

## EXORCISMANDO FANTASMAS

Lauro Junkes

Professor de Teoria Literária, UFSC

Escrever é uma atividade que tem seu lado perverso: quando começamos, há uma distância razoável entre aquele que escreve e aquilo que ele escreve. Inocentemente, continuamos a brincadeira, que nos dá o poder de criar mundos alternativos e a ilusão de que temos total controle sobre eles. Mais tarde, essa distância se encurta, e com o passar dos anos já somos escritos pelos nossos textos...

Talvez a grande questão que se apresenta a quem escreve é descobrir, sozinho, a sua própria linguagem, o que inclui o seu gênero...

Eu sou um homem construído pelas histórias que escrevo...

Cristovão Tezza - *Entrevistas*

Se o próprio Tezza reconhece que “há no Brasil um violento processo de centralização cultural, quase um estrangulamento: fora do Rio e de São Paulo, praticamente ninguém existe”, constitui seguro índice de afirmação nos quadros da Literatura Brasileira o fato de firmar-se editorialmente nesse “eixo cultural”. Cristovão Tezza, nascido catarinense em Lages, fixou domicílio em Curitiba, mesmo intermediando andanças por países europeus, como Portugal e Alemanha. Entretanto, em sua crescente afirmação no campo

*Anuário de Literatura, 1996, pp.193-222*

literário, com opção decisiva pelo gênero romanesco, transpôs definitivamente as fronteiras provincianas, uma vez que, dos seis últimos livros, um foi editado em Porto Alegre e cinco no eixo Rio-São Paulo. Se o estrangulamento é uma realidade, superá-lo representa consagração.

Sem constituir-se em fenômeno de vendagem (o que poderia representar critério pouco recomendador), mas desenvolvendo metódico trabalho literário, sempre a renovar-se no processo criativo, com trânsito pelas casas editoras, Cristovão Tezza merece estudo entre os escritores que consolidam hoje a literatura no Brasil. Por essa razão, os últimos romances, que o projetaram decisivamente e lhe garantiram o mercado nacional, serão a seguir examinados.

#### **TRAPO: quem agride é a vida ou o romance?**

Constitui sempre uma experiência agradável encontrar na leitura de uma obra literária algo mais do que esperávamos. Não sendo a primeira obra publicada de Cristovão Tezza, a leitura de *Trapo* (São Paulo: Brasiliense, 1988) ofereceu renovada idéia da dimensão do romancista,

Difícil se torna definir a essência básica dessa narrativa: o protagonista será o Trapo/Paulo, que afinal não chega a entrar em cena, permanecendo sempre a presença ausente, o morto vivo, o distante próximo? Ou será fundamental o professor Manuel, narrador/condutor básico, e seu ambíguo relacionamento com Izolda? Acaso pretende o autor centrar nossa atenção no complexo desencontro da vida na civilização urbana? Talvez seja tudo isso e mais a intensa sensação de que no romance todo palpita, pulsa, vibra intensamente a vida - essa vida postergada por convenções, aparências, exigências de status, negócios e pragmatismos.

Observa-se desde logo que Tezza criou um romance metapoético ou metanarrativo, um romance que se faz, abordando a própria feitura da narrativa. Recebendo inesperadamente o espólio literário de um jovem poeta de vinte anos, “marginal” e revolucionário, o sóbrio e velho professor aposentado, Manuel, enquanto organiza o material e pesquisa informações, vai buscando e discutindo a própria construção do romance. Este compõe-se basicamente da montagem paralela de duas linhas narrativas: de um lado, a própria tarefa de inventariante, suas relutâncias de homem “sem iniciativas”, seu envolvimento e gradativo assumir da função, desdobrando-se então em detetive - sempre confrontando fatos e situações em seu “fichário”, “computador” ou “filtro mental” - e em psicanalista, liberando os fantasmas da privacidade de cada um, como Izolda, Hélio, pai de Trapo, pais de Rosana; de outro lado, o entremear de textos de Trapo - cartas, poemas e contos.

Em tudo vai claramente predominando a cena dramática, o diálogo quase permanente, o que evita qualquer distanciamento, desenrolando-se a cena sempre em presença, aqui e agora. A competência do romancista impõe-se irrecusavelmente nesse desenrolar dramático, em que personagens entram sucessivamente em palco, atuam, se caracterizam viva e vigorosamente, preservam suas cosmovisões diversificadas, sem nenhuma necessidade de narrador intervencionista a descrevê-las.

Aliás, o bakhtineano romance polifônico, com seu entrecruzar de múltiplas “vozes”, está muito bem exemplificado nessa narrativa de Tezza, pela montagem harmonizante entre registros tão diversos como: o velho e sistemático professor de língua e literatura, aposentado e viúvo; a fogueira vital reavivada de Izolda, mulher de contexto popular e de parca cultura, mas bem vivida e de fina percepção psicológica, adquirida como dona de pensão; o trágico e complexo, pragmatista e convencional mundo familiar do

“grosseiro” empresário Fernando e do promotor Fontes, e todo aquele fervilhante universo jovem do bar Bodega, sobretudo o pulsar irreverente e inconventional da vida e da arte em Trapo/Paulo.

Essa polifonia de vozes pode processar um múltiplo revezamento de tonalidades, de cena a cena, desde a frieza, a ironia, a irreverência, até a sentimentalidade e a tragédia. Isso porque o narrador básico, Manuel, não impõe sua voz em hegemonia monológica, mas se abre ao dialogismo permanente e democrático, pois ele mesmo admite que “nunca sou eu - sempre os outros por trás de mim”(p.105), e ele, mesmo angustiando-se, atende ao impulso de “sair de mim mesmo para o mundo dos outros”(p.90) - idéias centrais no pensamento de Bakhtin (veja-se *Problemas da Poética de Dostoiévski*), fundamentadoras de todo o dialogismo e conseqüente intertextualidade. Em meio a tudo, o professor/narrador precisa conservar amplo jogo de cintura para, na sua idade, circular com desenvoltura entre ambientes, mentalidades e linguagens de tanta diversidade.

Trapo emerge como figura que, não obstante a presença de seus textos, vai-se delineando *in absentia*, apenas na visão dos outros, o que mais carrega sua ambigüidade. Ele é jovem, insubmisso, renovador; quer matar a poesia a porrada e tornar-se o maior escritor do mundo. Seu romance com Rosana por vezes parece puro relacionamento platônico, pretexto para criação literária (não fosse a tragédia evidente), resultando até mesmo num poema de nomes, como um pequeno inventário já pode sugerir: Rosana, Rosa, Rosante, Rosânida, Rosaflor, Rosance, Rosálida, Roseira, Rosapânico do Trapo, Rosabrupta, Rosaminha... Paralelamente, o poeta “romântico” revela uma aguda consciência poético-social, sobretudo nas invectivas direcionadas abertamente aos órgãos oficiais de cultura e ao monstro devorador que é o sistema. De modo geral, transparece, de um lado, um

confronto entre literatura, arte, poesia e, de outro, negócios, posição social, pragmatismo.

