente unificadora e centralizadora das forças atuantes da vida verbo-ideológica, direcionada para o centro ideológico⁵. Esse descentramento proporcionado pela leitura possibilita uma dinâmica

⁴ O termo *sotie* deriva, escreve Cuddon, do francês *sot*, *sottle* bobo, e se aplica a um tipo de um entretenimento dramático na França Medieval. No fim do século XIX, Gide criou um novo tipo de *sotie*: um tipo da narrativa arbitrária e bufa, como por exemplo, *Paludes* (1896), *Le Prométhée mal enchaîné* (1899). (CUDDON, 1992, 900-1)

⁵ O termo ideologia é usado aqui no sentido que Althusser lhe confere no texto “Aparelhos Ideológicos do Estado”: “com o surgimento da ideologia burguesa, e sobretudo com o da ideologia jurídica a categoria de sujeito ... é a categoria constitutiva de toda ideologia, seja qual for a determinação (regional ou de classe) e seja qual for o momento histórico, - uma vez que a ideologia não tem história. Dizemos: a categoria de sujeito é constitutiva de toda ideologia, mas, ao mesmo tempo, e imediatamente, - acrescentamos que a categoria do sujeito não é constitutiva de

reveladora das fronteiras de si-mesmo. Marilena Chaui escreve sobre essa questão, na seção dedicada às artes de *Convite à filosofia*, comentando Merleau-Ponty, ela escreve:

Um livro, diz Merleau-Ponty, é “uma máquina infernal de produzir significações”. Começamos a lê-lo preguiçosamente, meio distraídos. De repente, algumas palavras nos despertam, como que nos queimam, o livro já não nos deixa indiferentes, passamos realmente a lê-lo. Que se passa? A passagem da língua falada – aquela que possuímos em comum com o escritor – à linguagem falante – uma certa operação com os signos e a significação, uma certa torção nas palavras, um ligeiro descentramento do sentido instituído e a explosão de um sentido novo que “nos pega” (CHAUI, 1992, 12)

A leitura nos convida a observar outros mundos possíveis e também, quase sempre, nos convida a observar nossa própria vida e a refletir sobre ela. Benjamim, como já mencionado, escreve sobre esse poder do romance em convidar seu leitor a refletir sobre o sentido da vida, centro em torno do qual, segundo ele, se movimenta o romance.

Culler, no ensaio “A literariedade”, toca nessa questão dos mundos possíveis ensejados pela literatura, quando discute a concepção de literariedade a partir da oposição entre discurso literário e realidade. Ele escreve:

A ficcionalidade não se limita às personagens, situações e acontecimentos imaginários. O que está em causa não é apenas o fato de Anna Karenina, Dom Quixote e Hans Castorp não existirem; o <<eu>> de um poema também não designa um indivíduo empírico num dado momento, mas sim um sujeito criado no e pelo poema. ... Nesse sentido, a obra literária é um acontecimento semântico: ela projeta um mundo imaginário, que inclui os narradores e os leitores implícitos. Mas esta concepção de literatura como ficção não é inteiramente exata, porque as obras literárias também encenam realidades históricas e psicológicas - Podemos, portanto, dizer que a obra se refere a um mundo possível entre vários mundos possíveis, mais do que a mundo imaginário. (CULLER, 1995, 56)

toda ideologia, uma vez que toda ideologia tem por função (é o que a define) “constituir” indivíduos concretos em sujeitos. (p. 87)

A questão da verossimilhança, já na *Poética* de Aristóteles, reflete um impasse. Ao estabelecer a diferença entre poesia e história, Aristóteles argumenta que o poeta não narra o que aconteceu, esse é o ofício do historiador, o poeta narra o que poderia ter acontecido, segundo a verossimilhança e necessidade⁶. O poeta, à qual Aristóteles se refere, não é o poeta como conhecemos hoje. Ele se refere ao poeta como o artista da palavra. O verbo grego do qual é formada a palavra poeta significa fazer. E fazer é dar existência ao que não existia antes. Portanto, um dos sentidos da palavra poeta é aquele que cria. Uma outra questão é que a maioria da produção artística era elaborada em versos. Sófocles e Homero eram poetas, para Aristóteles.

Poderíamos inferir daí que como o que não aconteceu não é verdade, pertenceria ao reino do imaginário, da ficção. Mas não é nesse sentido que a argumentação de Aristóteles se desenvolve. Quatro parágrafos adiante, ele argumenta que ainda se acontecer de um poeta representar eventos reais, que de fato aconteceram mesmo assim, ele não deixa de ser o autor destes acontecimentos, se eles forem, por natureza, verossímeis e possíveis.

Mais adiante no texto, Aristóteles recorre a Agatão, quando diz que é verossímil que coisas inverossímeis aconteçam explicando o maravilhoso nas tragédias (ARISTÓTELES, 1994, 130). O desenvolvimento dessa argumentação desconstrói a primeira definição de verossimilhança. Se considerarmos todas essas contradições, podemos perceber que o verossímil não se estabelece em relação a elementos extratextuais, mas ao modo de organização interna do texto, segundo os critérios estabelecidos no interior do texto. Necessário, define Aristóteles, é o elemento que se retirado do todo pode alterá-lo. Aristóteles, de certa maneira, já é o primeiro a entender o lugar do

⁶ Conferir ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa. 4. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994. p. 115-116.

literário não como mentira, mas como possibilidade, ainda que segundo possibilidades referentes à economia do texto.

Decorre dessa aproximação, o diálogo entre a concepção de mundos possíveis de Culler e o conceito de verossimilhança aristotélico. Em ambos, o cerne da questão não recai sobre o caráter imaginário do poético, mas sobre as forças auto-referenciais nas amarras dos fios que tecem a estrutura literária.

Retomando Watt, a questão da formação do público leitor e o surgimento do romance revelam um dado importante, pois, pela primeira vez, a classe média, formadora do público leitor, ocupará espaço na literatura. Nos romances, ela existe, é como se nos romances fossem projetadas imagens da burguesia ascendente, carente de identificação. Dessa forma, na literatura, mais especificamente no romance, inventa-se o indivíduo burguês.

Benjamim afirma, no ensaio “O narrador”, que “a origem do romance é o indivíduo isolado” (BENJAMIM, 1994, 201), a partir daí faz-se necessário um aprofundamento na questão da relação entre a ascensão da burguesia e o individualismo, que também é objeto de estudo de Watt, na seção do *Ascensão do romance* referente a uma leitura de “Robinson Crusoe: o individualismo e o romance”. Watt sintetiza o percurso da categoria de indivíduo como um dos efeitos da ascensão da burguesia:

O capitalismo suscitou um grande aumento da especialização econômica; e isso, conjugado com uma estrutura social menos rígida e homogênea e com um sistema político menos absolutista e mais democrático, aumentou enormemente a liberdade de escolha individual. Para os que se integraram à nova ordem econômica a entidade efetiva em que passaram a basear os arranjos sociais já não era a família, a igreja, a guilda, o município ou qualquer outra unidade coletiva, mas o indivíduo: ele era responsável pela determinação de seus papéis econômico, social, político e religioso. (WATT, 1990, 56)

Estabelecendo uma linha de argumentação para a qual convergem a ascensão da burguesia, o individualismo emergente e a valorização do romance, Watt sustenta que:

Assim como há uma coerência básica entre a natureza não realista das formas literárias dos gregos, sua posição moral altamente social ou cívica e sua preferência filosófica pelo universal, assim também o romance moderno está intimamente associado, por um lado, à epistemologia realista da era moderna e, por outro, ao individualismo de sua estrutura social. Na esfera literária, filosófica e social o enfoque clássico no ideal, no universal e no coletivo deslocou-se por completo e ocupam o moderno campo de visão, sobretudo o particular isolado, o sentido apreendido diretamente e o indivíduo autônomo. (WATT, 1990, 57)

A literatura é um espaço privilegiado de aparecimento desse eu, dessa subjetividade, que é uma idéia nova na Europa, assim como são novas as idéias de literatura e de burguesia, sem que seja necessário estabelecermos uma relação de causa e efeito entre elas.

Estivemos investigando até esse ponto aqueles elementos que distinguem o longo período entre o fim da Idade Média e o início da Idade Moderna e centramos nossa apreciação desse momento nos conceitos de sujeito e de literatura. Um sintético estado da arte sobre o literário foi estabelecido, estudo que repetiremos com relação ao conceito de sujeito.

A subjetividade parece ser um ponto importante de contestação pelo pensamento contemporâneo. A crise ou morte do sujeito, o surgimento de novas subjetividades salta dos títulos de publicações recentes. A categoria do sujeito é, sem dúvida, um tema importante na agenda da contemporaneidade.

Marilena Chauí, no artigo A destruição da subjetividade na filosofia contemporânea, resume a história da subjetividade na seguinte forma:

Grosso modo é possível estabelecer uma data para o nascimento

da subjetividade como fonte de certeza, e uma data de morte dessa fonte. A certidão de nascimento é dada por Descartes e ratificada por Kant. O atestado de óbito por Freud, Nietzsche, Marx e por toda filosofia que se inspirou num destes três pensadores.⁷

Em Descartes, explica Chauí, o advento da subjetividade implica uma transformação da realidade que deixa de ser algo que se manifesta por si e passa a ser algo representado por um sujeito que lhe confere sentido. No processo de desfilar todo o tecido que tramava as certezas medievais, Descartes se apoiou na única certeza que lhe restava: a da existência da sua subjetividade, o que ele chamou de *cogito*. Esse sujeito cartesiano, confiante em sua capacidade de produzir conhecimento, é a base para a construção da modernidade.

Chauí continua sua argumentação mostrando que a filosofia kantiana, no discurso filosófico, levou o projeto cartesiano ao limite, reduzindo o mundo ao conjunto de fenômenos que podem ser conhecidos pelo sujeito, tais como se oferecem às suas faculdades de sensibilidade e de entendimento. A subjetividade afirma-se então como onipotente, único critério de conhecimento da verdade e da existência. Hegel, a seu tempo, tornará a subjetividade absoluta. Em sua dialética, há o deslocamento da subjetividade de cada pessoa para a do espírito.

O caminho da categoria da subjetividade, proposto por Chauí, sugere a consolidação da subjetividade como fonte de certeza considerando o discurso filosófico. Luís Costa Lima realiza um trajeto que privilegia outro ponto de vista. Esse caminho está traçado na parte introdutória de *O Controle do Imaginário* (1984), como um relato de uma pesquisa profunda sobre o tema em alguns estudos medievalistas centrais, como o processo judicial de Howard Bloch, o nascimento do purgatório de Jacques Le Goff e a presença do eu na poesia medieval de Paul Zumthor. A leitura desse texto é fundamental para a discussão

⁷ CHAUI, Marilena. A destruição da Subjetividade na Filosofia Contemporânea. *Jornal*

que aqui se propõe.

De acordo com Costa Lima, Bloch ressalta que o despertar para o reconhecimento do subjetivo individual parte do século XII, manifestando-se na revitalização dos estudos clássicos, no interesse pela autobiografia, na personificação da arte de retratar e da arte da escultura, na popularidade da experiência religiosa pessoal e no aparecimento de heróis singulares da épica tardia.

O medievalista norte-americano centra seus estudos na questão das mudanças ocorridas no processo judicial. O direito da primeira Idade Média não levava em consideração os motivos ou intenções do acusado, pois o pressuposto básico é de que Deus expressaria a verdade pelo sinal visível e inequívoco de vitória ou derrota no duelo, etapa final do processo judicial feudal.

O uso da perícia criminal a partir do século XII corrompe a certeza da verdade única revelada por Deus. Coexistem verdades “descobertas” individualmente. O julgamento de acordo com a noção de verdade judicial dependente da formulação de critérios fixos e externos ao ato do julgamento. Não é de se estranhar, portanto, o aparecimento da palavra autor dentro deste contexto, que é possível na concepção de um sujeito que faz uma ação.

João Adolfo Hansen (1992) estabelece uma etimologia para o termo *autor*. Deriva, em português, da forma acusativa *auctore(m)*, substantivo com a desinência de agente derivado do verbo latino *augere* (*augeo, -es, auxi, actumu*), ligado à raiz indo-irânica *awg -*, significando produzir a partir de si mesmo, o que faz surgir, o que produz. O autor, na Idade Média, é sempre Deus. Autor, no sentido de “aquele que produz”, é uma concepção moderna intimamente ligada ao nascimento do indivíduo burguês.

Os resultados obtidos por Bloch relacionam a atenção dispensada

ao sujeito com os interesses de centralização do poder da burguesia ascendente, que à semelhança da casa real, se colocava em oposição à aristocracia feudal. É necessário, portanto aprofundar a ligação já esboçada entre subjetividade e ascensão da burguesia.

