

À FLOR DA TERRA: UMA VITRINE

RENATO CORDEIRO GOMES (UERJ/PUC-RIO)

Um livro que acaba de sair te [ao leitor] dá um prazer particular, não é só o livro que vais levando: é sua novidade, talvez não muito diferente da novidade de um objeto recém-saído da fábrica...

ITALO CALVINO

O que será que será
Que anda nas cabeças, anda nas bocas
... [que] gritam nos mercados.

CHICO BUARQUE

Silencioso, anônimo, modesto e severo, como diz a imagem de João Cabral, o livro exige que o interroguem. "Só se abre se alguém o abre". Necessita, antes, sair das gavetas, ou do computador: publicar-se. Vir oferecer-se na praça dos convites, seduzir o leitor. Mas, o estado atual das coisas, mesmo com a possibilidade (ainda que relativa) de profissionalização do escritor no Brasil, enfrenta as vicissitudes e as artimanhas do mercado. O bom livro é aquele que vende — parece ser a lógica dos editores no jogo econômico que tem frequentado os discursos oficiais.

Se é certo que o nosso escritor, hoje, flerta com o mercado, não pode, entretanto, elegê-lo como parâmetro de

qualidade, correndo o risco de cair no engodo do gosto médio — de oferecer apenas aquilo que o leitor quer. Ou o que a mídia lhe impinge através da publicidade, explorando os modismos que recheiam as listas dos **best-sellers**.

Romper o círculo vicioso manipulado pelas estratégias mercadológicas não é coisa das mais fáceis. Numa massa grande de títulos editados, não muitos são os que chegam às páginas dos jornais e revistas, já reduzidos para a divulgação dos lançamentos. A imprensa que teria, em princípio, a divulgação de oferecer aos seus leitores as informações sobre as novidades editoriais, às vezes cobra da universidade esta função. No mínimo, há um deslocamento. A universidade não é balcão. Ela, certamente, estuda os novos autores e livros, mas sem hierarquizá-los em relação aos que já constituem a tradição — que lhe cabe revisar e avaliar constantemente, não podendo dobrar-se ante as ondas dos modismos veiculados pela mídia, ou fazer o papel dela.

Este texto tem por objetivo oferecer observações sobre alguns livros que pouco ou nada frequentaram as páginas da imprensa, ou as salas de aula. A seleção é um tanto arbitrária. Não envolve necessariamente o critério de qualidade, nem, em primeira instância, juízo de valor. Funciona como uma vitrine de livraria, o que está "à flor da terra", mas pouco gritado nos mercados. Excluem-se os livros que mereceram a badalação (justa ou injusta, não importa) nos meios de comunicação, ou a acolhida generosa do público.

No quadro ligeiramente esboçado aqui, como podem — escritores e livros — vencer as artimanhas sempre viciadas do mercado, para que sua voz se faça ouvir? Um dos caminhos são os concursos literários que oferecem alguma oportunidade. Aí eles — obras e autores — (e também os editores) juntam-se para uma ação comum: tramam-se. Muitos se perdem no desvio da indiferença ou do desconhecimento por parte dos divulgadores e do público leitor. Outros, salvos pelos prêmios, vêm à luz e oferecem surpresas a quem os interrogue. Afinal, querem revelar o que

"gritam dentro".

* * *

Livros, Tapetes: Fios da Trama

É o que parece ter acontecido com os três primeiros colocados no I Prêmio Rio de Literatura 1985, da Fundação Rio, da Prefeitura do Rio de Janeiro, que os coeditou com a pouco conhecida Editora Philobiblion. **Manual de tapeçaria**, da carioca Nilma Gonçalves Lacerda; **Ângelo Sobral desce aos infernos**, do baiano Ruy Espinheira Filho; e **As chamas da missa**, do espírito-santense Luiz Guilherme Santos Neves — foram os romances vencedores que, entretanto, permaneceram quase incógnitos. Uma que outra resenha foi o saldo da recepção.