Enfim, *Trapo* inscreve Cristovão Tezza entre os romancistas brasileiros de primeira linha, na vanguarda produtiva, pela estruturação estética da narrativa, pela densidade polifônica obtida, pela convicção com que as personagens se impõem, pela naturalidade com que o palavirão se incorpora à linguagem literária, pela intensa vibração de vida que obtém e por outras tantas razões que cada leitor especificará na concretização da narrativa, de acordo com sua enciclopédia pessoal.

### **JULIANO PAVOLINI: O fantasma da culpa**

*Juliano Pavolini* (Rio de Janeiro: Record, 1989) é um romance-memória de adolescente, esmagado pelo erro e culpa, mas buscando a libertação. Nesse processo, não são gratuitas as referências a expoentes como Freud, Jung ou Reich, pois os caminhos pelos reinos da psicologia se impõem. Juliano é um adolescente que tem sua trajetória existencial marcada por vários fatores. Atente-se, desde logo, para o fato de que este romance concentra a história num reduzido espaço de tempo, dividindo-se em três partes: dezesseis, dezessete e dezoito anos, com rápido final. Inicia-se com uma sumária caracterização da negativa vida familiar: “meu pai era um homem substancialmente triste”, do qual o protagonista recebeu surras dramáticas e “graníticas”, sendo que, uma vez, “percebi um brilho no velho, uma especial satisfação por me punir” (p.10). Assim, desde a infância, ficou marcado pela culpa, donde se originou constante sensação de medo. Em relação ao pai, o problema consistia em “como agradá-lo”. Na falta de outra, foi encontrando uma tática que lhe valeu pela vida a fora: a mentira. Como a vida em família

não podia satisfazer, no dia em que o pai faleceu, e ao entrar nos dezesseis anos, fugiu de casa, levando carteira roubada. E, por estranho acaso, no ônibus para Curitiba, encontra o segundo fator marcante: a mulher Isabela, por quem vai ser acolhido e guardado em Curitiba - ela era a “Deusa/Rainha”, proprietária e monarca de um prostíbulo (Observe-se a fina pitada de ironia na observação feita quase ao final: “Naquele instante, compreendi a essência metafísica da monarquia”, p.137). Essa mulher (com outras) constitui elemento decisivo em sua vida (não conservando muita recordação da mãe). Logo que fugiu de casa, marcado pela proibição, culpa e medo, “Deus me deu algo que eu jamais esperava: uma mulher”(p.17) - rica, perfumada, pintada, uma deusa, a quem logo se entregou na sua carência, com ela obtendo “a exata proteção” (p.34), sendo adotado como “Juliano, meu sobrinho” no “Palácio da Rainha”. Mas, mesmo distinguido, sente-se tímido e inferiorizado na casa de mulheres, impondo-se-lhe a sensação de culpa, sujeira, insegurança, ansiedade, medo, na instigação do “Livro Proibido” e dos “Prazeres Sujos”. Passa-se um ano. Na segunda parte insinua-se um terceiro fator determinante. Após viver tempos de solidão, sem participar da “vida”, mas com desejos e fantasias; convencendo-se com o professor Elias de que “Deus não existe” e de que a salvação está na “Revolução Proletária”, entra em cena Odair, de “cicatriz na testa”, a quem reiteradamente qualifica como “burro”, mas reconhecendo-lhe a “imensa superioridade”. Com Odair, passa a sair da sua casa/bordel e aprende novos caminhos de vida: assaltos a residências e vida vadia pelas ruas da cidade (mesmo como hóspede de honra do prostíbulo). Infiltra-se a essa altura um quarto fator: no primeiro assalto da dupla, Juliano encontra uma foto e “eu me apaixonei perdidamente por Doroti” (p.83), que se tornou “a mais dolorosa paixão da minha vida”, não obstante “o medo terrível de Isabel...”(p.91). Trata-se de outra face de mulher - pura, ingênua, jovem,

romântica (a flor entre a lama, o anjo ao lado monstro), e “talvez Doroti fosse a chave para a sua vida mudar de rumo, para melhor, para outra - e definitiva - libertação” (p.110). Atente-se para o fato de que “o poder das mulheres - irracional, anárquico, opressivo, violento, eficaz - sempre me espantou”(p. 116). Com Doroti sempre sonhará a vida perfeita na “Colina verde”, num sonho sempre distante. Na aproximação, entre distâncias, sente que “Doroti está me educando” e “percebia que agora eu tinha a iniciativa da vida, eu podia agir, criar situações, modificar a ordem das coisas...” Para ele, “Doroti era perfeita” e “perto de Doroti, minha Rainha era um caminhão cheio de toras mal amarradas”(p.125-130). A leitura do romance induz-nos à sensação de que estamos diante de um moderno *Bildungsroman* que, ambigualmente e por caminhos transversos, busca seus objetivos. Juliano se originou de uma família moralmente rigorista e sem muitos recursos. Foi atirado na vida crua e despidorada, iniciado na vida em um bordel. Caiu “nas mãos de Odair”, inescrupuloso assaltante, mas ansiava “livrar-se de Odair”(p.111). Depois constata que “eu estava na mão de dois vagabundos (Odair e Lord Rude). Eu era o terceiro vagabundo da história” (p.119), pelo que sente ser preciso “matar todos”. Mas, em meio a tudo, Juliano apercebe-se considerado como “gente fina”, como alguém educado e de sentimento delicado. Na mulher encontra sua via de redenção, Isabela, que o tratou com deferência, proporcionou-lhe educação melhor no Colégio Estadual, o encaminhou para a datilografia e lhe abriu caminho para a leitura, mas que também o iniciou no amor e em cuja casa muito o afetaram os “Prazeres Sujos”; essa mulher não podia pertencer ao rol das redentoras, e por isso também devia ser morta, como ele precisava matar todos que o desencaminharam. E de fato ele assim procedeu, constatando uma identificação: “Ela estava morta, mas era como meu pai; a qualquer momento se levantaria para me dizer que eu não servia

para nada, sequer para matá-la” (p.172). As programações negativas instaladas no subconsciente agem violentamente! No caminho da sua “formação”, no transtornante rito de passagem a que se vê sujeito, Juliano buscou e teve consciência de ter-se livrado de muitos fantasmas, tornando-se outro: “Não sou eu aquele Juliano, não serei, numa mais, aquele mesmo. Ele está morto para todo o sempre; ninguém é guarda-roupa de seus próprios ossos” e “se houvesse (Deus), ele não nos condenaria tão brutalmente a carregar nossa sombra intocada, a sombra aleatória de algum momento escolhido ao acaso entre o nascimento e a morte. Quem, olhando para trás, diria: eu sou aquele ali?” (p.164). Se, nos descaminhos da vida, desfiando “mentiras de mentirinha”, em que o “prazer de me tornar outra coisa que não eu mesmo era incontável e doce” (p.22), essa “outra coisa” acaba denunciando a falsidade, pelo que esse “outro” busca mais “outro” na sua autêntica identidade, numa final libertação. E, no caminho árduo da sua catarse, vislumbrando na mulher/Doroti o outro lado da vida, constata a sua ambivalência interior: “Só um homem estragado, como eu, pode reconhecer a inocência quando a vê”(p.160). A narrativa, que inicialmente parece retratar simplesmente um caso banal de adolescente, vai crescendo, pelo aliciamento da linguagem direta e altamente caracterizadora, na liberdade de transitar do nível culto ao desbragado palavrão, vai enveredando por lances dramáticos, embora sempre envoltos em humor irônico, para, finalmente, atingir a turbulência trágica. Retomando a velha mas nunca superada teoria dos determinismos sócio-ambientais, verifica-se aqui como as marcas duma educação rigorista (o pai era um carrasco) e aquelas que a vida vai imprimindo (as programações inúmeras que se inscrevem como que indelevelmente no subconsciente) ilustram inequivocamente os condicionamentos inúmeros que configuram o caráter da personagem. Daí a inter fusão constante entre o