Marx, na primeira seção do *Manifesto comunista*, apresenta uma visão geral do processo que instaura a modernidade. Ele descreve as mudanças na concepção de sujeito provocadas pela ascensão da burguesia:

A sociedade burguesa moderna, que brotou das ruínas da sociedade feudal, não aboliu os antagonismos de classe. ... Onde quer que tenha conquistado o poder, a burguesia destruiu as relações feudais, patriarcais e idílicas. Rasgou todos os complexos e variados laços que prendiam o homem feudal aos seus "superiores naturais", para só deixar subsistir, de homem para homem, o laço do frio interesse, as duras exigências do "pagamento à vista". ... Substituiu as numerosas liberdades, conquistadas duramente, por uma única liberdade sem escrúpulos: a do comércio. Em uma palavra, em lugar da exploração dissimulada por ilusões religiosas e políticas, a burguesia colocou uma exploração aberta, direta, despudorada e brutal... Dissolvem-se todas as relações sociais antigas e cristalizadas, com seu cortejo de concepções e de idéias secularmente veneradas; as relações que as substituem tornam-se antiquadas antes de se consolidarem. Tudo o que era sólido e estável se desmancha no ar, tudo o que era sagrado é profanado e os homens são obrigados finalmente a encarar sem ilusões a sua posição social e as suas relações com os outros homens. (COGGIOLA, 1998, 40 e ss.)

Berman, lendo o *Manifesto*, em *Tudo que é sólido desmancha no ar*, escreve sobre todas as contradições da vida contemporânea que ainda surpreendemos no texto de Marx. Contradições em nível social são amarradas no romance nas contradições internas, vividas por personagens da classe média, resultantes do malabarismo do indivíduo que vive numa sociedade estruturada nos valores burgueses – tema do romance que visamos:

Em busca de um ponto de partida, retornei a um dos primeiros e

grandes modernistas, Karl Marx. Voltei a ele não tanto por suas respostas, mas por suas perguntas. O que de mais valioso ele nos tem a oferecer, hoje, não é um caminho que permita sair das contradições da vida moderna, e sim um caminho mais seguro e mais profundo que nos coloque exatamente no cerne dessas contradições. Ele sabia que o caminho para além das contradições teria de ser procurado através da modernidade, não fora dela. Ele sabia que precisamos começar do ponto onde estamos: psiquicamente nus, despidos de qualquer halo religioso, estético ou moral, e de véus sentimentais, devolvidos à nossa vontade e energias individuais, forçados a explorar aos demais e a nós mesmos para sobreviver; e mesmo assim, a despeito de tudo, reunidos pelas mesmas forças que nos separam, vagamente cômicos de tudo que podemos realizar juntos, prontos a nos distendermos na direção de novas possibilidades humanas, a desenvolver identidades e fronteiras comuns que podem ajudar-nos a manter-nos juntos, enquanto o selvagem ar do moderno explode em calor e frio através de nós todos. (BERMAN, 1986,124-5)

O indivíduo burguês é forçado a entrar em contato com seus limites pessoais, ele é empurrado a explorar a si mesmo e aos outros para sobreviver. A partir daí, pode-se dizer que o conceito de subjetividade é próprio do indivíduo burguês.

Costa Lima vê, no estudo de Le Goff sobre a entronização do purgatório, a confirmação dos resultados de Bloch. Essa concepção de regeneração na qual o fiel pode, não apenas negociar suas faltas com os representantes de Deus na terra, como também habitar um espaço intermediário novo na geografia celeste, define uma nova configuração do tripé fiel-ritual-divino.

Cada fiel responderá individualmente pelos seus atos e terá uma participação decisiva na sua defesa e expiação. É da *performance* do faltoso que depende o êxito do processo de remissão, pois este resulta diretamente da quantidade de arrependimento do pecador, quantidade essa mensurada pelas lágrimas. Este processo singulariza o fiel que, neste momento, se relaciona individualmente com o divino. O indivíduo passa a ser ouvido na própria esfera celeste, onde o tempo de permanência dependerá do exame de cada caso.

Com relação ao eu na poesia medieval, Costa Lima recupera os estudos de Paul Zumthor, que reconhece dois momentos distintos do eu: o primeiro quando o eu lexicalizado não corresponde ao eu da pessoa que escreve. A pessoa do autor aparece na medida em que confere objetividade ao texto. É pouco provável que o ouvinte medieval interpretasse esse eu como autobiográfico, uma vez que era corporificado por diferentes cantores e a todos cabia. O segundo momento é marcado pelo surgimento da tipografia. A experiência empírica somente contribuirá no texto ao mesmo tempo em que surge a tipografia. Ligada à música, a poesia lírica dos séculos XII e XIII, pertence à oralidade. Nos séculos XIV e XV, no espaço da escrita, a poesia lírica instaura um <<eu>>.

Relacionando os resultados de Costa Lima aos de Chauvi, concluímos que Descartes, no século XVII, consolida uma noção de sujeito que vinha sendo construída desde o século XII. Na literatura, o sujeito se consolida na passagem do século XVI para o XVII, principalmente no teatro de Shakespeare e na narrativa de Cervantes.

A consolidação do sujeito cartesiano presente em *O Discurso do Método* (1634) ocorre quase que paralelamente ao teatro de Shakespeare: *Hamlet* é de 1601, por exemplo. O sujeito pleno, dono de suas verdades, transparente a si mesmo e responsável pelos seus atos, existe apenas no discurso filosófico. Na literatura, essa ilusão, conveniente à burguesia, já aparece corroída.

Hamlet é homem moderno na medida em que toma suas decisões de acordo com sua própria consciência. Apesar da motivação explícita do pai para a vingança, apesar da motivação política, uma vez que é herdeiro ao trono e nele não está, enfim, apesar destas questões de ordem, Hamlet se permite um tempo para pensar em que atitude tomar. E é durante esse tempo que se desenrola a trama da peça. Esse tempo é, portanto, a própria condição de existência da peça. Mas, o domínio que Hamlet tem da situação logo se revela ilusório, eclodindo então o trágico.

PONTAS OU ELEMENTOS DA TEORIA DO SUJEITO EM BAKHTIN

Levar a representação às últimas conseqüências. O que fazemos todos os dias (representar) mal e porcamente o que nos humaniza, assim cheios de pontas irresolvidas que somos, os atores imitam com tal minúcia do gesto que se tornam eles próprios a idéia abstrata do gesto. Não o gesto: a alma do gesto. Réplicas melhoradas e concentradas da atividade humana.

A sombra de meu pai me deixou marcas e até um certo estilo.

Cristovão Tezza, *Uma noite em Curitiba*

Em *Uma noite em Curitiba*, o princípio dialógico é o elemento fundamental na construção das subjetividades, uma vez que o pai desfaz a imagem que ele tem dele mesmo a partir do olhar da atriz, e o filho, por sua vez, consolida uma imagem de si-mesmo quando ele já se encontra fora da imagem que ele tinha construído a partir do olhar do pai. Imprescindível se faz, então, por uma necessidade criada no próprio texto, o aprofundamento do conceito de sujeito na teoria de Mikhail Bakhtin.

Para Bakhtin, o discurso literário é um fenômeno social em todas as suas nuances, de modo que “as representações específicas das linguagens e estilos, sua organização, sua tipologia (elas são muito heterogêneas), a combinação das linguagens no romance, todas as comutações das linguagens e das vozes, suas inter-relações dialógicas”

(BAKHTIN, 1988, 371) são os problemas fundamentais referentes ao estudo do romance.

O romance seria o espaço em que, como no contexto social, a diversidade de linguagens conviveria sob uma certa tensão. Essa concepção traduz o abandono de uma postura discursiva totalitária em função de uma dialógica, em que as várias linguagens e vozes sofrem transformações e comutações decorrentes de sua interação.

O *Autor e o herói* (1997), apesar de ser um dos primeiros textos de Bakhtin, escrito entre 1919 e 1924, quase dez anos antes da publicação de *Problemas da poética de Dostoiévski* (1981), FOI traduzido apenas recentemente para o português. Esse é o texto bússola desse trabalho, uma vez que nele há um constante deslize do campo estético para o da categoria de sujeito. Erdinast-Vulcan (1997) comenta esse deslize entre dois conjuntos conceituais:

Herói/autor, eu-para-mim/ outro – são usados indiferentemente: o termo herói é freqüentemente substituído por eu-para-mim, como se não houvesse distinção ontológica para ser feita entre um personagem de ficção e um sujeito que respira; e o termo *autor* é freqüentemente substituído por *outro* com a mesma desconsideração por distinções ontológicas ou epistemológicas. (ERDINAST-VULCAN, 254)

Para explicitar essa dinâmica, retomo o argumento de Bakhtin na construção da idéia de que o autor é uma consciência de uma consciência, na medida em que ele tem um excedente de visão sobre o herói que lhe possibilita o acabamento, enfim, sua imagem exterior:

Se eu mesmo sou um ser acabado e o se o acontecimento é algo acabado, não posso nem viver nem agir: para viver devo estar inacabado, aberto para mim mesmo – pelo menos no que constitui o essencial da minha vida - , devo ser para mim mesmo um valor ainda porvir, devo não coincidir com a minha própria atualidade. (BAKHTIN, 1997, 33)

O que possibilita esse deslize, argumenta Erdinast-Vulcan, é a

relação estrutural do sujeito, que, como o herói, é incapaz de perceber seus limites espaciais, temporais e axiológicos; o outro, como o autor, com a sua exterioridade, pode unificá-lo proporcionando assim um acabamento possível apenas nessa interação:

É nesse sentido que o homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, da sua visão e da sua memória; memória que o junta e o unifica e que é a única capaz de lhe proporcionar um acabamento externo. Nossa individualidade não teria existência se o outro não a criasse. (BAKHTIN, 1997, 55)

Erdinast-Vulcan argumenta que a suposta falta de decoro teórico bakhtiniano, surpreendida no movimento de aparente não distinção entre um personagem e uma pessoa que respira, deve ser vista como um movimento consciente de desconstrução: as contradições internas que energizam o trabalho de Bakhtin podem ser vistas como uma interseção fundamental entre o filosófico e o literário.

Se o conceito de teoria envolve um processo de dissociação do concreto, do único e do fortuito, se a teoria equivale à abstração, então a teoria de Bakhtin desenvolve um conceito de sujeito antiteórico. A arquitetura do sujeito bakhtiniano, de acordo com Erdinast-Vulcan, não é uma estrutura construída com blocos de teoria: é um processo relacional, um encontro de dois movimentos na superfície do ser humano, que proporciona ao corpo seus limites axiológicos. Esses dois movimentos desestabilizam e desconstróem mesmo constituindo os precários limites do sujeito.

São assimétricos os movimentos *eu-para-mim* e *eu-para-outro*, repara Erdinast-Vulcan. *Eu-para-mim*, como o herói ficcional, não pode produzir sua representação autônoma de si, já que seus limites são inacessíveis à percepção e à consciência: não podemos olhar o alto da nossa cabeça, nem observar o momento em que nascemos ou morremos. Os limites dessa visão são espaciais, temporais e axiológicos.