Olhemos mais de perto esses três romances. De certa maneira, pode-se dizer que os três textos se tecem com fios que se remetem uns aos outros, numa urdidura que desfaz tapetes já prontos. Desenredam o lado direito (oficial, estabelecido) e tecem pelo avesso. Cada uma das narrativas aborda o reverso a seu modo, buscando desatar o nó: "Inegavelmente, o primeiro passo é vislumbrar onde está e de que maneira foi dado o nó". E, de posse do fio, penetra no labirinto, desce aos infernos e assiste à missa em chamas, para aprender a — ou ensinar a — "ver claro que pano de uma face só é coisa enganosa, que o leal é o lado e o contra-lado", na chave dada pelo **Manual de tapeçaria**. Aprende-se, com ele, a ser sujeito da aprendizagem, a ler o avesso dos outros dois textos.

O instigante romance de Nilma Gonçalves Lacerda é uma narrativa que "rasga cartilhas". Tanto na temática, que descostura a visão oficial da educação brasileira, quanto na estrutura, que rompe as normas da narrativa bem comportada e estilhaça a frase e a pontuação de lógica previsível. Narrativa experimental, que não teme ensaiar o novo, usa as palavras como "espada", para denunciar a falência de nosso sistema educacional. Como uma tecelã, a narrado-

ra-professora tece o seu tapete-livro, viajando entre fios, nos meandros, no direito e no avesso, tramando a experiência perplexa de professora primária, indo da visão ingênua à conscientização. A luta passa a ser o seu próprio trabalho: "Bordar não é um pacto inocente". Com a "mão na construção", numa espécie de romance de formação (Bildungroman), a linguagem mescla variados registros — da poesia ao ensaio, sem esquecer a dicção confessional, e trama uma narração exaustiva. Perseguindo a tarefa de desvendar para o leitor o complexo processo de fabricar ficção, a narradora-tecelã quer envolvê-lo também nas malhas da ideologia (para tomar partido), ao mesmo tempo que se enreda a si própria como personagem que questiona a sua condição de profissional, de cidadã e de mulher. Sendo uma espécie de Sherazade-Penélope agora integrada num contexto em que a mulher não está mais na imobilidade da espera, torna-se uma militante, sem abrir mão de qualquer traço de sua condição. Militância que se quer exemplar, que é permanente exercício, prática, atuação participação, experimentação. No enredamento ideológico e no enredamento da escrita.

Nesta perspectiva, o jogo narrativo engendra em contra-ponto, na sua estratégia de aranha bordadeira, a construção do personagem Jomar, um dos fios da trama, o aluno pobre que repete a segunda série até os 14 anos, quando é obrigado a deixar a escola. Exemplarmente, ele é o avesso do lado direito, o que está sempre à margem, já previamente destinado ao crime, como que condicionado por um determinismo, produto da natureza e não da história. Tentando salvar o aluno, a professora se embaraça nos fios, vê o inferno, mas aprende a "desenredar o lado direito e tecer, pelo avesso, um outro lado — o terceiro, com as cores da utopia, no caminho de riscar o próprio espaço, manejar seus próprios fios, tecer a aurora de todos". Percebe, mesmo sabendo da precariedade de sua arma — a palavra —, que a vida é tal de maneira que possa ser outra, portanto transformável. E, embora não saiba por inteiro o risco de bordado, compreende, no processo tramado pela narrativa, que ensinar, como escrever, é um compromisso

transgressor, que leva a assumir os riscos (no duplo sentido), para além do que sejam as cartilhas oficiais e autoritárias.