eu e os outros, fazendo refletir sobre o alcance da liberdade e responsabilidade, sobre os motores últimos dos atos e atitudes. Igualmente emerge, em toda essa turbilhonante trajetória que envolve Juliano, o fator decisivo da afetividade que, plenificada ou carente, do interior marca a expressão exterior, exigindo impiedosamente a paga de suas carências. Observe-se ainda como foi, criativamente, manejada pelo autor toda uma gama de intertextualidades. Assim, o adolescente Juliano vem constantemente caracterizado pelas referências literárias possivelmente provenientes das suas leituras. Sempre foi um inveterado leitor de “Seleções”, mas, aos poucos, todo um universo literário configura a comunhão desse adolescente com Júlio Verne, Sherlock Holmes, *A Ilha do Tesouro*, *Miguel Strogoff*, os *Três Mosqueteiros*, o *Conde de Monte Cristo*, *Robin Hood*, os *Cavaleiros da Távola Redonda*, incluindo *O Livro da Jângal* de Kipling, para, num nível mais elevado, superando a adolescência e ligando-se diretamente à realidade brasileira, chegar às *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e a *Olhai os Lírios do Campo* (os mestres Machado e Érico). A princípio poderia parecer um tanto inverossímil a familiaridade do adolescente Juliano com esse universo literário. Entretanto, justificativamente vai-se percebendo como se desenvolvia sua educação no colégio, bem como dispunha de tempo e condições para leituras constantes, além de gostar de português. E ainda, ao lado do mundo literário, repetem-se inúmeras referências a personagens masculinos de filmes, destacando outro aspecto da admiração do adolescente - Kirk Douglas, Jack Palance, Burt Lancaster, Humphrey Bogard, Rock Hudson, Henry Fonda - incorporando o fascínio do herói pelo adolescente-jovem. Tais constantes bem avaliam a efervescência do adolescente, com sua fantasia, na busca do irreal ilusório e alienante, do reino da compensação, pelo que se concentra no cinema americano, impositiva

fábrica de sonhos.

Finalmente, é imprescindível atentar para a estrutura literária, a instância narrativa e sua situação de narração. O romance vem narrado por narrador autodiegético, em primeira pessoa, pelo protagonista, como dirigido para satisfazer quase que uma exigência do narratário - Clara. Em narração posterior aos fatos, o narrador/protagonista Juliano já se encontra há algum tempo cumprindo pena de prisão, cuja causa é explicada no final do relato. Na prisão, a psicologia de uma estagiária - Clara - solicita que vá escrevendo sua história. Não obstante a subjetividade de todo o relato em primeira pessoa, presume-se, por todos os indícios, que o narrador seja digno de confiança, que Juliano seja sincero e que esteja bem intencionado no caminho da recuperação/redenção. O relato vai revelando que ele é “um outro” e assim “a cada capítulo mais próximo da libertação”. Essa duplicidade ambígua do relato não é necessariamente negativa: “Avanço dia a dia no labirinto da minha história, sempre dupla: o texto que ela lê não é este que eu escrevo. O texto que eu escrevo não é o que eu vivi, e aquele que eu vivi não é o que eu pensava, mas não importa - continuo correndo atrás de mim e esbarrando numa multidão de seres. É neles, só neles, que tenho algum esboço de medida”(p.113). Esclarece também, mais adiante (p.139), que “faço duas versões de mim mesmo; para meu uso - gosto de escrever - e para Clara, que gosta de ler. Tempo não é problema; o presídio é a burocracia da eternidade”. Insinua-se a sedução fascinante do escrever e do ler. Enquanto a voz límpida e madura de Juliano, em penoso processo de catarse, vai aliciando e seduzindo o leitor, juntamente com Clara, configura-se um universo denso na sua realidade ambígua. A marginalidade constitui outra face do universo, nem tão diversa da “normalidade”. Julgar a moralidade, onde ou até onde vai o bem ou o mal, não se afigura tarefa tão fácil, como o próprio Juliano constata,

no desafio ao leitor.

### **A SUAVIDADE DO VENTO: Intertexto dos monstros**

Após analisar a estrutura de *Trapo*, na leitura de *A suavidade do vento* (Rio de Janeiro: Record, 1991), parecia que aquele complexo jogo da estrutura romanesca havia cedido lugar a uma narrativa linear, comandada por um eu-narrador-encenador expositivo e orientador, tradicionalmente intervencionista, conduzindo com segurança (tateante) sua personagem: a história de Josilei Maria Matôzo (J.Mattoso ou simplesmente Matozo - não estaria o lingüista Tezza remetendo ao renomado Professor-desbravador dos estudos lingüísticos no Brasil: J.Mattoso Câmara?), na sua trajetória banal e solitária de professor de segundo grau numa cidadezinha do oeste paranaense. A figura do professor impõe-se inicialmente com manejo totalmente perceptivo do narrador, crescendo aos poucos em autonomia. Embora professor, de certo nível intelectual, quando a solidão não o fecha no seu mundo pessoal, encontra-se com amigos, populares, no Snooker Bar, no “jogo do general” ou na aleatoriedade do Cassino.

Mas, aos poucos manifesta-se a complexidade das estruturas, dos relacionamentos, das aparências solidificadas, até explodir o drama arquitetônico, a própria construção da ficção, concentrando-se o autor-criador e a personagem autor na criação da obra literária - o romance *A Suavidade do Vento*. Matozo, em seu universo pessoal, conduz-se pela consulta do *I Ching* (que fornece o título do romance), pela leitura identificadora de *A Paixão Segundo G.H.*, de Clarice Lispector, companhia inseparável, intertexto essencial. Constituem, ainda, contexto envolvente a música de Pink Floyd, a passageira emergência do quadro surrealista de Bosch, de certo modo

perenizado nos monstros, e a busca obsessiva do “ponto ótimo”, entre o verde e o azul, ilusoriamente perenizado na tela pintada.