A impossibilidade de auto-representação de dentro – seja espacial, temporal ou axiológica – requer a constituição de um segundo movimento no olhar do outro/autor posicionado fora e além do sujeito, o que lhe fornece um excedente de visão. O outro pode conter o sujeito na sua visada, acabá-lo, situá-lo num lugar (contra sua história), enquadrá-lo num tempo (antes de seu nascimento, depois de sua morte), e pode, numa dimensão axiológica, coletar seus momentos de sentido e lhes dar significação:

Não é na categoria do *eu*, mas na categoria do outro que posso vivenciar meu aspecto físico como valor que me engloba e me acaba, e devo insinuar-me nessa categoria para ver a mim mesmo como elemento de um mundo exterior que constitui um plástico-pictural. ... Para a minha consciência essa imagem global está dispersa na vida e não penetra no campo da minha visão do mundo exterior senão fortuitamente, de forma fragmentária, pois lhe faltam precisamente a unidade externa e a continuidade. ... Espelho, fotografia, auto-observação nada mudará. Na melhor das hipóteses, obtém-se uma falsificação, um produto estético criado de modo interesseiro, a partir do outro possível, desprovido de autonomia. (BAKHTIN, 1997, 54-5)

Mas, qual a natureza deste sujeito no olhar de outrem que Bakhtin convoca em sua teoria? O dialogismo é um conceito enredado na paisagem de sujeito bakhtiniano. Patrick Dahlet desenvolve essa questão:

O dialogismo Bakhtiniano abala, sem dúvida a concepção clássica de sujeito. O sujeito cartesiano, circunscrito como uma identidade permanente, por ser já de início solidário de seu pensamento, explode em Bakhtin, ..., numa partição de vozes concorrentes, já que ele se acha, a partir de então, solidário das alteridades de seu discurso" (DAHLET, 1997, 82-3)

Dahlet afirma que o dialogismo bakhtiniano articula três posicionamentos teóricos importantes referentes à natureza do social, do signo e do sujeito. O primeiro se refere à essência intersubjetiva do social, o segundo estabelece que o signo é para agir, e o terceiro

reconhece que o sujeito é construído a partir do que ele não é. O pressuposto anterior a essas afirmações, para Dahlet, é que “o reconhecimento do sujeito e o sentido são indispensáveis na constituição de ambos” (DAHLET, 1997, 59). A alteridade e a unidade coexistem na enunciação. Nesse sentido, Bakhtin opera um revisionismo extenso das teorias lingüísticas da enunciação que reconstroem a concepção de discurso, “como sendo uma construção híbrida, (in)acabada por vozes em concorrência e sentidos em conflito” (DAHLET, 60). Segundo Dahlet, o efeito de sentido da teoria de Bakhtin sobre a concepção de discurso e de sujeito opera diferentemente. O conceito de discurso parece se retrair, e o de sujeito se expandir:

... se a formulação bakhtiniana do dialogismo fornece à noção do discurso uma topologia que atribui o fechamento do conjunto à composição heterogênea das partes, o mesmo não acontece com a noção de sujeito. Neste caso, com efeito, parece que nos confrontamos em Bakhtin com uma descrição que oscila entre um enraizamento da descontinuidade do sujeito no discurso e seu deslocamento das superfícies discursivas, sob o efeito de determinações psico-sociológicas. (DAHLET, 1997, 60)

Dessa forma, é impossível, como já mencionado quando da referência a Benveniste, que o sujeito seja conhecido em si, ou seja, o dialogismo bakhtiniano tem sua base na impossibilidade de se conhecer o sujeito fora do discurso por ele produzido, sendo seu acesso possível a partir de uma propriedade das vozes que ele enuncia. Essa propriedade é o dialogismo.

Dahlet percebe um deslize importante na constituição do sujeito bakhtiniano, um desvio do sujeito dialógico para o sujeito da consciência “situado à distância ou fora do eu” (DAHLET, 1997, 65). O pressuposto de Dahlet é que a crítica feita por Bakhtin não é apenas dirigida ao “eu penso” cartesiano, mas também à teoria freudiana da constituição do sujeito (mais aprofundado no texto “Freudismo”), uma vez que para Bakhtin é central o posicionamento teórico de relacionar

a significação de um enunciado a posturas externas como evocação das fissuras dos conflitos ideológicos e de poder que tomam lugar no interior do corpo social:

Ignorar a natureza do enunciado e as particularidades do gênero que assinalam a variedade do discurso em qualquer área do estudo lingüístico leva ao formalismo e à abstração, desvirtua a historicidade do estudo, enfraquece o vínculo existente entre a língua e a vida. A língua penetra na vida através dos enunciados concretos que a realizam, e é também através dos enunciados concretos que a vida penetra na língua. O enunciado situa-se no cruzamento excepcionalmente importante de uma problemática. (BAKHTIN, 1997, 282)

Dahlet argumenta que Bakhtin tende a substituir a idéia do sujeito pensante pela do sujeito da consciência. Ele retoma a afirmação de Bakhtin: “No fundo do homem não está o “id”, mas o outro ... a consciência é muito mais assustadora do que todos os complexos inconscientes” (DAHLET, 1997, 64). Esse passo promove um certo esvaziamento do conceito de dialogismo que, em contrapartida, ilumina o conceito de polifonia, segundo Dahlet:

A dificuldade não está seguramente no fato de que a consciência do sujeito constitua um grande interesse de conhecimento para Bakhtin, mas que esta formulação, tendo como base uma crítica ao “freudismo”, possa desembocar num sujeito que só seja de plena consciência e que, como tal, equilibre o alcance respectivo de um e de outro no interior de seu discurso, de acordo com a sua vontade. Isto esvazia o princípio dialógico de uma parte de sua substância, no sentido literal da expressão, já que a alteridade não remete mais nesse caso senão a um estoque de pré-constituídos dos quais o sujeito se serviria à vontade, à medida que seu discurso se desenvolvesse ... É esse desvio do sujeito dialógico por um sujeito de consciência situado à distância ou fora do “eu”, que explica, em todo caso, o ponto de impacto efetivo da noção de polifonia em Bakhtin. (DAHLET, 1997, 64)

O conceito de enunciação bakhtiniano é de fundamental

importância para este trabalho, pois remete a uma concepção espacializada e pluridimensional da enunciação, em que, segundo Dahlet, a significação é produzida em diversas direções “em função do alcance e da superposição mais ou menos vasta de trajetórias de alteridade e de identificação” (DAHLET, 67).

Gabriele Schwab detecta uma possível confusão terminológica: diálogo e dialogismo não são a mesma coisa: “dialogismo, despercebido, já está enraizado na linguagem antes de qualquer diálogo e além de qualquer significado que possa surgir da relação entre significado e significante” (SCHWAB, 453). De acordo com Schwab, dialogismo, como um fenômeno social e cultural, tem suas raízes na fase de desenvolvimento do sujeito que é ligada à aquisição da linguagem. O dialogismo, então, emerge quando não há diálogo no sentido literal. Constitui um diálogo latente ou não explícito, quando não secreto. Nesse sentido, evitamos confundir o diálogo das personagens com o conceito de dialogismo bakhtiniano. O dialogismo não é somente um produto das trocas dialógicas entre os personagens, mas um modo constituinte da própria interação entre eles.

A relação dialógica entre pai e filho se dá na ausência quase total de diálogo. Há duas cenas em bares e uma na universidade que dão conta dessa impossibilidade de comunicação quando se encontram um na frente do outro. Na primeira cena, o professor chama o filho para um chope antes do almoço. O pai se mostra ainda confiante de si, dono da situação, ele parece querer contar algo ao filho que, na defensiva, apenas consegue afastar o pai, e a possibilidade do encontro é, finalmente, destruída quando o pai percebe que, mesmo querendo, não tem o que dizer ao filho:

- Alguma coisa está acontecendo comigo.
É só com ele que as coisas acontecem. (Isso digo agora, mas naquele instante permaneci atento, mesmo generoso, sem pontas no olhar. Ao contrário do que parece, meu pai sempre me interessou bastante). A conversa devia estar perigosamente

agradável, porque ele levantou os olhos para mim, como quem se lembra de um detalhe importante:

- Não me leve a mal, filho. Você... – de novo a dúvida: deveria perguntar? Sim: Você ainda anda mexendo com droga?

Senti as pernas amolecendo, a tontura milimétrica, a força imprevista do soco. (TEZZA, 29)

Nesse ponto, ambos sabem que já havia acabado a possibilidade do diálogo, e o resto do encontro será apenas a administração do incômodo de estarem sentados à mesa de um bar sem ter o que dizer um ao outro.

A outra cena do bar é bem mais cruel para ambos, principalmente para o filho. E talvez esse efeito seja parte do jogo narrativo do filho: fazer despertar raiva do pai. Há mais silêncios decorrentes do abismo entre os dois diferentes pontos de vista. Primeiro, o filho comenta o episódio para, segundo ele, deixar o leitor numa posição em que possa preencher as lacunas do que não é dito pelo pai. Nessa cena Rennon, desesperado, avança no caminho do Hotel de sua estrela parando em cada telefone público na tentativa de falar com ela que ocupava demoradamente a linha. O filho o segue de longe, mas quando ele entra em um bar e pede uma cerveja, não resiste à possibilidade do encontro e face a face com seu pai escreve:

Então meu pai levantou os olhos. Eu esperava alguma surpresa que não houve. O olhar indiferente de uma pedra:

- O que você está fazendo aqui?

Na verdade, ele não queria resposta alguma. Assim nem respondi. Puxei a cadeira e sentei, com certo desafio. Eu sempre tive medo do meu pai. Quem sabe estivesse próximo o momento de eu superar essa barreira de granito. Ele poderia começar por uma pequena e comovida confissão de fraqueza. Eu seria um pouco duro com ele, talvez até rude em uma ou outra palavra, mas tudo isso seria superado em poucos dias, como deve acontecer entre duas pessoas adultas. Não abri a boca. Ele pegou a ficha, o olhar fixo no telefone da esquina, e levantou-se. (TEZZA, 81)

Levantam-se, volta ao telefone e de novo ao bar quando joga uma

nota na mesa – *Pague a cerveja* e rapidamente some em um táxi. Rennon, duramente, relata para sua amada o encontro sem nenhuma consideração para com o filho, mergulhado que estava no seu delírio infantil e egoísta do amor às escondidas:

Eu previ o abismo do Inferno de Dante avizinhandose naquela figura rota que, com falsa timidez, começou a cercar sua vítima, um homem distinto, no caso eu. Quando o homem abriu a boca esburacada e com gestos submissos do servo da gleba atrevendo-se a dirigir a palavra ao Barão Feudal – quem sabe ele estaria de bom humor hoje? – o Barão ergueu-se inesperado, jogou uma nota excessiva na mesinha ... passou pelo servo, que escondeu a decepção com a dignidade de uma pequena tosse, e correu ao próximo telefone público ... (TEZZA, 85)

A cena na universidade aumenta mais um pouco a raiva do pai por seu desprezo pelo filho, que, como sempre, está na sombra, à espreita: ele vigia constantemente o pai. Na última noite do Ciclo de Palestras, o filho tenta mais uma aproximação com o pai, ele pretende dar ao pai algum princípio de realidade e fazer o pai voltar daquele transe em que, na sua limitada visão, o pai se encontrava:

Atravessei a rua, determinado e comovido. Vou dizer a ele que... Mas como meu pai é grande! Alto assim, ele não me vê, e eu estou quase entrando na roda dos convidados, posso ouvir cada palavra daquele discurso bem-humorado e elegante, ele está no ápice da vida dele, reabastecido até a alma por um único olhar, ele está verdadeiramente começando tudo de novo, e para esse espetáculo feliz nenhum de nós foi convidado – mudança drástica de cenário, papéis, direção, texto, luz, platéia. Eu chego mais perto, esbarro nos admiradores, sinto que alguém (não ele) me reconhece e abre um espaço tenso para meus passos incertos, chego mesmo a estender o braço, mais dois metros e eu toco o coração do meu pai, mas minha mão não obedece, o braço se encolhe, eu me encolho atrás, na sombra, minha roupa é escura, eu mesmo me sinto escuro, inapelavelmente infeliz, o intruso – eu não fui convidado, eu não sou convidado, nada, de fato, me pertencia. Esse pleno vazio: não há nada a dizer a ele. Um homem demasiadamente grande – e toda a seqüência lógica do meu entendimento, as conclusões cristalinas do que eu devia fazer para interferir no destino, o idiota eu sei tudo que

inventei na minha febre, tudo se reduziu a nada. Percebi, não humilde, mas com destroçado orgulho, quão poderoso meu pai era. A sua mera presença. (TEZZA, 141)

A ausência de diálogo entre pai e filho é radical. Mas, ao mesmo tempo, eles são muito parecidos, nas palavras do próprio narrador; e, nesse campo de contradições acontece, discursivamente, um tipo de dialogismo detectável pelo modo de construção das vozes narrativas. Espécie de interação, surpreendida no discurso mesmo, na “língua” de um e de outro. No fragmento seguinte podemos comparar a semelhança no tratamento da idéia de pertencimento presente no texto de ambos. Comparando com o fragmento citado no parágrafo anterior:

Eu não quero me angustiar, meu amor, eu não quero nunca mais me angustiar. Nada do que eu vivi me pertence. Sempre estive em outra parte, alhures, habitante de um sonho que demorava a começar, e eu esperando com o ingresso na mão suada. (TEZZA, 136-7)

ARAMES

OU

O SUJEITO EM UMA NOITE

Começo pelo mais visível, por aquela tarde de quarta-feira em que tive de tirar de mim cerca de dezessete casacos de arame farpado antes de ficar completamente nu.

Cristovão Tezza, *Uma noite em Curitiba*

A consciência de si é sempre verbal

Bakhtin, *Freudismo*

Tentar ultrapassar os arames da alma é uma das metáforas recorrentes da narrativa. Chegar ao outro, ver o mundo através de seus olhos, dos seus sentidos e sensações para depois voltar a nós mesmos e reavaliar nossas fronteiras, estendê-las, encurtá-las, ou surpreender-se da existência delas. Qualquer coisa que permita perceber o espetáculo do qual participamos sem dar por ele. tocar o coração do pai, confortar a mãe, mitigar a culpa de poder ter dito algo que fizesse mudar o destino do pai: aí está o arame farpado que limita e fere o filho. O narrador é, ou assim se sente, culpado.