Como tessitura, o romance de Ruy Espinheira Filho, é construído de maneira análoga ao de Nilma Lacerda. É uma narrativa tecida de vários fios — outras narrativas, que se fragmentam, se partem pelos capítulos. O tecelão é o narrador protagonista, o escritor Ângelo Sobral que, após a morte da mulher, põe-se a escrever para "sentir-se vivo". Intoxicado de literatura, quer "deixar o pensamento correr livre, livre, apenas registrando a indicação do momento". É um romance se fazendo. À medida que escreve, o narrador reflete sobre seu tempo, sobre a vida e a morte, e principalmente sobre seu processo de criação, cujos meandros — "a luta mais vã" com as palavras — são o fio condutor da trama. E, se expressar é viver, escrever é um ato de vida indispensável. "O lutador" de Drummond, citado na epígrafe, dá o mote que vai sendo glosado ("jamais encontrarei o poema que procuro/Mas o procuro"). À medida que o narrador-escritor se inscreve no texto, empreende a busca de tempo perdido, numa viagem à infância, tecida pelos fios da memória, que se cruzam com outros, as histórias que a imaginação vai delineando. Os personagens em processo são submetidos "ao ritual que os prende, com palavras, ao papel". No caos interior do artista, surgem vultos. "É desses vultos que os [os personagens] compoem, de que eles mesmos se compoem em mim".

Se escrever é viver, "viver é descer aos infernos. É um aprofundamento na condição humana. É o que ganhamos, avançando na vida: a visão de uma espécie de câmara de horrores". Assim é a narrativa que mostra o avesso das malhas da criação, mas deixa perceber que o tecelão, habitante da biblioteca de Babel, devorador de livros, nem sempre entrecruza bem, no tecido textual, as citações que se proliferam, índices da erudição do personagem-escritor. Ficam como franjas, não necessariamente integradas à beleza da trama.

Aí, o narrar apegado ao autocentramento do eu que narra/escreve, é um processo de resistência da própria subjetividade, busca da própria estabilidade e segurança, num diapasão que certa literatura dos anos 80 tenta superar. Na nova pátria da escrita (semelhante à biblioteca seletiva e lida), a narrativa passa a ser o repositório do sujeito que se dá existência através da linguagem, talvez o verdadeiro inferno de Ângelo Sobral. Neste "inferno" — lugar da criação — o narrador oferece aos personagens e a si mesmo a "cruel oportunidade" de existir como **homo fictus**, seres ficcionais que saem do "caos interior do artista" para "algo organizado, um cosmos". Mesmo superando a angústia da criação e tendo como resultado a "vitória sobre o que é informe", o artista, "irmão de Orfeu", está sempre descendo aos infernos". Ângelo Sobral, o artista-escritor, qual anjo decaído, desce dos altares para a biblioteca, onde estão todos os livros que esperam ser lidos, reescritos, tecidos em outra trama.

Outra é a via que Luiz Guilherme Santos Neves escolhe para tecer o seu **As chamadas da missa**. O viés que elege são as ligações, os nós, entre a literatura e a mimesis da História, tentando ler os claros que a História oficial deixou. Tece uma história outra de que não exclui os vencidos e o cotidiano desprezado. De maneira alegórica, lê as ruínas do passado que se dimensiona num presente. Lê o agora carregado de passado. História e memória se imbricam. Extrai um momento do passado, para perturbar a sua tranquilidade, para redimi-lo, desreescalando-o através de lembrança.

O romance relata com "engenho e arte", numa saborosa linguagem arcaizante, a "câmara de horrores" em que se transforma a Vila de Santíssimo Sacramento, com a vista do Santo Ofício, no século XVIII.

Tendo como fonte primária os autos das visitas da Inquisição ao Brasil, o romance desvela como a História e a estória são tecidas. Constrói um narrador, misto de escritor que lavra as atas, de cronista e de contador de "causos", para traçar um painel em que vai pintando a vila e

seus tipos característicos e seu passado, enquanto entra a procissão e é rezada a missa que entroniza o visitador. A missa é o núcleo narrativo e dramático, que se fragmenta para o encaixe das micronarrativas dos personagens. Os fios são abandonados e retomados, criando tenso suspense, enquanto se vai tramando a ação da Inquisição.

O "medo medonho" se instaura. Denúncias, delações, traições, confissões, confisco de bens, torturas são práticas usadas na tarefa de vigiar e punir os "pecados": "o Santo Ofício de tudo sabe pela boca de muitos".