A personagem do professor, não obstante sua quase ingênua simploriedade, foge desde logo a qualquer consistência constante e a originalidade criativa do romance de Tezza, sobrepondo-se ao de J. Matozo, explode vigorosamente na medida em que expande a metanarrativa, avultando mais a problemática de como se faz um romance do que o próprio romance. Sem menosprezo à habilidade sutil da criação de uma personagem como Matozo - tímida, desastrada, desligada do contexto real para consubstanciar-se na obra que cria, mas ao mesmo tempo azucrinado cruelmente pelos monstros fantásticos e volatilizando-se a busca ilusória da legitimação de sua existência nos outros, o mérito essencial dessa narrativa de Tezza parece concentrar-se no seu agudo enfoque da condição da arte, do romance, da criação ficcional: como surge esse universo novo - esse mundo paralelo que agride o real - como tomam consistência as personagens, quais as restrições e atritos, como se dá o convívio do “imaginário” com o “real”?

Não se focaliza, em parte alguma, a própria feitura do livro por Matozo, sua composição verbal; mas o problema coloca-se com o “parto” dessa gestação, sua materialização no mundo concreto, seu aparecimento na sociedade, no confronto com o “outro”. Por isso J. Matozo, a certa altura (p.98), está literalmente na situação de “hipótese”. Nascerá a criação concebida, aceita pelo “outro”? Consolidar-se-á o autor-criador? Esse nascimento é torturante, como a “lâmina” dilacerante, pois nele “tudo depende dos outros” e “um livro é um ato de agressão, uma perigosa alternativa ao mundo supostamente real”(p.177). Ainda aqui Tezza não logra encobrir sua reverência ao exponencial lingüista russo Mikhail Bakhtin, para quem a presença, interferência e citação do “outro” é sempre inerradicável.

A questão candente que se levanta é: qual é a função do autor, ou melhor, qual é a identidade do autor? (Mas sem enredar-se com as substanciais contribuições filosófico-lingüístico-sociais de Foucauld). Matozo empenha-se cabalmente em consolidar seu livro (“este aqui sou eu”, p. 108 - seria um eco ficcional à declaração de Flaubert “Mme. Bovary sou eu”?), desconjunta seu nome, sua personalidade, seu ofício de professor, sua relação social na consistência da sua criação, sente o fisgar do “torcicolo”, convive atrocemente com seus fantasmas (toda sorte de interferências críticas que se materializam), monstros repelentes, intrigantes, que desafiam e atormentam.

Já pronto o livro, escrito e publicado, Matozo “descobriu, estranhando, que já era a obra de um outro”(p.145); na sua “resenha crítica” sobre o romance, Tony Antunes afirma de boca cheia que “não há, definitivamente, nenhuma relação entre o autor e a obra” (p.151), mas, ao mesmo tempo, sente que “pela primeira vez na vida, graças a Tony Antunes, ele tinha contorno”(p.160), além do pensamento lhe mostrar que Matôzo nem Matozo nem Mattozo existiriam sem a espreita, o tormento e a instigação dos monstros (p.166). O que é, então, a obra de arte? O que (ou quem) é seu autor? Desafiadoramente parece tudo regredir, então J. Mattozo, isto é, Jordan não, é Josilei M. Matozo, dentro do seu “projeto de reconstrução completa da vida”, que o faz “renascido do inferno”, descansando com o paradoxo de Clarice - “por não ser, eu era”(p.188-89), apagando-se simultaneamente com os monstros-fantasmas, para voltar o “professor” do “diálogo” com os “outros” e ao “jogo interessante (que) é conversar!”(p.192).

Da aparência inicial quase ingênua, cresce o romance para revelar um final de arquitetura narrativa inusitada e um questionamento denso da consistência ficcional. Na ambigüidade desse quadro, será tudo uma farsa, uma encenação permeada de ironia? Desfaz-se, enfim, o autor na negação e

retratação de tudo o que “aparentou”? Parece que o fulcro central alicerçava-se no problema da criação imaginária, interfundindo-se com o dialogismo sempre inevitável, a incontornável relação eu/outro, projetando-se tudo em permanente intertextualidade, tão solidamente manifestada no contraponto do romance de Clarice Lispector.

A divisão da narrativa, na terminologia da representação teatral, sobretudo com a abertura-prólogo e o desfecho-cortina, insinua com aguda perspicácia a essência do estatuto da ficção: o narrador-encenador chamando as personagens à existência, conduzindo-as para o palco-cenário, configurando-se o seu frágil e inconsistente ser, para tudo, enfim, após o clareamento (fade in) e brilho, diluir-se no escurecimento (fade out) sugestivamente cinematográficos, processo semelhante mesmo ao da leitura que, lentamente, desperta, evoca, confere vida a um universo projetado, para novamente diluir-se tudo.

No habilidoso jogo arquitetônico dessas estruturas em que o narrador envolveu a personagem-autor e o autor envolveu o narrador-personagem-autor, não pode admitir-se a atitude passiva dum leitor ingênuo, na linha da estrutura de superfície de Matozo, mas exige-se a inteligente atividade estruturadora de um refinado leitor implícito (Wolfgang Iser: *El acto de leer - Teoría del efecto estético*), de um leitor competente (Jonathan Culler: *Structuralist poetics*) ou modelo (Umberto Eco: *Leitura do texto literário - A cooperação interpretativa nos textos literários*), de um superleitor (Mikhail Bakhtin: *Questões de literatura e estética - Teoria do romance*), cuja enciclopédia esteja engenhosamente informada para responder aos inesgotáveis questionamentos técnico-formais ou sócio-existenciais emergentes da segurança do romance. Esta é rápida leitura preliminar. Só a figura dos monstros propiciaria substancial e denso ensaio. Leitores inúmeros

nele adestrarão seu gosto e saber!

### **O FANTASMA DA INFÂNCIA: Juliano desdobra-se**

*O Fantasma da Infância* representa um romance intrigante, estruturado em duas narrativas simultâneas correndo paralelamente. Situando-se em épocas diversas: anos 80 e anos 90; em geografias diferentes: o escritor seqüestrado “no subsolo de uma mansão do Jardim Social, em Curitiba” e o assessor, de promissoras perspectivas, dum Secretário de Estado em Florianópolis/Lagoa; mas com personagens fundindo-se: André Devinne é o nome do protagonista em ambos os relatos; Laura é a ex-mulher em um, continuando a ser ansiosamente buscada, enquanto no outro ela é, de fato, a esposa; Vera é a secretária do seqüestrador e a redentora final em um, ao passo que no outro Vera é uma ambígua professora de inglês de André. Entre diferenças e convergências que desafiam o leitor, o próprio seqüestrador manda perguntar a André, através de sua secretária: “quanto de você está nos seus personagens... A questão do nome, por exemplo. O que há em comum entre os dois Andrés?”(p.173).