Uma das formas de mitigar essa culpa é colocar o pai na posição de culpado. Esse caminho, o narrador faz sorrateiro. Em um primeiro momento, ele se considera um usurpador da memória do pai – um mercenário que só pensa em dinheiro e, em contrapartida, ele posiciona o pai no lugar da vítima:

Mesmo assim, posso imaginar a dupla condenação moral, as cabeças balançando de horror, o *próprio filho?! Inacreditável!* Inacreditável é o meu pai. Mas que seja ele a vítima, pelo menos por enquanto, só para eu começar por alguma parte. Pelo lado bom, vamos dizer assim. Como se as pessoas fossem tábuas. O meu pai é um homem que passou cinqüenta anos polindo a própria estátua, caprichoso nos detalhes de bronze ... Um homem quase esportivo! ... tudo nele revelava o homem abstrato na caverna de Platão... ... Que falem mal do filho, como falaram do pai ... Além do mais reconheço que nunca fui um exemplo de elegância. Fernanda diz que eu exagero. Talvez, mas é porque não tenho o mínimo interesse em virar estátua. Aliás, é só ver uma estátua e já fantasio um modo de derrubá-la; elas são sempre mentirosas. (TEZZA, 5-6)

Nessa passagem o narrador adverte o leitor de que nem sempre as coisas são como parecem ser, ao tempo em que coloca em dúvida a sua posição de narrador sincero, pois ele constrói o pai como uma estátua de bronze e por fim declara-se um iconoclasta. Daí já se percebe que o pai tem algo de monstruoso, mas o filho não deixa de chamar atenção para o monstro também presente dentro de si.

Narrar é um modo de mitigar a culpa: Paulo Honório, Dom Casmurro, Riobaldo são narradores culpados que narram primeiramente para si mesmos numa contemplação auto-reflexiva densa e inevitável. Esses narradores que narram a própria história têm um excesso de visão, pois aqueles que narraram já são outros e os mesmos dos narrados. Permanecem e oscilam entre, no mínimo, duas visões de qualquer acontecimento: uma sincrônica e outra diacrônica. Assim, a voz do novo desestabiliza a voz do mesmo e o discurso se enche de vãos e reentrâncias constituintes de uma voz que nunca é estável. Em termos narrativos, pode-se dizer que há aí uma perturbação no enunciado pela enunciação que o redimensiona, iluminando outros lados possíveis, ampliando, assim, as possibilidades interpretativas.

O filho, no início, situa a si mesmo e a sua família sob seu olhar. Ele dá notícia ao leitor da harmonia inicial da família. Mas há algo

interessante aí: ele não revela estar fazendo isso do seu lugar de fala, antes ele apresenta o pai, para depois nos apresentar os outros lados da imagem do pai, ou seja, a mãe, ele e a irmã. Esses são recursos que o narrador usa para disfarçar seu lugar no primeiro plano da narrativa. O discurso do filho aqui é, no mínimo, duplamente orientado, ele escreve do seu ponto de vista – é impossível escapar de si –, mas mediado pelo olhar do pai. Quando ele descreve as personagens, ele opera em um limite tênue entre o seu próprio ponto de vista e o do pai.

Vamos a essas primeiras imagens sobre os personagens. O pai é esse homem “bonito, bem tratado, maduro, ... um homem, digamos, satisfeito” (TEZZA, 8). A mãe, uma atenciosa dona de casa que “nunca fez mais nada na existência além de contratar diaristas, mandar consertar a máquina de lavar roupa, arrumar a mala do professor quando ele vai a algum simpósio na USP ... preocupar-se silenciosamente com os descaminhos do filho e se queixar eventualmente de umas dores de coluna” (TEZZA, 9).

O narrador se identifica não de dentro de si mesmo, como já dissemos, porque isso seria impossível em termos bakhtinianos, mas pelo discurso que, provavelmente o pai construiu sobre ele, assim como sobre os outros personagens:

Já no segundo grau apresentei defeitos psicológicos, que, analisando friamente, acabaram se transformando numa certa predisposição, talvez inata, a fazer tudo errado. Aquela história: teus filhos não são teus filhos etc. Vocês conhecem o refrão. Assim, meu pai, completamente absorvido no seu interminável trabalho acadêmico, abanou as mãos inúteis quando eu tentei encurtar o caminho vendendo pó para os ricos e maconha para os pobres, pisei em falso e destruí o carro da minha mãe. Ficou um pedacinho de platina no meu cérebro. Um começo, digamos, triunfal. Mas não estou acusando ninguém: acho que meu pai não teve nada a ver com isso. Com outros azares, sim. Os dele. (TEZZA, 9)

Esse acidente é uma marca na vida da personagem e na construção da idéia do si. Ele se refere a esse acidente apenas duas vezes na narrativa em duas passagens nas quais ele faz identificações de si mesmo. Essa identificação inicial e outra, quase ao final da narrativa, que dá notícia da transformação dessa identidade, “o meu currículo é – não; *era* – muito ruim ... como foi estar morto? Não lembro” (TEZZA, 115). Nos aprofundaremos na construção da subjetividade do narrador mais adiante.

A irmã é o par opositor perfeito do pai. Também ela é ausente. Fugiu de casa aos dezessete anos, retornou com um bebê de colo e um nariz quebrado e deflagrou um processo de loucura na casa da família: ela sofreu crises de alheamento, a mãe teve crises nervosas e o pai, ocupadíssimo, transitava somente da universidade para o escritório. O pai, em uma das cartas pouco antes de fugir de casa, escreve que a filha é:

na verdade a grande sobrevivente desse demorado naufrágio. ... Sem mim ela há de voltar. Talvez tenhamos alguma coisa a dizer um ao outro. Eu, especialmente, terei o que dizer a ela: você estava certa. (TEZZA, 121)

A interação pai-filha é essa: ambos são desertores. Sem a presença-ausência do pai, também Margarida desabrocha, ela muda de nome – Dida, correlato objetivo externo da mudança em sua posição sujeito. No dia em que o pai abandona a casa, ela sai do quarto, sólida, pronta para ir ao cinema. Lá, ao final do filme, ela chora ainda mais uma vez, e nunca mais demonstra esse tipo de tristeza. O filho, já do escritório, como o pai, sente até ciúme da mãe quando ela começa a receber suas velhas amigas em casa.

A imagem de família de classe média que a narrativa constrói não é animadora. Palco de confrontações, de ausências e de

estranhos, a família é vista pelo filho como um espaço da mentira, necessária para a sobrevivência da instituição. Um campo de aparência e hierarquia, de crueldade e omissão. O pai, sobre a família, escreve:

Nada prende ninguém a ninguém, mas a família é indestrutível. Quando a Igreja nos ameaçou, nos idos da História, com o casamento indissolúvel, ela sabia do que estava falando. União feita de vento, maresia e desejo, a corrosão une ao mesmo tempo em que destrói, grandes parafusos de ferro entalados para sempre na velha ponte pênsil, que quando cai, cai inteira, há muito tempo sem uso entre um vazio e outro. (TEZZA, 67)

E sob o ponto de vista do filho “a família não pode ser o território da verdade , ou não sobrevive” (Tezza, 87), e mais adiante “a família, como o Exército, tem uma hierarquia rígida. Pais são pais, filhos são filhos, sargentos são sargentos (Tezza, 101).

É a relação pai-filho que mais possui reentrâncias, exatamente porque são os dois que falam no romance. Há, no mínimo, duas trocas especulares de olhares: como Rennon se vê e é visto pelo filho; e como o filho se vê e é visto pelo pai. Esses sinais trocados apenas podem ser identificados no discurso de um e outro que, aparentemente distanciados pelo diálogo, são intimamente unidos pela relação dialógica que estabelecem.

Rennon é bastante lúcido na descrição do processo que ocorre com ele. Ele tem declarações precisas sobre si mesmo, ao contrário do filho, mais fluido. Rennon sente, tocado pelo olhar da atriz, uma “sensação generalizada de desordem”(p. 41). Logo na próxima carta, já citada anteriormente, ele realiza uma lista de tópicos a serem priorizados e um deles é: “Adeus, Sara Donovan (Maria de quê? De quem?)”(p. 43). O *adeus* pode significar um movimento de retenção à velha imagem, uma tentativa de defender-se contra o corpo estranho

já presente em si mesmo. Ele não está disposto a deixar a imagem que ele tem de si ruir tão prontamente. A idéia de mudar seu próprio mundo e o abandono à ilusão de se transformar em outro toma lugar apenas depois da primeira noite com Sara, a primeira noite do Ciclo de Palestras. Essa noite em Curitiba deflagra o processo desvairado de revisão do si mesmo que o professor faz avaliando, primeiramente, quem ele é:

Veja só se faz sentido um homem como eu falar deste modo! Não devia ter bebido. Não sou do ramo. Sempre tive uma essência tímida. Timidez. Ao longo de muitos anos aprendi a disfarçá-la com uma certa elegância acadêmica. Sou um homem que, elegantemente, nunca saiu dos trilhos. São sempre os outros que derramam vinho na mesa, são sempre os outros que dizem aquelas patacoadas que matam a gente de vergonha em público, são sempre os outros que não percebem o macarrão pendurado na barba, são sempre os outros que inadvertidamente quebram o vaso, pisam no calo, esquecem a porta aberta, enfiam no bolso o caroço de azeitona, são sempre os outros que erram! (TEZZA, 46-7)

A partir daí, ele começa uma crítica rigorosa e destrutiva dessa imagem de si-mesmo, ridícula do ponto de vista novo, informado pelo olhar da atriz. Reunindo algumas passagens decisivas lemos:

Eu senti um vazio medonho na alma ... Como posso eu saber as leis que me desmoronam. (p. 59)

Estou confuso. É como se o professor Rennon, membro honorário do Instituto Brasileiro de História, súbito perdesse o sentido da História, o único sentido que rigorosamente ele teve a vida inteira ... Um fugitivo buscando apoio. Porque naquele momento era isso que eu me tornava: uma espécie abstrata de fugitivo. (TEZZA,60)

Sou um velho ridículo. (TEZZA, 66)

Assim estou eu, disparatado e sem sentido, na brutal solidão deste Domingo ... (TEZZA, 67)

Vou desafiando os clichês da velhice, porque eles são reais: o

professor Frederico Rennon não conseguirá ser nunca mais a mesma pessoa, porque ela não era nada. Agora sim, cartógrafo do nosso amor, saberei quem sou, onde estou e qual o meu destino. (TEZZA, 72)

Não fui à universidade, nem ontem, nem hoje. ... Sequer avisei que , por exemplo, estou doente. Mais apropriado seria dizer: *Compreendam, por favor: fiquei louco. Não vou mais trabalhar.* Bem, o verdadeiro louco não mostraria as cartas assim com tanta lucidez. De modo que estou fazendo de conta que não trabalho mais lá. (TEZZA, 130)

Há dois momentos em que Rennon se identifica com o filho, e aí temos indícios de como ele via o filho e o que, nele próprio, ele surpreendia dessa imagem que ele tinha do filho:

Começo a imitar meu próprio filho, inútil, saindo de um quarto para outro, depois para a sala, então para a cozinha, de volta à sala, com passagem pelo banheiro, em seguida na janela contemplando a cidade, depois de volta ao quarto, e então o descaminho do corredor. Um espaço muito curto, mesquinho, estreito, mas como é sólido. Que segurança. (TEZZA, 83)

Sara, minha Estrela: você me transforma num ... digamos, poeta! A fragmentação do olhar, a coisa em si, a fatia auto-suficiente, plena, exuberante, orgulhosa da própria voz, mesmo no deserto. Sem nota de rodapé nem referência bibliográfica. Eu estou aqui, tal como você me vê. Um enlouquecimento tranqüilo, eu diria. (TEZZA, 132)

Como Rennon via o filho: "meu filho inútil" (TEZZA, 60); "o chato do meu filho"(TEZZA, 64); "o espantalho do corredor"(TEZZA, 146) dito por ele mesmo explicita a questão do dialógico na construção da imagem que o filho fazia de si mesmo, a de drogado inútil.

Identificamos três momentos na passagem que leva do equilíbrio inicial até o momento final do processo de construção de uma imagem do si, para o filho. As cartas do pai apenas nos dão conta do desmanche de uma imagem de si. Do filho sabemos mais, pois, na medida em que narra, ele redimensiona-se. Os três momentos do filho

são: após o equilíbrio inicial – pai estátua de bronze/filho drogado e inútil – o pai inicia sua relação com a atriz, filho e pai começam uma fase de desequilíbrio e alteração em comportamentos contínuos que parece invertê-los. O filho torna-se muito parecido com o pai do equilíbrio inicial, e o pai, por sua vez, ele próprio, declara-se muito parecido com o filho, abandonado, ridículo, inútil. A última fase do filho é construída pela narração que o redime e o transforma. Essas fases são assim constituídas numa reconstrução cronológica da narrativa, procedimento difícil de ser proposto, uma vez que o próprio modo de construção da narrativa oferece resistência a esse tipo de leitura linear.