Mas, para manejar com mais desenvoltura a montagem das peças desse intrigante jogo, é antes de tudo indispensável relacionar este novo romance com outro anterior: *Juliano Pavolini* (1989), o que igualmente elucida as raízes do título. O disciplinado e sóbrio assessor político no novo romance, André Devinne, recebe a visita de um amigo de infância, representando concretamente o fantasma: Odair. Este estranha como o amigo está bem sucedido e tem outro nome, mesmo continuando a chamá-lo de Juliano. Trata-se, efetivamente, do mesmo Juliano, personagem-título do livro anterior. Também Odair reencarnou-se identicamente daquela narrativa: continua

sendo burro, grosseiro, inculto, pouco educado, sujo, marginal, como era o assaltante que desencaminhou Juliano naquele romance. Se Juliano se redimiu em André, estando em vias de consolidar a libertação/redenção definitiva, Odair vagamente tenciona também redimir-se, propondo até outro nome - Demetrius, mas não dispõe de forças para modificar o estofo de sua personalidade. Observe-se, por exemplo, como o simbólico banho de Odair (p.35s) não logrou concretizar-se na realidade, porque “você é burro, Odair. Você vai se foder a vida inteira...”, reconhecendo ele próprio que “eu só tenho mesmo merda na cabeça”(p.124).

Entre outros paralelismos, lembre-se ainda a falsa relação sobrinho-tia (Juliano/Isabela), no anterior, e dr. Cid e Vera, no atual romance; ou então, se no anterior Juliano pensara em “vender a alma”, no atual romance André seqüestrado sente-se “pequeno Fausto curitibano”; por outro lado, o Dr. Devinne relembra (p.96) outros tempos: “seis anos de cadeia, mais dois anos com a mesma Clara que o ajudou a sair...”, retomando a narratária fundamental do romance anterior; e um pouco mais adiante (p.106), a mente de André trabalha: “Já recuperei quase todo o tempo perdido na infância. Mais um pouco, só mais um pouco e estarei idêntico a mim mesmo”, retomando claramente o mundo mental de Juliano, ocorrendo o mesmo à página 118: “Durante algumas horas conseguia ser quase idêntico a ele mesmo...”; já na página 141 o André-escritor seqüestrado funde claramente as situações das duas narrativas quando comenta: “Eu estava no Pântano do Sul, conversando com Odair, em alguma página do futuro” (note-se alusão ao filme!). Por outro lado, ao final (p.179s) André fala a Vera do seu sonho, fundindo Vera com a Laura psicóloga (que remete à Clara do romance anterior): “Sonhei que a minha prisão era, na verdade, um tratamento psiquiátrico”. Há, pois, um infundável entrelaçar de fios entre o Juliano de *Juliano Pavolini* e o André



(bem como Laura) dos dois relatos de *O Fantasma da Infância*. Aliás, em outra conversa com Vera (p.168), André confessa: “Eu só quero uma coisa: jogar limpo. Foi o que eu sempre quis na vida e não consegui”- o que bem vale igualmente para o Juliano anterior.

Em continuidade a *Juliano Pavolini*, também a mulher exerce função insubstituível neste novo romance. Retornam os nomes de mulheres que marcaram a vida de Juliano: Isabel, Clara e Doroti, e agora, Laura constitui o esteio da sua libertação: “Laura que o salvou”(p.121), enquanto, no outro relato, ao deslindar-se o seqüestro, Vera noticia que a coisa está fedendo em Brasília”, fornecendo uma inesperada chave para a terrível figura do dr. Cid e o Presidente (no recente quadro político brasileiro), a “secretária” do poderoso livra-se antes que cheguem a ela e, limpando o cofre de setecentos e setenta e cinco mil dólares, propõe parceria com o seqüestrado André, advindo a salvação pela mulher - superiora e solitária: “minha boa amiga Vera, minha sólida, determinada, firme, belíssima mulher...”(p.185). Então o “ratinho branco” André, sempre envolto em turbilhão, de dúvidas ansiosas, sente: “você está muito próximo da redenção”, até sentir-se “um homem definitivamente livre. Livre de Laura e da literatura”(p.188). Mesmo André Devinne, junto da sua Laura, num momento-chave de solidão da noite “ouvia a respiração da mulher, a quem se determinou entregar, todos os dias, não as coisas da vida, mas a própria substância da sua vida”, no sentimento de que “Laura (e somente Laura) poderia, de fato, destruí-lo” e “com o peso simples da ausência”(p.174). E se Odair “não tem solução”, constata-se que não houve momento algum em que “Odair demonstrasse qualquer afeto por uma mulher; nem um sinal de desejo, nem o mínimo gesto de aproximação, sequer o sonho da intenção. No máximo, a brutalidade grotesca e mal-educada do palavrão, da cuspada, do desprezo...” (p.120s).

Dessa redenção final dimana outra sugestão interpretativa: a libertação pela arte. André escritor já observara (p.39): “Todo escritor é um moralista(...) escrever é, por obsoleto que pareça, corrigir o mundo interior, que sofre de defeito congênito. Inventamos tudo de novo, porque o que existe não presta”. Na primeira página do “diário” de Laura (p.42), ela estimula André: “escreva um livro. Escreva um diário. *Escreva*”, porque o escrever liberta e completa. Por outro lado, o poderoso Cid (o “epicentro de um conglomerado de atividades paralelas” na economia paralela!) desafia e desfaz a “arte” do escritor: “Você é uma pequena merda” (p.68-70). Embora com forte ironia, se observe que “não há mesmo parentesco algum entre arte e verdade”(p.144), um tema básico deste romance consiste na busca do eu, da consciência da própria personalidade através da arte de escrever, resgatando o próprio eu em meio aos desvios e descaminhos inúmeros que o contexto condicionante impõe ininterruptamente. Aliás, o André-escritor-seqüestrado reconhece seu estado: “sem pai nem mãe (...) e dolorosamente sem Laura?”. Nesse caminho que aguarda a redenção, sabe-se “nu, mas vivo”. Se esteve muito próximo da marginalidade, “o mundo da arte me devolveu a terra dos homens, por um atalho de prestígio”(p.113).

Enfim, *O Fantasma da Infância* completa a árdua via catártica iniciada em *Juliano Pavolini*, ambos romances delineados com fina perspicácia psicológica e um variado jogo de linguagem. Ressalte-se, entretanto, a diversa tonalidade das duas narrativas. Se o primeiro romance respeitava maior simplicidade, adequando-se à visão do adolescente, este segundo evidencia-se bem mais adulto, de percepção e estrutura refinadas, impregnando-se de constante ironia que atinge a mordacidade. Por outra parte, a narrativa desenrola-se bem mais nervosa e instigante. As indeterminações desafiam constantemente o leitor a ligar as pontas, numa complexificação de

ambigüidade que nunca se desfaz de todo. Este é o preço que o leitor paga para entrar no jogo.

#### **UMA NOITE EM CURITIBA: máscaras universitárias**

O romance *Uma noite em Curitiba*, continuando a desdobrar o universo ficcional de Tezza, impõe fundamental caráter de equilíbrio, numa sobriedade que desafia todas as atitudes excessivas, próprias para atrair atenções e provocar envolvimento: romancista de Curitiba, nada de exótico destaca em relação a essa cidade, numa possível concorrência a Dalton Trevisan; num romance de amor e paixão, em momento algum desliza por sentimentalismos ou erotividade explícita; renovando-se constantemente na técnica narrativa, permanece avesso a cabalismos estruturalistas, mantendo uma estrutura comunicativa essencialmente simples e direta. Não será notável o mérito de construir um romance novo, original, excitante, sem fugir nunca à sobriedade no retrato de personagens (e personagens que excedem a sobriedade), nos jogos da intriga nem na arquitetura novelesca?