Procedimento comum na literatura brasileira (pode-se lembrar de *Dom Casmurro* e *São Bernardo*), esse recurso narrativo interpõe, pelo menos, dois momentos distintos do narrador. Coincidentes com os dois momentos da narrativa anacrônica – aquela em que o tempo da história ou dos acontecimentos não é o mesmo do tempo do discurso. No momento da narração, o narrador, apesar de o mesmo, é já outro, ele narra o que sentiu no momento do acontecimento e pode comentar essa reação de uma perspectiva distanciada como se estivesse, ao mesmo tempo, dentro e fora de si, como já mencionado em capítulo anterior.

Nos detendo um pouco mais, podemos falar que nesses tipos de narrativa há uma não permanência do eu, que se desdobra em, pelo menos, duas instâncias narrativas, a do sujeito da enunciação, e a do sujeito do enunciado. Mas é importante observar que essa relação não é estanque, mas instável. Hermenegildo Bastos, lendo *Memórias do cárcere*, sobre esse tipo de narrativa, escreve:

A identidade do eu não é, assim, algo de natureza diádica, mas triádica. No processo dialético, a síntese é sempre provisória, constituindo uma nova tese. Ao tornar o "si-mesmo" como objeto, o sujeito fragmenta-se irremediavelmente, desdobra-se no seu

outro. Se na vida real o eu é já representação, uma vez que tem sua existência condicionada ao mundo-da-vida, na narrativa essa dimensão vê-se acentuada ainda mais ... (BASTOS, 1998, 121)

Pai e filho são narradores que operam dentro dessa dinâmica. Seja no relato do que aconteceu há vinte e cinco anos, seja no que aconteceu na noite anterior, o discurso do pai é toda construção da memória do passado. Mil vezes ele reconhece poder entender somente as coisas por escrito. Afinal, Rennon é um historiador, ele não perdeu de todo o sentido da história como ele próprio, rapidamente, reconhece. Ele documenta sua história íntima, ele quer desesperadamente dar um sentido fácil de ser aprisionado pela economia necessária a todo texto. Temos acesso ao que nos acontece de modo assistemático, confuso e fragmentário, mas, em uma argumentação discursiva, podemos simular uma certa linearidade dos acontecimentos na qual é possível simular um sentido.

Adélia Bezerra de Menezes esboça algumas idéias sobre a memória lendo Aristóteles e Freud. Em Aristóteles, ela surpreende uma linha argumentativa que explicita a relação entre memória e imaginação: "Aristóteles se pergunta em seu *Tratado da memória e da reminiscência*: 'A que parte da alma pertence a memória? É evidente que a esta parte da qual brota a imaginação'. Já no *Tratado sobre a alma*, ... a imaginação, quando se move, não se move sem o desejo" (MENESES, 1995, 139-40). A intimidade entre desejo, memória e imaginação é importante na construção dos narradores em *Uma noite em Curitiba*.

O modo como o pai realiza a narração da sua identidade é intenso e desesperado: ele é movido pelo desejo do amor provocado pela atriz. O filho é mais leve e contido, seu desejo é menos intenso, mas, por outro lado, íntimo e introspectivo. A construção da memória é procedimento que ambos realizam com imaginação. O pai, fotograma

a fotograma, lembrando, como o personagem do conto de Borges, Funes, o memorioso, de todos os detalhes sem poder selecionar nada. No conto de Borges, o narrador declara que Funes tem sua imaginação elidida, pois, a capacidade de lembrar-se de tudo é avassaladora: “no abarrotado mundo de Funes, não havia senão pormenores, quase imediatos” (1989, 127). O pai aproxima-se de Funes pelo desejo de lembrar de tudo, mas, diferentemente de Funes, ele não elide a imaginação, antes, ela será o espaço perfeito para a construção da memória, selecionados exatamente aqueles dados que permitem uma certa manipulação do sentido.

O narrador de *Uma noite em Curitiba* se transforma e dá conta de sua transformação para o leitor quando reflete de maneira distanciada sobre si-mesmo. Nesse processo ele constrói e consolida uma imagem de si muito próxima da de seu pai. As semelhanças na forma de escrever e na forma de agir na família são óbvias. Esse desdobramento não ocorre com o pai, já que seu equilíbrio final é a morte. Passamos a ler algumas passagens em que o filho nos dá notícia das mudanças ocorridas no modo como ele se representa. O narrador sai de um equilíbrio inicial caracterizado por um drogado inútil e constrói sua subjetividade com fragmentos do que foi o pai para finalmente se constituir numa identidade que se reconhece em um nome:

O meu currículo é – não; era – muito ruim. ... como foi estar morto? Não lembro. Eu sabia o que era estar vivo. Não, não é verdade. Eu ainda estava aprendendo. Mas os exemplos a seguir não eram muito bons. Mercadoria de segunda mal embalada. Excesso de exposição ao sol. Talvez já estivéssemos todos com os prazos vencidos. (TEZZA, 115-6)

Encerrava-se, coroado de êxito, o ciclo de Literatura e Cinema promovido pelo velho Frederico Rennon (o novo agora sou eu). (TEZZA, 140)

O narrador realiza uma identificação de si séria, informada pelo

olhar autônomo do outro. A transição do filho é latente. Sua linguagem ele já reconhece como aparentada da do pai, “até minha frase é parecida com meu pai”, e finalmente a ocupação do escritório, que pode indicar um correlato objetivo externo do que se processava em termos subjetivos, revela uma reversão do processo que o pai exercia sobre ele. Nesse momento é ele quem critica o pai, “aquela cabeça dopada”(TEZZA, 156):

Eu me tranquei no escritório para pensar, mas não havia nada a pensar. Sem opções, deixei correr, refugiando-me ainda mais furiosamente nos estudos, um modo elegante de marcar as diferenças. (TEZZA, 166)

A família toda reencontra um novo equilíbrio após a saída do pai:

Nos dias seguintes, o clima de enterro foi passageiramente superado com a notícia de que eu havia sido aprovado no curso de história da universidade, em segundo lugar – alguém me ultrapassou por alguns milésimos, não sou mais o mesmo. Recebi um abraço demorado de Lucila, que, talvez assustada com o excesso de emoção, não perdeu o hábito:

- Você foi sempre o geniozinho da família igualzinho o pai. ... Dona Margarida voltou a ser a Dida, irradiando luz ... Pela primeira vez na vida fui consultado em particular, quase como quem se justifica. Magnânimo, elegante, superior sugeri uma quantia ainda maior... (TEZZA, 167)

O filho se transforma lentamente num outro do pai. Essa morte do pai faz morrer também a imagem que o pai tinha do filho e que era constitutiva da imagem que o filho fazia de si-mesmo. Mais raso, o filho pode, então, abrir-se para outros dele mesmo e é nesse momento que o romance surpreende, pois, diante de possibilidades múltiplas, o filho, ainda assim, refaz muito do que foi o pai. Duas vezes que, antes da morte do pai, corriam paralelas, ainda ordenadas e distintas, e que ao longo do discurso do filho vão estabelecendo relações concorrentes e fluidas, são por fim misturadas e se revelam parecidas.

A ditadura. Qual a saída dos personagens no contexto histórico da ditadura? Maria e Rennon participavam de um grupo aparentemente revolucionário e estavam frente àquela situação histórica concreta agindo ativamente na construção de um mundo melhor. Eles estavam engajados no processo de transformar. Ambos se omitiram. Escolheram seu caminho. Rennon é um personagem que desistiu. Ele desiste da revolução duas vezes: da política e da existencial. Aquela viagem para Curitiba que ele revela à Sara ainda não ter terminado, parece não terminar mesmo, a não ser com o fim da própria vida. A política marca o diálogo de gerações presente na narrativa. Rennon encarna uma geração que se envolve em política como um elemento central da vida. Rennon é um sujeito que queria transformar o mundo, mas que não consegue transformar a si. É abatido por um conjunto de circunstâncias que não consegue dar significação ou sentido. Para o filho, entretanto, a política é um elemento muito marginal na constituição de si. A despolitização da geração do narrador aparece.

Mas o acidente com o fotógrafo fez Rennon mudar completamente a direção da sua vida. Sobre essa mudança ele escreve:

Assim, o disciplinado companheiro Frederico Rennon, um de nossos melhores quadros entre os jovens, deu uma guinada suspeita, inexplicável, não exatamente para a direita, mas para lugar nenhum. ... há pouco tempo, quando o governo abriu ao público os arquivos da polícia política, não pude controlar a sensação ruim, incompleta, desagradável, ao saber que eu nunca existi. Nada. Nem uma linha em algum arquivo alheio ... (TEZZA, 152)

A questão do arquivo como memória não deve ser negligenciada. Ricoeur trabalha a relação entre arquivo, documento e rastro na construção da memória do passado na seção "Entre o tempo

vivido e o tempo universal: o tempo histórico" presente no tomo III do *Tempo e narrativa* (1997). A noção de rastro, para Ricoeur, é o conector para se pensar as possibilidades de relações entre o tempo e a reconstituição do tempo passado. Explora-se a noção de arquivo e de documento como rastros que o passado deixa para informar a sua constituição. Ricoeur inicia a discussão estabelecendo, a partir de várias fontes, os conceitos de arquivo e de documento.

Arquivos são, em primeiro lugar, um conjunto de documentos, de registros. Em seguida, entra-se na relação com a instituição. Por um lado, os arquivos são resultado de uma atividade profissional; e, por outro, são produzidos ou recebidos pela entidade de que tais documentos são os arquivos. Dessa forma, escreve Ricoeur, o caráter institucional do arquivo o constitui como um depósito autorizado que enseja uma operação ideológica da conservação dos documentos conforme sua finalidade. A crítica que se faz dessa noção de documento, leva Ricoeur a uma diferenciação entre documento e monumento:

... os trabalhos de arquivos foram durante muito tempo designados pelo termo monumento... O desenvolvimento da história positivista, no final do século XIX e no início do século XX, assinala o triunfo do documento sobre o monumento. O que tornava suspeito o monumento, a despeito do fato de que muitas vezes ele se encontrava *in situ*, era a sua finalidade ostentada, a comemoração de acontecimentos considerados pelos poderosos dignos de serem integrados na memória coletiva. Em contrapartida, o documento, embora fosse coletado e não herdado diretamente do passado, parecia possuir uma objetividade que se opõe a intencionalidade do monumento, que é propriamente edificante. Os textos de arquivos eram, assim, considerados mais documentos que monumentos. (RICOEUR, 1997, 198-9)

Essa diferença entre monumento e documento é cara a este trabalho, uma vez que Rennon, procurando seu nome nos arquivos

positivos do governo, não se acha. Nesses arquivos, ele procura um monumento no qual ele poderia reconhecer-se. O interessante é que Rennon não deixa traços monumentais, mas vestígios nos arquivos do seu computador pessoal. Esses vestígios constituem os rastros seguidos pelo filho na constituição/desconstituição de Rennon e de si mesmo.

Esses documentos, rastros de Rennon, não participarão da construção de uma memória coletiva, mas, antes, são vestígios que atingem em seu fundo a função de informar o filho sobre o passado do pai. Passado este que o filho constrói numa relação de causalidade, que não é um dado a priori, próprio do passado, mas forjada no efeito de sentido construído pelo narrador. Seguir os rastros do pai como um modo de reconstituir um passado que não está findo, mas que opera como formador do presente. Os vestígios desumanos, frios arquivos do computador, reduzidos a coisas, são os elementos utilizados pelo filho para a constituição da memória que ele tem de seu pai.

A relação entre os vestígios e a passagem do tempo é significativa em *Uma noite em Curitiba*, pois constituem o espaço no qual o filho pode, seguindo os rastros do pai, caminhar seu caminho, constituindo, para além dos rastros do pai, seus próprios vestígios, que são a narrativa que

... oferece espaço (e tempo) para que não se feche a perspectiva da busca. Caminho para o encontro, mas também para o desencontro. Narrar a própria experiência, escrever sobre si próprio equivale a dispersar-se na linguagem, equivale a destruir-se. Paradoxalmente, com esse mesmo gesto, o autobiógrafo vive e morre ao mesmo tempo por sua própria mão... (BASTOS, 1998, 119)

A construção da subjetividade narrativa é um elemento que não está no plano do que a narrativa diz, mas no plano do que a narrativa faz. Assim, é um elemento como que oculto no texto, como a luz

branca nas cores do espectro, nunca visível, mas sempre presente, nas amarras, nos arames e nas pontas da instauração do sujeito na narrativa.

Para terminar, recorro a Leminski, assim como fiz ao começar.

V, de viagem

Viajar me deixa
a alma rasa,
perto de tudo,
longe de casa.

Em casa, estava a vida,
aquela que, na viagem,
viajava, bela
e adormecida.

A vida viajava
mas não viajava eu,
que toda viagem
é feita só de partida.

BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1996.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.
- ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Ática, 1981.
- _____. *Senhora*. São Paulo: Ática, 1992.
- ALTHUSSER, Louis. "Aparelhos ideológicos do estado". In: *Posições – 2*. Tradução de Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Graal, 1980. pp. 47-101.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.
- ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas; Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Abril, 1971.
- AVERBUCK, Ligia. "A Propósito da literatura e outras formas (narrativas) de nosso tempo". In: _____. (org). *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984. pp. 3-8.
- BASTOS, Hermenegildo. *Memórias do cárcere: literatura e testemunho*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *Le freudisme*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1980.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Tradução de Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UnB, 1987.
- _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução de Yara Frateschi Vieira et al. São Paulo: Hucitec, Editora da Unesp, 1988.

- ____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1995.
- ____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARTHES, Roland. "O Efeito do Real". In: BERSANI, L et al. *Literatura e Realidade: (que é o realismo?)*. Tradução de Tereza Coelho. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984. pp. 87-97.
- ____. "A morte do autor". In: *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. pp. 65-70.
- BENJAMIN, Walter. "O narrador" In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas. v. 1). pp.197-221.
- BENVENISTE, Émile. "Da subjetividade na linguagem". In: _____. *Problemas de lingüística geral*. Tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Ed. Nacional; Edusp, 1976. pp. 284-293.
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1989.
- _____. *Cinco visões pessoais*. Tradução de Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.
- BURNISTON, Steve; WEEDON, Chris. "Ideologia, subjetividade e o texto literário". In: HALL, Stuart et al. *Da Ideologia*. Tradução de Rita Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 1980. pp. 257-293.
- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CHAUI, Marilena de Sousa. "A Destruição da Subjetividade na Filosofia Contemporânea". *Jornal de Psicanálise*, São Paulo, n. 20, pp. 29-36, s/d.
- _____. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 1992
- COELHO, Eduardo Prado. "A literatura é uma idéia nova na Europa". In: *Os Universos da Crítica*. Lisboa : Edições 70, 1982. pp. 173-189.

- COGGIOLA, Osvaldo. *Manifesto comunista: Karl Marx e Friedrich Engles*. Tradução de Álvaro Pina. São Paulo: Boitempo, 1998.
- CONY, Carlos Heitor. *Quase memória: quase romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CUDDON, J. A. *Dictionary of literary terms and literary theory*. Londres: Penguin, 1992.
- CULLER, Jonathan. "A literariedade". In: ANGENOT, Marc. *Teoria Literária: problemas e perspectivas*. Tradução de Ana Luísa Faria e Miguel Serras Pereira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995. pp. 45-58.
- DAHLET, Patrick. "Dialogização enunciativa e paisagens do sujeito". In: BRAIT, Beth (org). *Bakhtin, Dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997. pp. 59-87.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. *Os irmãos Karamázovi*. Tradução de Natália Nunes e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Abril, 1971.
- ERDINAST-VULCAN, Daphna. Borderlines and contraband: Bakhtin and the question of the subject. *Poetics Today*, v. 18, n. 2, pp. 251-269, verão 1997.
- ESQUILO. *Oréstia: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- FERRY, Luc. *Homo aestheticus: a invenção do gosto na era democrática*. Tradução de Eliana Maria de Melo Souza. São Paulo: Ensaio, 1994.
- FORSTER, Edward M. *Aspectos do romance*. Tradução de Maria Helena Martins. São Paulo: Globo, 1988.
- HANSEN, João Adolfo. "Autor". In: JOBIN, José Luís (org). *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. pp. 11-43.
- KRISTEVA, Julia. "Identification and the real". Tradução para o inglês de Shaun Whiteside. In: COLLIER, Peter; GEYER-RYAN, Helga. (editores). *Literary Theory Today*. Devon: Polity, 1990. pp 167-176.
- KRYSINSKI, Wladimir. "As incidências do sujeito no discurso". Tradução de Ana Luísa Faria e Miguel Serras Pereira. In: ANGENOT, Marc. (editor) *Teoria literária: problemas e perspectivas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995. pp. 289-304.
- LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

- _____. *O suicídio da literatura, segundo Trapo*. TEZZA, Cristovão. *Trapo*. São Paulo: Brasiliense, 1988. Posfácio.
- LIMA, Luis Costa. "O controle do imaginário". In : *O controle do imaginário: razão e imaginação no ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984. pp. 11-71.
- _____. "História e viagem de um veto". In: *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986. pp. 17-47
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- MARTINS, Wilson. O idioma do romance (11). *Jornal da Tarde*. São Paulo, 05 nov. 1988.
- MENESES, Adélia Bezerra de. "Memória e ficção I" In: *Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise*. São Paulo: Duas cidades, 1995.
- MORIN, Edgar. "A noção de sujeito". Tradução de Jussara Haubert Rodrigues. In: SCHNITMAN, Dora Fried.(org.) *Novos paradigmas, cultura e subjetividade*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996. pp. 45-58.
- MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades*. Tradução de Lya Luft e Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- NOLL, João Gilberto. *Romances e Contos Reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- NUNES, Benedito. *O Tempo na Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- _____. *São Bernardo*. São Paulo: Martins, 1972.
- REÉ, Jonathan. Subjectivity in the twentieth century. *New Literary History*. v. 26, n. 1, pp. 205-217, 1995.
- REIS, Carlos. *O Conhecimento da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1997.
- _____. LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

- RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Tradução de Lucy Moreira Cesar. Campinas (SP): Papyrus, 1991.
- _____. *Tempo e narrativa – Tomo III*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas (SP): Papyrus, 1997.
- ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. “Subjetividade, cidadania e emancipação”. In: _____. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 1997. pp. 235-280.
- SEGRE, C. “Narração/Narratividade”. In: *Enciclopédia Einaudi*. Porto: Casa da Moeda, 1989. v 17 Literatura-Texto. pp. 57-69.
- SCHWAB, Gabriele. Genesis of the subject, imaginary functions, and poetic language. *New Literary History*, Virginia, v. XV, n. 3, pp. 453-474, primavera 1984.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Londres: Longman, 1988.
- SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- STIRNIMANN, Victor-Pierre. “Schlegel, carícias de um martelo”. Tradução de João Marcos Kaufmann In: *Conversa sobre poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1994. pp. 48-65
- SUSSEKIND, Carlos & Carlos. *Armadilha para Lamartine*. São Paulo: Brasiliense, 1976.
- TADIÈ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Tradução de Wilma Freitas Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.
- TEZZA, Cristovão. *Trapo*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. Curitiba: Editora da UFPR, 1994. (Série paranaenses; n.5)
- _____. *Uma noite em Curitiba*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- _____. “Sobre O autor e o herói – um roteiro de leitura” In: FARACO, Carlos alberto et al. *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: Editora da UFPR, 1996. pp. 273-303.

- ____. "A construção das vozes no romance". In: BRAIT, Beth (org.) *Bakhtin, dialogismo, e construção de sentido*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997. pp. 219-228.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Neide Luzia de Resende. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- TORRES, Antônio. *O cachorro e o lobo*. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ. Biblioteca Central. *Normas para apresentação de trabalhos*. 6. ed. Curitiba: Editora da UFPR, 1996.
- WALSH, Richard. Who is the narrator?. *Poetics Today*, Durham, v.18, n.4, 1997. pp. 495-513.
- WANDERLEY, Jorge. "Literatura" In: JOBIN, José Luís. (org.) *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. pp. 253-265.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WHITE, Hayden. "As ficções da representação factual". In: *Trópicos do discurso*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994. pp. 45-61.
- ZHONGWEN, Qian. Problems of Bakhtin's theory about "poliphony". *New Literary History*. v. 18, n. 4, 1997. pp. 779-790.

ENTREVISTA COM CRISTOVÃO TEZZA

Em Brasília, numa manhã clara e calma de quinta-feira, 27 de outubro de 1999, fui ao hotel em que estava hospedado o escritor Cristovão Tezza para fazer uma entrevista com gravador. Havíamos combinado isso na noite anterior, quando Tezza e Sérgio Sant'Anna foram os palestrantes daquela noite no II Encontro de Escritores de Língua Portuguesa, promovido pela Unb e o Instituto Camões. Eu tinha lido muito o Cristovão para a minha dissertação de mestrado que é sobre um de seus romances, *Uma Noite em Curitiba*, de 1995, a partir do estudo da teoria de Mikhail Bakhtin, também estudado por Tezza, aliás, assunto de sua pesquisa de doutorado da qual resultou o bem realizadíssimo e inquietante *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*, publicado pela Rocco em 2003. O ambiente no hotel estava descontraído e despretensioso. Lá tivemos quase duas horas de uma conversa muito agradável e reveladora de detalhes preciosos para leitores e leitoras de Cristovão Tezza.

Adriana: A família está sempre presente em seus romances, como um espaço de representação e sentido muito forte. Como é escrever sobre a família?

TEZZA: É a família foi tomando corpo na minha literatura, na medida em que eu fui amadurecendo como escritor. Eu nunca fui precoce, entre os dezessete e os vinte anos eu cheguei a escrever três romances imprestáveis. Eu joguei tudo fora e fui retomando e a família começou a crescer como um tema literário meu. Eu acho um tema fantástico, a família é uma instituição fantástica para a literatura. Ela, de certa forma, é uma síntese de todas as convergências do sistema de valores e

referências do mundo moderno, das transformações, de duzentos anos para cá, ela é uma referência obrigatória. O que tem de autobiográfico, essa relação pessoal, eu não sei. Em que parte isso afetou. Claro que a morte do meu pai aos sete anos foi marcante, daí a família se transferiu para Curitiba. Eu tive um choque de infância que foi passar de uma situação extremamente estável, numa cidade pequena com a família constituída de uma maneira tradicional e economicamente estável para aquele padrão de cidade do interior. Eu era uma criança tranqüila, morava numa casa grande, etc. A morte do meu pai mudou, subitamente, isso tudo. Eu fui desenraizado, minha mãe pegou os quatro filhos e foi para Curitiba. A minha condição social caiu imediatamente. Minha mãe era professora primária com quatro filhos para sustentar. Eu fui morar em apartamento o que era absolutamente novo para mim. Perdi todo e qualquer contato com a minha infância anterior, nunca mais voltei para Lages. Obviamente isso deve ter me marcado de alguma forma, não de uma forma mecânica, mas eu posso dizer que esse foi um fator que me jogou para os livros. Eu comecei a ler em Curitiba. Aí eu comecei a escrever minha vida. Ler e escrever minha vida, me organizar. Alguns aspectos biográficos, por exemplo, a morte do meu pai, de certa forma, é recriada, de modo cruel e frio, no *Juliano Pavollini*, no primeiro capítulo, eu, obviamente, não estabeleço uma relação direta com o dado biográfico, mas há um certo clima, uma certa atmosfera que eu recriei, fantasiei até de certa forma, naquele primeiro capítulo. E mais tarde, em outros livros, a família vai ser um tema muito forte, por exemplo, no *Trapo*. Agora isso tem muito haver com os anos sessenta, eu fui, digamos assim, um jovem rebelde, saí de casa aos dezesseis anos, fui morar numa comunidade de teatro, eu recusei a universidade, eu lia Reich, a imagem que eu tinha da família era de algo que tinha que ser implodido realmente, a família tradicional, é a aquela história do paz, amor, bicho, da vida comunitária, íamos contra as convenções. Tudo isso foi um peso muito forte no meu imaginário, na minha concepção de mundo. E

certamente isso se repetiu na literatura, o Trapo, como um personagem, aquele tipo da constatação ao sistema, ao mesmo tempo a ambigüidade e a contradição de ser um publicitário. Todos esses aspectos pesaram. Num segundo momento da minha vida, depois eu já casado, do outro lado... os meninos crescem, daí a família burguesa tradicional começou a entrar como tema, como referência na minha literatura. Então, eu poderia dizer que esse é um tema fundamental no que eu escrevo, presente em muitos livros, mas a questão biográfica é complicada. Eu não sei dizer o que da minha vida pessoal entra no livro ou tem relevância no meu ... às vezes eu nem quero saber exatamente ... (risos).

Adriana: Os diálogos que você constrói entre gerações são tocantes, se a motivação deles não pode ser pensada pelo viés da vida pessoal, então é pura imaginação ou observação?

TEZZA: É uma questão de observação, faz parte da natureza do narrador, principalmente do romancista, uma capacidade de distanciamento. E sem esse distanciamento você não consegue organizar, esteticamente, a narrativa. É um tipo frio de olhar de fora, é observação. E a cidade de Curitiba é um laboratório extraordinário, é uma cidade muito conservadora, fechada, isolada, de certa forma é uma grande província, num sentido até positivo da palavra. Então, é um laboratório fantástico para você trabalhar temas assim como a família.

Adriana: Cristóvão, como você localiza sua obra na produção da literatura brasileira hoje?