*Uma noite em Curitiba* faz questão de explicitar a geografia concreta desse espaço urbano, destacando a Universidade (UFPR!), no Edifício Dom Pedro II, nomeando logradouros públicos, ruas como XV de Novembro, Nilo Cairo, Tibagi, Mariano Torres, Praça Zacarias, Teatro Guaíra, Santa Felicidade, Rodovia de Paranaguá. Quem não se orientará nessa geografia? Nada de exótico, nada que divirja do real. Da Universidade parte o protagonista: o Professor Titular de História, Doutor Frederico Augusto (não deixa por menos!) Rennon, personalidade que se construiu através de metódicos estudos, a ponto de constituir-se em luminar da História.

Aos vinte e cinco anos de disciplinada carreira, ao organizar um Ciclo

de Palestras e Debates, tendo por tema “Literatura e Cinema no Brasil”, convida Sara Donovan - atriz principal de dois filmes em debate, baseados em romances de Alencar: *Senhora* e *As minas de prata*, e dirigidos pelo cineasta José Manuel de Macedo (!) - para participar do Encontro e, em consequência, reavivam-se, impositivamente, acontecimentos de vinte e cinco anos passados - o que exige toda uma revisão do passado, um enfrentamento impiedoso do que se passou, um passar a limpo da vida, para, então, culminar em drásticas “mudanças”, pela liberação para uma paixão que, do longo retraimento, explodiu em meteórico paraíso. Observe-se desde logo que a narrativa interfunde sutilmente uma sóbria racionalidade com fortes toques de alienação, não desconhecendo a ironia.

Tudo irradia da família do Prof. Rennon - essa “pequena celebridade acadêmica” que “vê seu nome impresso no cabeçalho de alguns suplementos culturais do país”, um homem “completamente absorvido no seu interminável trabalho acadêmico”(p.9). Há vinte e três anos está casado com Margarida da Silva Rennon que, desde então, renunciou ao seu curso universitário de Arquitetura e se satisfaz alienadamente com os afazeres caseiros. Dessa estável união, nasceram um filho e uma filha: ele (nunca nominado), um errado, um incapaz e inútil, maluco, idiota, segundo se depreende de manifestações do pai, e que, dominado pelo medo, se autoqualifica de : “estudante relapso, perigo social, filho ingrato e até *monstro*”(p.13), com passagens pelas drogas, alguém desonrosamente distante da figura generosamente certa do pai; ela, Lucila, fugida de casa, distante, arrastando um filho e tentando conviver com segundo homem.

Na leitura e apreciação desse romance, é imprescindível considerar a atuação do narrador. Constrói-se o relato por desdobramento de instâncias narrativas, que se explicitam em duas, permanecendo (sugestivamente) muda

e implícita pelo menos uma terceira voz, mais loquaz. Em princípio, a sintaxe narrativa observa uma perfeita alternância de duas vozes: o narrador-pai elabora uma seqüência de cartas, com endereço único - a atriz Sara Donovan - desde um inocente intercâmbio profissional até o desencadear de decisões vitais; o narrador-filho entremeia comentários e explicações para organizar a história, numa instigante busca por decifrar e entender a personalidade e as atitudes do pai. Entretanto, numa aguda perspicácia, as cartas do pai não obtêm resposta escrita, contrapontando uma terceira voz nos telefonemas (noturnos e a cobrar) de Sara. Observe-se como Rennon, um professor e pesquisador, atividades dadas ao escrever (e sem menosprezar veleidades literárias), também aqui lança por escrito suas cartas. Já Sara, mulher afeita ao representar e falar, não escreve, diluindo-se e volatilizando-se sua voz na conversa telefônica. Por isso Rennon pode salientar: “Você é uma voz, eu sou um texto” (p.121).

Esse expediente narrativo parece desempenhar expressiva função: a figura de Sara conserva certo caráter enigmático, nunca deslindada (esfinge que, se não decifrada, devora?), o que confere ambigüidade ao conjunto dos fatos, não permitindo posicionar-se seguramente quanto aos descaminhos ilusórios do Prof. Rennon. Por outro lado, Sara é atriz, representa papéis, esquivando-se de solidez própria; é loquacidade superficial, fútil, efêmera, evaporante, que se desfaz no vazio, como a voz no palco (e sem responsabilizar-se comprometedoramente com conseqüências, por nada constar em concreto!). Assim, desprovida de voz sólida, Sara se projeta em imagem completamente oblíqua, frágil e ambígua, mas introduzindo-se como pivô desequilibrador nos pratos da balança. Configura-se sua imagem apenas através da sua condição de narratária das cartas - circunstância altamente inconfiável, agrada pela *metanoia* que se opera nesse narrador, que se diz

(ou diz a Sara) estar em processo de autoconscientização, de rasgar as máscaras do passado.

Seria a Estrela (!), - na sua efêmera loquacidade, na sua frágil solidez de quem vive a vestir e desvestir máscaras, na sua volatilidade ambígua, na sua quase só hipótese de ser - seria ela, em tais aparências, capaz de constituir-se em sólido pivô para Rennon arrancar suas máscaras, desvelar suas repressões, deslindar o fantasma do homicídio e recompor sua autenticidade, na definitiva investigação - não de meandros da História, mas da realidade da própria Vida? Sara, na sua loquacidade fútil mas sem voz, parece representar o indicador que o autor implícito propõe ao leitor para avaliar os rumos do relato.

O próprio Prof. Rennon, na Carta 9, tece considerações sobre “os atores”, que “não são exatamente seres humanos”, mas apenas “réplicas”, pois “simulam à perfeição a atividade humana”. Mas, no seu fascínio pela atriz, conclui que são “réplicas melhoradas e concentradas da atividade humana”- o que faz refletir sobre “o que fazemos todos os dias (representar) mal e porcamente, o que nos humaniza, assim cheios de pontas irresolvidas que somos...” Entretanto, onde estaria a consistência do ator? - “Ponha-se um ator à solta: o fantasma respira mal sem texto” (p.51). Não obstante, o metódico professor sucumbe ao encanto da Estrela: “Agora a minha chave é você” (p.94), mesmo que tenha confessado anteriormente (p.66), num caráter ambigualmente interpretável posteriormente: “eu estou perigosamente me entregando ao esquecimento. Meu amor por você será uma espécie complicada de desistência(...) Você será, meu amor, minha viagem sem volta. Compreenda: *eu desisti*”. Ou então: “Você terá o homem dos seus sonhos, a vida em comum; eu, a mulher que é redenção”(p.71). Poder-se-ia indagar: como se processou a integração “texto” (Rennon) e “voz”(Sara), num reverso

em que o Professor sustentaria a consolidação da atriz?

Quanto ao narrador/organizador básico, o filho, depreende-se que ele tende a evitar radicalmente a deslavada onisciência, atuando quase que como câmera registradora, do que decorre nítido caráter cinematográfico. Talvez por essa razão, pode à primeira vista causar certa estranheza o obsessivo seguimento do pai, para estar apto a descrever fielmente o que seria registrável pela câmera. Até mesmo seu disfarce em câmera toma a liberdade de, por vezes, formular suposições sobre o que aconteceria em lugares a que o acesso pessoal está interdito, como: “E meu pai foi devorado pelo hotel (...) Eles se beijam no corredor vazio. O professor inclina-se contra a Estrela... Ele sobe as mãos... Ela sorri e põe o dedo na boca...”(p.116).

Tendo-se consciência de que, na linguagem cinematográfica, seria perfeitamente verossímil a câmera estar presente e registrar a cena, analise-se como nossos juízos são tendenciosos. Renegamos (e com perfeita coerência) qualquer intrusão *onisciente* do narrador literário, porque a verossimilhança com o comportamento humano assim o exige. Entretanto, a técnica moderna do registro testemunhal, externo e direto, como de câmera cinematográfica, passou a constituir-se em expediente perfeito. A técnica desenvolvida por Tezza provoca, porém, uma reflexão: a possibilidade ilimitada de a câmera deslocar-se, fazer-se *onipresente*, instantânea e indiscretamente, por toda parte, e postar-se pronta para registrar a cena não denuncia outra inverossimilhança quase comparável com a onisciência?

Revelando perfeita estrutura circular, com a última página esclarecendo o início e todo o desenvolvimento narrativo, de fato todo esse relato se desdobra em retrospecto, numa estruturação analéptica. A decisão de escrever e a configuração do narrador básico, o filho-organizador das cartas, ocorre no extemo final (p.170-71), quando este, já como aluno do Curso de

História (o destino é inexorável: tal pai, tal filho!), supervisionado pela namorada/colega de curso, Fernanda, decide levar a público não o cientista-historiador, mas os “toques instigantes de beleza” da “vida de meu pai, muito mais do que a obra acadêmica”. Propõe-se, então, unir o útil ao agradável: organizar as cartas e entremeá-las de comentários orientadores, extraindo dessa atividade o caráter financeiro “útil, agora que eu e Fernanda pretendemos viver juntos”. Essa a justificativa para a primeira linha do romance: “Escrevo este livro por dinheiro”.

Entretanto, atente-se bem que, não obstante essa retomada retrospectiva, *post factum*, o relato vai-se desenrolando, desde o início, numa revelação investigativa perfeitamente linear, gradual e mesmo lacunosa, sem que esse narrador (às vezes quase que fantasmática sombra seguindo obsessivamente o pai, inconveniente e intruso, na sua sensação minúscula), nas suas seções intermediadas de contextualização das cartas, resvale em momento algum por projeções prolépticas, ostente qualquer privilégio - o que, aliás, seria admissível e natural, dado que já é possuidor da visão total, conhecendo os fatos até o seu desenlace. Contudo, o comando do autor implícito normatizou racional e seguramente o relato, de modo a manter o leitor apenas gradativa e parcialmente informado, como curioso comparsa nesse processo investigativo, numa curiosidade suspensiva, até os deslindes finais (ou nem tão finais). Essa a razão de uma narrativa, sem lances cabalísticos nem suspenses de grande tensão, conservar-se instigante, com participativa integração do leitor. Os dois narradores - um mais homo- outro mais autodiegético - imprimem aos seus relatos/cartas uma orientação tensivamente voltada para o futuro: o deslinde dos fantasmas da vida passada e o deslinde do drama a explodir. Anote-se, nesse sentido, que o tempo do narrador/organizador se localiza aproximadamente um ano após os incidentes



básicos - o tempo dos acontecimentos abrangendo essencialmente os meses de agosto a outubro de 1993, mas concentrando-se nos dias do Ciclo, de seis a oito de outubro e, mais incisivamente, nesse “recorte histórico de um único dia e uma única noite em Curitiba”, ou seja, “naquela noite de seis de outubro”(p.73), justificando o título.

Avaliando mais atentamente, pode-se inferir que o romance entreabre um universo em que, inútil e ilusoriamente, diversos discursos monológicos tentam interfundir-se, num debate e defrontamento que não logra obter a fusão integradora. O discurso das cartas do Prof. Rennon mantém um direcionamento único - Sara, mas preserva inegável caráter auto-analisante. Incorpora vagos dados provenientes da alocutária/narratária nas conversas telefônicas. O discurso telefônico de Sara, por sua vez, se reveste de total vagueza, interdito que fica seu acesso, para que o jogo unilateral do “travado” Prof. Rennon assuma total ambigüidade. Poder-se-ia ainda vislumbrar outro discurso quase mudo - o de Margarida. Ao contrário da loquacidade da primeira, essa segunda, no seu mutismo submisso/acomodado, passa por reflexos reativos e ganha certa projeção perante o filho, numa sensação aproximativa, como vítimas irmanadas em consequência das “mudanças”. Entretanto, vinte e três anos consolidaram estrutura dificilmente rompível. Seria ainda admissível depreender um discurso, também mudo e implícito, de Fernanda, ausente sempre, mas fortemente decisivo, reestruturador do caráter do narrador/filho.

E o monólogo do filho/organizador do relato, drasticamente seccionado o cordão umbilical, tanto em relação ao pai como à mãe, investiga, reconstituindo quase que estonteadamente, por descaminhos nunca solidificados, até encontrar solo mais estável no apoio da namorada, segura e decidida. Configura-se, assim, uma polifonia desafinada, um habilidoso

jogo de discursos nunca articulados, numa cabal adequação a esse drama burguês que, praticamente numa noite, destrói a solidez *estável* de mais de duas décadas. Seria apenas casual o fato de a narrativa explicitar-se através de dois discursos/monólogos masculinos, mantendo mudos, ocultos, mas decisivamente atuantes três discursos femininos? O problema da desintegração não aludiria ao insistente pensamento bakhtineano da relação/integração do eu com o outro, no fundamental contexto intertextual, quando o ser humano também está inescusavelmente marcado pelas mesmas heranças intertextuais do outro (tudo é texto!) - o que exige integração para equilíbrio - como o próprio narrador-filho, buscando integração, observa com angústia: “se eu pudesse virar do avesso por escrito (e ninguém vira do avesso de modo algum, somos condenados a ter um corpo que nunca se vê, que todos os dias é desenhado ao sabor dos olhos dos outros)...”(p.86).