TEZZA: O máximo que eu posso fazer é situar historicamente. Eu pertenço à uma geração fim dos anos setenta e início dos anos oitenta, uma geração pós-Rubem Fonseca, na esteira de um direcionamento

urbano da nossa literatura. Essa tendência de urbanização da literatura vem desde Dionélio Machado, dando um salto para o Cony, daí a uma série de escritores que vão começar a colocar a cidade como centro de uma visão de mundo, Sérgio Sant'Anna, João Gilberto Noll. Não apenas como um espaço geográfico, não só descrevendo espaços da geografia da cidade, mas a visão de mundo enraizada no tipo de relação que a cidade instaura, quer dizer, é uma relação abstrata entre as pessoas, ela não sobrevive pelo mito ou pelo exótico, ela é igual em toda parte, é uma universalização e despersonalização que a cidade produz, é uma espécie de anti-brasil, quer dizer, aquele Brasil tradicional de José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, o imaginário de um Brasil agrário, ou pelo exotismo em Jorge Amado. Essa literatura urbana vai no sentido contrário. Eu pego esse filão. Esse é o meu mundo. Talvez seja o tema, pela quantidade de escritores se apropriando dele, que irá marcar essa virada do ano dois mil na literatura brasileira. Já é um outro Brasil.

Adriana: Você falou da geração situada na passagem dos anos setenta para os oitenta. Essa que talvez seja o outro da geração dos anos sessenta, no sentido em que há um diálogo entre essas duas gerações nessas famílias, que aparecem em alguns de seus romances, a geração do homem mais velho, marcada pelo ativismo político e a geração do homem mais novo, marcada pelo esgotamento de utopias, pela idéia de fim do político. Os papéis desses homens parecem estar em distribuição complementar: pai e filho, professor/estudante, preceptor e pupilo. Como você vê essa idéia de fim do político?

TEZZA – Isso é interessante. A política me marcou muito. Embora eu fosse jovem, em sessenta e oito eu estava com dezesseis anos, mas foi uma influência muito poderosa na minha vida, meu irmão mais velho foi preso, um cunhado foi preso, eu estava muito envolvido na universidade, naquela efervescência política, na qual a atividade de

escritor ou artista se confundia bastante com a atividade política. Havia uma proximidade muito grande entre poesia e política. Ser escritor, ser poeta, ser artista eram posturas transformadoras e revolucionárias. Então a ditadura é uma questão que me marcou muito. A questão do isolamento, o Brasil ficou dividido em dois, você não tinha solução, e não tinha mesmo. E a falta de legitimidade no poder, um poder militar que durante vinte anos estimulou que você virasse as costas para ele. Não era um poder legítimo. Isso para a atividade artística me marcou. Agora, eu peguei a geração mais nova da opção existencialista de se integrar a natureza, daí vem a questão comportamental, quer dizer a grande revolução, me apropriando da meta do Wilson Apa, meu guru naquela época, a grande revolução acontecia na própria vida, a arte não era uma questão teórica, ou uma questão racional, ela é uma integração. A grande utopia era integrar a arte e a vida. E isso aí foi dirigindo minha vida num bom pedaço de tempo. Até os vinte e cinco anos eu tinha essas idéias. Depois minha cabeça foi mudando, eu entrei na universidade, comecei a explorar o outro lado da minha cabeça. Mas essa marca é interessante, quando os jovens vêm me procurar para falar de como é ser escritor, eu sinto uma diferença de substância com relação ao meu tempo, não que seja melhor porque há a tendência do velho chavão, no meu tempo que era bom, não é nada disso. Há, hoje, um certo pragmatismo que não havia, as pessoas queriam imediatamente saber como publicam, quanto ganha um escritor, há uma tentativa de colocar a atividade de escritor como outra atividade qualquer, considerada normal e no meu tempo isso era quase como uma religião. Era uma missão sagrada que não podia se misturar com mais nada. Ser escritor era ser contra o sistema, era ter uma vida diferente, era negar tudo o que estava aí. Essas são posturas substancialmente diferentes. Frederico Rennon vive de um imaginário antigo, embora ele se sinta um covarde por ter se conformado com o período militar e o filho já tem um pragmatismo, uma visão objetiva de um outro tempo.

Adriana: Então sua decisão de ser escritor foi existencial?

TEZZA: Comecei a escrever poemas lá pelos treze e quatorze anos e depois comecei a ler muito e comecei a escrever narrativas e histórias, eu me lembro de quando eu era criança eu escrevia historinhas policiais e as levava para a escola. Eu tinha já um projeto de ser escritor que tomou conta da minha vida. E claro que levei muito tempo para amadurecer isso. Mas eu já tinha umas idéias e isso se confundia com uma atitude, eu queria viver uma vida diferente do contra, eu tentei colocar na cabeça que para escrever eu tivesse que aceitar qualquer trabalho que me possibilitasse escrever. Eu recusei, por exemplo, a publicidade porque eu achei que aquilo ia acabar com a minha literatura. Tentei fazer marinha mercante, estudei quase um ano no Rio com o sonho de ser Joseph Conrad, navegar pelo mundo ... risos ... aí pego, em 1971, a pior fase do período militar. Tive que sair correndo de lá, falsifiquei a assinatura da minha mãe para fugir da escola porque eu era menor e precisava da autorização dela para sair. Fiz um curso de relojoaria, abri uma relojoaria para consertar relógios. Fui tentando todas as formas alternativas de sobrevivência. Passei um ano na Europa, consegui uma passagem de ida, naquele tempo você ainda conseguia uma passagem só de ida, fiquei em Portugal para estudar lá no Curso de Letras. Era um convênio luso-brasileiro, eles não davam nada só a matrícula, mas felizmente eu cheguei lá e a universidade estava fechada por causa da revolução dos cravos (?) que foi em 1975. Daí eu fui para a Alemanha, fui mochileiro, rodei um ano inteiro pela Europa. Tudo isso, eu vivi intensamente. Depois eu voltei, me apaixonei, resolvi casar, aí que eu vi que estava roubado e que ia morrer de fome com a minha relojoaria (risos). Lá eu já tinha consertado todos os relógios, fui para o Acre, tinha um irmão morando lá, e passei um ano lá e aí foi quando eu entrei na universidade. Eu me transferi para Curitiba, comecei a estudar lingüística e aquilo foi, para mim, uma espécie de

explosão na minha cabeça. Aí eu comecei a pegar uma descoberta da ciência que era uma coisa estranha para mim. Eu tinha uma desconfiança profunda com isso, quando eu era esotérico, tinha aquele irracionalismo saudável daquela geração, fui leitor de Herman Hesse. Na lingüística, eu comecei a descobrir o discurso da ciência e principalmente, através do professor extraordinário Carlos Alberto Faraco, comecei a descobrir coisas absolutamente óbvias em relação à linguagem que eu nunca descobriria por conta própria. Coisas simples como a distinção entre a representação escrita da língua e a língua ela própria ou a língua como um conjunto de variedades. Eu fui me deliciando com a aquilo, descobrindo outro lado meu e aí começou uma nova fase da minha vida.

Adriana: E aí você defendeu sua tese de mestrado sobre o Rio Apa?

TEZZA: Sim sobre um épico dele, *Os vivos e os mortos*, que foi também um mergulho no próprio universo representado por Rio Apa, eu descobri que o narrador dele, em oitocentas páginas, não usa nenhuma vez uma conjunção adversativa ... risos ... é o narrador mais totalitário que eu jamais vi. Daí eu comecei a ter uma outra referência de universo.

Adriana: Você é professor de Língua Portuguesa na UFPR e ontem, na sua fala no Encontro, você mencionou que evita os cursos de letras. Como você vê o ensino de literatura nos cursos de letras?

TEZZA: Eu me lembro que quando eu fiz concurso na Federal do Paraná, eu podia fazer para Língua Portuguesa e para literatura. Eu fiz conscientemente para língua portuguesa e uma das razões, a principal, é que eu prefiro ser professor de língua portuguesa e não de literatura. Justamente para deixar uma área livre. Eu acho que o estudo da literatura tem uma perspectiva, a que os jovens reclamam, muito fria, muito técnica, muito distante. Aquela estudante, ontem na discussão,

falou da necessidade de mais cumplicidade. Mas o trabalho da crítica é o trabalho de bisturi mesmo. O olhar que o teórico da literatura deve lançar sobre a literatura é substancialmente diferente do olhar do criador, do ficcionista. O crítico vai trabalhar a literatura como um objeto cultural. Tem que haver um distanciamento, um trabalho de laboratório, de dissecação. E aí você encontra de tudo, desde a leitura mecânica de uma obra, na qual você encaixa uma moldura teórica, até grandes *insights* que podem ser ponto de partida de uma reelaboração de uma visão de mundo. É um belo trabalho, me atrai muito a análise literária. Eu gosto muito de teoria literária como teoria de linguagem, quer dizer, a literatura dentro do universo das linguagens, numa perspectiva frontalmente antiestruturalista. Eu fui, como milhares de brasileiros, traumatizado pelo estruturalismo... risos...

Adriana: Afinal, para você, o que é literatura?

TEZZA: Posso te dizer o que ela não é. Ela não é reflexo da realidade. Ela é parte integrante da realidade. Para usar uma expressão bakhtiniana, ela é a consciência de uma consciência. Eu estou agora, junto com o Faraco, traduzindo, a partir de uma edição americana, o primeiro livro de Bakhtin, de 1922, um texto chamado Filosofia do ato. É um manuscrito comido de ratos, começando na página oito, e nós percebemos que o projeto dele era de natureza filosófica. Ele diz que era preciso fazer uma filosofia que desse conta do real no sentido do abismo da realidade momentânea, o que ele chama de não-álibi ... o fato de que cada gesto é insubstituível ... não abstrair a realidade e trabalhar com universais teóricos. Um bom ponto de partida para isso é a análise estética porque uma narrativa é uma simulação do real na medida em que nela você experimenta aquilo que você nunca tem acesso na vida. Uma visão de fora, um excedente de valor, porque você sabe mais que o personagem, você tem o começo e o fim e nós não temos jamais o fim, nós não temos essa visão de fora. Bakhtin

coloca no projeto de filosofia moral, que ele abandonou porque era impossível fazer filosofia na União Soviética nos anos vinte, o estudo da estética, que seria apenas o terceiro capítulo, o que para ele, o espaço da estética dentro do universo da cultura. O espaço romanesco, ao contrário de quem diz que o romance está morto como forma, Bakhtin vê como um espaço de reflexão profunda das questões últimas do homem. Como um espaço de construção de uma visão de mundo, de transformação. Bakhtin é um autor do século XXI, ele ainda não foi compreendido como filósofo da linguagem porque nós estamos num século que foi formalista. O império do formalismo, desde a concepção sossariana de signo, foi dando todas as direções. Bakhtin ainda não foi reconhecido como filósofo, embora tenha um projeto filosófico claríssimo. Neste texto, Filosofia do ato, não ficam dúvidas disso.

Adriana: Ontem você, brincando, falou que o escritor mente muito. Paul de Man disse uma vez que nenhuma pessoa espera que uma planta cresça com a luz da palavra dia. Na sua opinião, as narrativas são fonte de conhecimento ou de ilusão?

TEZZA: A literatura não trata da verdade, mas do processo de conhecimento. A literatura não faz filosofia, mas trata do processo de filosofar. Ela é o homem em ação, mas não o resultado. Nesse sentido, a verdade não é o objeto da literatura, mas a procura da verdade é. Sobre o fato de que o escritor mente muito, isso é uma verdade profunda (risos). Porque o escritor acaba escolhendo um ramo no qual ele não precisa dizer a verdade. A prosa romanesca pertence a um tipo de texto que não precisa da adesão do leitor. O leitor não precisa concordar com nenhuma palavra do romancista. Ele pode mentir o tempo todo. A verdade vai estar em outra parte, não na sua palavra. O escritor tem dificuldade de lidar com a verdade. O escritor pode tornar seu livro público, não sua vida.

Adriana: Você tem uma rotina de trabalho quando está escrevendo um romance?