No relacionamento sempre distanciado entre pai e filho, intercorrem ambíguas oscilações. Da consideração do pai para com esse, manifesta-se a caracterização de “inútil”, “cabeça vazia”, “sorriso idiota” (p.131/32), “presença obsessiva do meu filho, morcego noturno batendo asas nas paredes escuras” (p.72), pelo que “eu sempre tive medo do meu pai” (p.81), correndo as vidas de ambos em paralelo, sem encontro autêntico, do que resultam ressentimentos, ironias, resistências e agressões do filho, na sua atordoante carência, como vazio e angustiante transparece o encontro sem diálogo (p.29), pela impossibilidade de quebrar o gelo monolítico e obter fusão integradora. Mas, apesar de tudo, impõe-se a realidade de que pai é pai: o filho segue a carreira na História, e na última imagem que conserva do Prof. Rennon, projetando-se soberbo e seguro, junto à amada Estrela, desveladora do sentido da sua vida (!), esse filho - inquieto, inferiorizado e inconformado - não se contém: “Ambos são excessivos. Há algo obsceno

nessa felicidade pública, há algo que dói. Devo esquecê-los?” Mas, envolvido no êxtase - o filho sem libertar-se do pai - olhando para os dois, sente necessidade de concluir: “Sim, a felicidade é possível. Olhem, vejam! Por que não?”(p.141/42). Seria autêntico o sentimento do filho e seria autêntico o entusiasmo do pai? Qual é a força dos sentimentos?

O protagonista, Prof. Doutor Frederico Augusto Rennon é personagem que, numa espécie de Bildungsroman às avessas, do auge da sua carreira regressa ao passado, para deslindar sua própria história, numa drástica tentativa de catarse nesse difícil processo de “ficar nu” (literal e metaforicamente). Se ele, no início da carreira, “já havia decidido que a história era o meu elemento. A história dos outros, bem longe de mim”(p.48), chegou o momento em que, constatando que, a respeito de si mesmo “eu não sei sequer o que aconteceu ontem”, sente a urgência impositiva de fazer “um mapa de mim mesmo”, de deslindar os meandros da própria história: “se eu entendesse, minha querida, o que aconteceu há vinte e cinco anos...”(p.59/60). (Quanto a esse “mapa”, recorde-se a metáfora do narrador-comentador: “Anos a fio desenhado a bico-de-pena com contornos caprichosos de um mapa pessoal de alta qualidade gráfica, e súbito um gesto de braço derrama o tinteiro indelével sobre o único pergaminho” p.80). Aqui configura-se tipicamente o que Genette (*Discurso da narrativa*) qualifica, quanto à freqüência, de narrativa repetitiva, ou seja, um fato que, diegeticamente, aconteceu uma vez apenas, merece inúmeras referências ou explicitações no discurso narrativo. Talvez atinja dezenas de vezes a alusão aos fatos de “vinte e cinco anos atrás”. Daí depreende-se a relevância conferida a tal fato que, em graduais facetas, vai-se esclarecendo, por estilhaços, como: aquele “beco escuro de vinte e cinco anos atrás”(p.77), “vinte e cinco anos de preparação! Estamos unidos pelo ritual da morte...”(p.83), aquela manifestação

estudantil - nos reflexos da gloriosa de 64 - (p.42), aquele homicídio nunca esclarecido (tão marcantemente introjetado: (p. 65, 84, 91, 93, 100, 144ss), mas, sobretudo: “nós temos uma cumplicidade histórica”(p.72): Maria/Sara constituem lances decisivos na história a ser passada a limpo.

Esse subjacente passado, insistentemente evocado e exorcismado, constitui a causa eficiente a solidificar o relato. Diante dessa *Uma noite em Curitiba*, que constitui uma narrativa sóbria, sem arroubos sentimentais (não obstante as oportunidades), conduzida mesmo com bastante frieza intelectual, tem-se a tendência racionalizante de indagar: como esse metódico professor, racional e reflexivo, esse cientista investigador da verdade histórica (não obstante as ironias implícitas), a quem sempre interessou apenas a concreta e positiva realidade dos fatos históricos, de repente se deixa dominar por um transe passional alienante e, num rompante folhetinesco, atira para o ar a vida familiar/social e a carreira profissional? Teria o romancista infringido a lógica da ponderabilidade racional?

Desfazem-se tais indagações aflorantes, devido a essa surda e instigante efervescência de vinte e cinco anos, sufocada pelo professor “travado” que, afinal, sente desabar sobre sua couraça artificial “a paixão (que) sempre foi o Grande Desastre”(p.67), “liberou trinta e cinco toneladas de desejo”(p.98), assumindo, numa racionalização, o que considera um direito, um poder e um dever: “Vou mudar de vida”(p.117), para, no momento-clímax, aflorado o sentimento de culpa mas devidamente pago pela expiação, sentiu projetar-se a catarse, a libertação, a edênica (ilusória) epifania (mesmo em contexto de reconhecida loucura): “Estou completamente livre”(p.132).

Mas a catarse é exigente na explicitação de tudo: enfrentada a morte provocada, “era como se eu, desde aquele momento, pertencesse a você, como se eu me tornasse uma criação sua”(p.133) - nessa ilusão redentora

que reata as pontas de outro círculo. Reflexões sobre o “caso burocrático” que conduziu a esse modo de “passar a vida a limpo”, no “sonho do eterno retorno”, desmascaram a falta total de solidez dessa catarse, na convicção de que “nada do que eu vivi me pertence” e na indagação “quem desenhou o meu futuro?”(p.136) - tudo isso desembocando naqueles blocos maciços da recuperação dos fotogramas elucidadores da morte (p.143ss.). O “historiador meticuloso” Prof. Titular, Doutor Rennon não resiste ao embate confrontante do passado “travado”. Daí justificar-se essa intriga aparentemente folhetinesca.

Enfim, percorrendo esse “carrossel familiar” (p.125), na convicção de que “Viver é uma atividade *explicativa*”(p.42), constatando que “raríssimas pessoas no mundo vivem a dádiva da intimidade”(p.70) e que “uma placa de coca-cola agiu mais sobre o mundo do que eu”(p.65), a narrativa de Cristovão Tezza vai desfiando ironias e questionando o universo ficcional, esfíngico e indecifrável como o enigma de Capitu: irrecuperável para o narrador-filho tornou-se a figura do pai e pergunta-se ele também: “até que ponto Sara Donovan acreditava no meu país”? A perspicácia do romancista reside em levantar os questionamentos, sem compromisso de deslindá-los, diferentemente de Rennon-pesquisador-de-história. Levanta-se, entretanto, a questão final: qual é a história que urge, afinal e definitivamente deslindar?

## CONCLUINDO

Esses romances de Tezza foram lidos em épocas diferentes, como que individualmente. Confrontadas as leituras, tem-se por vezes a impressão de já ter visto esse filme! Conclui-se que, não obstante o empenho do escritor em renovar-se temática e estilístico-estruturalmente, não é fácil a tarefa de

construir um autêntico heterônimo, um outro eu, que não seja mais o eu anterior. O que faz o escritor é ampliar seu universo, desdobrá-lo, mas raríssimamente desviar-se de um autor implícito fundamental. As recorrências nos romances de Tezza assumem evidência: o inerradicável Juliano, a presença do adolescente; os ritos de passagem; o exorcismo de fantasmas; a interferência metanarrativa, o discurso polifônico, a montagem de narrativas alternantes, a busca da circularidade... Afinal, o que mais será a criação ficcional do que um inesgotável devassamento dos demônios interiores? Sejam manada ou não, tais demônios mantêm seu reino com certa unidade. A recepção acima delineada apenas levanta véus sobre desvelamentos possíveis, sobretudo se cada leitura individualizada se relacionar com o macro-texto em suas interrelações.