TEZZA: Eu sou bastante rotineiro, quase burocrático, quando começo a escrever. Eu preciso ter a perspectiva de um tempo livre por um longo tempo. Eu sei que o tempo de escritura de um romance vai durar de seis meses a dois anos. Eu detesto interromper, parar, para mim, é uma coisa difícil. Eu escrevo todos os dias, nos últimos romances, de segunda a sexta de duas e meia às cinco e meia. Esse é o meu horário de escrever. De dois a três parágrafos por dia, às vezes uma frase só que dá uma angústia. Às vezes, uma página e meia, mas eu me refreio, me seguro um pouco, quando eu me entusiasmo demais é hora de parar e continuar no outro dia (risos). É preciso controle porque senão você queima, é preciso maturação para uma cena. Você despejando tudo de uma vez só, você mata uma coisa que poderia ter sido melhor explorada. Vou falar da experiência mais recente, *Breve espaço entre cor e sombra*, Tato Simone está chegando naquela festa, ele não sabia o que ia acontecer, e ele tinha que pegar uma cabeça do Modigliani e roubar essa cabeça. Esse era meu gancho narrativo. A primeira idéia que eu tive era que ele ia dormir lá. A festa ia acabar, ele ia se esconder atrás de alguma porta e à noite ele ia sair e, sorrateiramente, pegar a cabeça. Esse era meu projeto. Mas depois apareceram aquelas quatro filhas do Richard Constantín que não existiam e aquela Ariadne cujo o nome foi à propósito e o livro tomou um rumo absolutamente inesperado. Eu fiquei tão feliz quando isso aconteceu que meu deus vontade de escrever tudo na mesma noite, mas eu parei. Eu levei um mês e meio para escrever a seqüência daquela noite. Eu cozinhava cada cena, queria estender ao máximo o prazer de cada cena. As diferentes visões, a visão dele imaginando o olhar de fora para aquela casa, o castelinho, a estátua do Giacometti, a Dora com a namorada, aquela cena que é um choque para o leitor, aquela cena do espelho em que ele se machuca, aquela confusão naquele

banheiro pequeno. Aquilo era muito demorado, era um, dois parágrafos por dia. E há um desejo muito grande de despejar tudo, mas eu ia matar muita coisa. Você precisa amadurecer a idéia, dormir com o livro, amanhecer com ele, a coisa vai crescendo, vai ganhando densidade. Escrever pouco por dia parece que não rende, daí é uma questão de continuidade. Escrevendo dois, três parágrafos por dia, ao final de duzentos dias você tem praticamente um livro.

Adriana: E aí você passa para outro tipo de trabalho, o da reelaboração?

TEZZA: É, isso é o manuscrito, digamos, é a fase de criação. No manuscrito, uma coisa que eu aprendi é que as primeiras trinta páginas você tem que quase jogar fora, porque você não sabe exatamente o que o livro é. Então um personagem muda de nome, ele era gordo fica magro, você tem uma passagem até ele tomar corpo. Isso aconteceu no *Breve espaço entre cor e sombra* quando ele chega em casa e encontra a porta arrombada, ali eu já tinha mais ou menos a estrutura que eu queria, o livro já tinha ficado em pé. Mas aquela cena inicial do enterro foi reelaborada quinhentas vezes, foi cortada, foi trabalhada até eu saber com o que eu estava lidando, com o universo de referência. Eu me lembro que quando passei dois meses nos Estados Unidos, patrocinado pela Ledig House, escrevendo *Uma noite em Curitiba*, naquele programa de escritores, eu encontrava muito o Helmut Finengauss, um escritor alemão. Eu disse para ele que tinha acabado de jogar fora os dois primeiros capítulos do meu romance, e ele me disse que eu tinha feito muito bem, que todo escritor deveria jogar fora as primeiras trinta páginas. O livro sempre começa mais tarde ... (risos)

Adriana: Cristóvão, quem você lê?

TEZZA: Comecei a ler muito pequeno, na Biblioteca Pública de Curitiba (?), lembro da Chave do tamanho, de Monteiro Lobato, depois eu li toda a obra dele. Num segundo momento, li as obras completas do Julio Verne. Depois até a literatura adulta do Monteiro Lobato, lá em casa tinha um exemplar do Urupês, que minha mãe me deu, era uma edição de 1975 ou 76, eu ia no dicionário buscar palavras, tinha todo aquele lusitanismo. Em outro momento Os irmãos Karamazov, depois os Cem anos de solidão, que eu li na marinha mercante. Lord Jim, do Conrad, O estrangeiro, do Camus. Eu li muito teatro, americano, Tennessee Williams, todos os clássicos. Isso lá na comunidade do Rio Apa. Isso é interessante lembrar. O Rio Apa tinha uma escola de teatro que anos depois percebemos que tinha muito a ver com Grotovski (?), que era o teatro sem texto, teatro quase religioso. A gente estudava muito a história do teatro, na busca das origens populares do teatro, o teatro de rua, o teatro medieval, os mistérios, eu li muito isso. Tudo naquele projeto underground do Rio Apa, os personagens das peças dele eram baseados nas inclinações pessoais de cada ator, cada um construía sua própria figura, era uma coisa assim meio psicanalítica, era uma mistura de tudo (risos). Então a leitura de teatro foi muito forte e acho que é uma das influências na minha literatura. Quando o Trapo foi adaptado para o teatro, o Ariel Coelho que fez a direção em Curitiba com Marcos Winter, Cláudio Mamberti e a Imara Reis, a adaptação que eu fiz do texto foi muito tranquila porque praticamente o livro é dramático. Havia o espaço da casa do professor Manuel, o espaço do bar, os monólogos do Trapo que passavam assim de uma maneira surrealista, aliás foi uma belíssima montagem. O teatro também me deixou muito atento para o coloquial, para uma sintaxe da oralidade que é uma coisa forte na minha literatura, mesmo na fala mais sofisticada, eu acho que há uma certa naturalidade. Mais recentemente, Thomas Bernard (?) foi uma descoberta assim impactante. Na literatura brasileira, há referência de Machado, Graciliano, Érico Veríssimo. Li muito Carlos Heitor Cony nesta fase dos anos sessenta, eu li Pessach: a travessia, eu me lembro que

quando eu li O ventre, até resenhei este livro para a Folha. Lia muitos autores brasileiros editados pela Civilização Brasileira, a grande editora do momento. Era Esdras do Nascimento, Antônio Callado, autores de esquerda. Até li Quarup, no segundo grau. Eu fiz um bom segundo grau no Colégio Estadual do Paraná, nós fizemos até um julgamento simulado de Sócrates, isso no segundo ano do segundo grau, eu e o Ariel Coelho, fizemos a acusação ... risos ... então você lia Platão. E me lembro que nosso professor trouxe um juiz de verdade lá para o Salão Nobre da escola e nós condenamos Sócrates por três a dois. Claro que por um artifício jurídico, nós dizíamos que o juri era a representação do estado, Sócrates era um anarquista e, portanto, ele tinha que ser condenado. Claro que esses votos foram menos influenciados pela questão ideológica e mais por causa da nossa performance, do estardalhaço que nós fizemos, da coisa teatral. Li Thomas Mann, A montanha mágica, eu li no segundo grau. Tive a sorte de ter um espaço com livros tanto na Biblioteca Estadual de Curitiba quanto na Biblioteca Pública de Curitiba que contribuíram para a minha formação a partir de quatorze anos. Em casa eu tinha uma biblioteca antiga do meu pai, mas não havia muito dinheiro para comprar livros, minha mãe era professora primária com quatro filhos. Nós passamos bastante dificuldade depois que nos mudamos de Lages para Curitiba, mas havia acesso a livros. Havia bibliotecas boas na vizinhança. Colocar o livro ao alcance da criança é fundamental para a formação.

Adriana: Falando de formação, ontem, você mencionou que a experiência da Sopa de legumes foi fundamental. Em que medida isso ocorreu?

TEZZA: Isso era muito engraçado. Eu morava na casa do Rio Apa em Antonina. O Rodas (?) tinha um guru, um sujeito de barba, ele era o sonho de todo adolescente, porque ele era a contestação da família e ao mesmo tempo o patriarca. Ele era arquiconservador, a visão de

mundo dele era patriarcal. Era ele, a mulher e os dois filhos, eu e mais um outro que ficávamos na casa dele e havia uma outra casa na qual ficava a comunidade. Então, todo mochileiro, desocupado e revoltado desembarcava em Antonina para trabalhar com o Rio Apa. Ele tinha essa capacidade de aglutinação. As peças dele eram acontecimentos. Víamos para Curitiba, nos festivais de teatro, Caruaru, São José do Rio Preto, Goiânia. Entre 70 e 74, nós viajamos o Brasil todo com esse teatro de rua, com a proposta de teatro do Rio Apa. Numa época daquela eu resolvi fazer uma novelinha que era a Sopa de Legumes, eu escrevia uma vez por semana ou duas na máquina de escrever, botava em duas vias, uma na casa do Rio Apa, outra lá, e era uma história que fazia uma paródia da própria comunidade com base nas próprias pessoas, eu mesmo inclusive. Mostrava que as pessoas tinham os sonhos mais mesquinhos, eu pegava o Ariel na frente do espelho recitando Shakespeare, dizendo que se o Rio Apa não lhe desse o primeiro papel ele iria embora dali. Ou eu mesmo com sonhos mesquinhos de tomar o poder na comunidade. Lançava um olhar extremamente cruel, rabelaiseano, e aquilo era um sucesso, as pessoas disputavam à tapa. Na Sopa de legumes, eu relatava os ensaios, mas era uma esculhambação, literariamente aquilo era uma grande farpa. Tinha um espírito de pasquim no meio, de coisas da época. Mas anos depois, quando eu leio, eu vejo que aquilo é um documento, eu sinto o espírito daquela comunidade. O projeto do Ensaio da Paixão é desse tempo. É uma tentativa de se recriar aquilo, mas de uma perspectiva literária mais ampla. Na comunidade, nós realizávamos o sonho de contestar o sistema e, ao mesmo tempo, estar seguro numa tribo.

Adriana: Culler diz que a literatura é como as ervas daninhas. Nasce onde se planta outra coisa. Como você vê o fomento a atividade de escritor?

TEZZA: A iniciativa privada no Brasil é muito tacanha ainda. Eu fui

escritor-residente a convite da Ledig House Foundation e tive alguns livros publicados por ocasião da classificação em algum concurso literário, recebi a Bolsa Vitae de Literatura, ou mesmo, quando recebia uma menção honrosa, o livro conseguia a publicação ... Quando eu estava escrevendo o Trapo, tinha criança pequena em casa, eu não trabalhava, eu só escrevia, minha mulher trabalhava, eu ficava em casa o dia todo, cuidando de criança. Escrevi o Trapo quase de madrugada, era jovem, mais tranqüilo, fumava três carteiras de cigarro por dia, tinha comprado um sobradinho do BNH, e foi aquele ano em que houve uma quebradeira geral que o Delfin Neto definiu a correção monetária em 40% e a inflação foi 190% ou qualquer coisa assim. Eu tive que abandonar a casa, o oficial de justiça corria atrás de mim, tive que acabar devolvendo a casa. Foi uma fase extremamente agitada, de dificuldade, mas você acaba fazendo o seu tempo. Não acredito em escritores que não escrevem porque não tiveram condições. Quando você tem uma necessidade profunda de escrever, você cavoca aquele espaço. Um dos grandes exemplos que eu sempre me lembro é Faulkner, aliás, outra grande influência, quando eu li Luz de agosto foi a abertura de uma outra vertente ... mas o Faulkner escreveu o Som e a fúria encima de um tambor de óleo ao lado de uma usina que buzina a noite toda.

Susana: Paulo Lemiski fez o pós-fácio do Trapo, seu primeiro livro lançado nacionalmente. Havia em Curitiba lugares em que os escritores se encontravam, algo como um círculo?

TEZZA: Leminski era de outra geração, um pouco mais velho que eu, ele já era um nome nacional naquele momento, mas eu não tive contato pessoal com ele. Eu estava exilado lá no Rio Apa, os projetos eram diferentes. Quando eu mandei o Trapo para o Caio na Brasiliense, ele, por conta própria, sem me avisar, pediu um posfácio para o Paulo Leminski. Eu fui ver, na livraria, que tinha um posfácio. Foi uma coisa que

eu não gostei. Não era nada pessoal com o Lemiski. O mínimo que a editora poderia fazer era me avisar. E eu não gostei do posfácio. Ele diz visivelmente influenciado por Bukowski, que eu não conhecia, nunca tinha lido. E também por John Fante que eu não conhecia. Mas independentemente do que o Lemiski tenha dito, eu achei uma atitude antipática da editora. Ele não, provavelmente, ele nem desconfiava que eu não sabia. Mas me criou um entrave. Essa foi uma das razões pelas quais eu passei para a Record. Mas, olhando retrospectivamente, não vou julgar o Lemiski por isso. É o grande poeta dos anos oitenta no Brasil, eu acho que ele sintetizou toda uma corrente que começou no graffiti, a literatura dele foi a melhor realização.

Susana: E o Dalton?

TEZZA: É o Dalton mora lá perto de casa. Eu queria ser o maior escritor do meu bairro e não consegui. (risos) De vez em quando eu vejo o Dalton subindo ou descendo a rua.

Adriana: Cristovão, que conselho você daria para o jovem ou a jovem começando a construir hoje um projeto de tornar-se escritor ou escritora?

Tezza: Escreva! Só "pondo a mão na massa" a gente sabe o que a literatura significa pra gente.