Enquanto a Inquisição tece suas redes de intrigas, o narrador tece suas malhas nessa revisitação da História, para mostrar como ela afeta o cotidiano dos que não têm voz. Como romance histórico, lê o século XVIII, como alegoria de várias épocas em que o Brasil viveu sob o domínio do medo, da tortura e do autoritarismo. Lê o agora como repetição do Mesmo já encravado no passado. Mostra, entretanto, que o paraíso terreal já não fica(va) do lado debaixo do Equador. "Nunca vereis tribunal como este" parodia o famoso verso de Bilac em sua viseira ufanista. Um tribunal como este teve várias reedições "melhoradas e ampliadas". **As chamas na missa** desmascara-o, deixando ver pelo avesso o batismo de sangue.

Os três romances vencedores do prêmio da Fundação Rio, de 1985, procuram entender a fala avessa deste tecido que é o Brasil e inscrevem-se no outro tecido a que chamamos literatura brasileira.

* * *

Um Carrossel sem Metafísica

Os anos 70 foram inflacionados pelos contistas mineiros que se tornaram quase preferência nacional. Muitos deles bandearam-se depois para a narrativa mais longa. Será que, como contistas, estariam em baixa no mercado literário que, nos anos 80, preferiu consumir volumes mais

alentados, tipo **Viva o povo brasileiro**, de João Ubaldo Ribeiro, ou **Tocaia Grande**, de Jorge Amado, lançados com estratégias de "marketing" no melhor estilo do capitalismo de consumo?

Neste quadro, entretanto, mesmo sem a divulgação merecida, os contistas mineiros trabalham em silêncio. De maneira discreta, dão o ar da graça. É o que aconteceu com Jaime Prado Gouvea. Depois de freqüentar antologias (outro caminho para os escritos novos) e de publicar **Areia tornando em pedra** (1970) e **Dorinha Dorê** (Alguns roteiros para a classe média) (1975), lançou, em 1986, **Fichas de vitrola**, com o abano do Prêmio Guimarães Rosa 1982.

O livro é balizado pelos contos "Concerto para berimbau e gaita" que o abre, e "O batuque dos gambás" que o fecha. Entre eles medeiam dois blocos de quatro contos sob os títulos "Cantilenas para dançar" e "Vitrola de cabaré". A chave de sua organização é dada na última narrativa. Pretendendo montar um esquema diferente dos dois livros anteriores, diz Beбето, espécie de máscara do autor: "Estou pensando em colocar uns contos que não têm nada a ver com o outro, mas que, afinal, têm tudo a ver. Seria como aquelas vitrolas de cabaré (...). As músicas não têm nada a ver umas com as outras (...) mas estão todas dentro da mesma vitrola e do mesmo bar. Então, o livro seria uma vitrola dentro da zona que é essa vida aí".

Nessa linha metafórica articulada por motivos musicais, cada conto seria uma ficha-música que dramatiza o espetáculo **zoneado** do carrossel urbano vivido por personagens medianos, absolutamente comuns, sem metafísica, como aquele que está sendo construído no primeiro conto. Espectador e crítico em sua trincheira, estrategicamente a mesa de um bar, o narrador observa não heróis, mas o belorizontino exemplar, classe média, que destila angústia, e constata a "ditadura da hierarquia", que sempre pinta nas relações humanas. Espécie de "microfísica do poder" com seus mecanismos de dominação, presentes no cotidiano miúdo e corriqueiro.

Este traço permite estabelecer a unidade semântica que articula as narrativas em sua diversidade. Tematizando encontros e desencontros, cada conto-canção orchestra a questão do poder, nas relações entre criador (narrador/escritor) e criatura (personagem), entre homem e mulher, entre o gigolô-empresário moderno e as prostitutas, entre a polícia (a repressão inexplicável) e o jovem-meio-marginalizado... Cristalizando emblematicamente tais situações, como núcleo dramático, o narrador persegue a idéia de circularidade, de repetição, da busca da repetição do gesto, e ainda da improvisação. "Eu vejo coisas: as coisas se repetem, em outro nível", como variações musicais de roteiros de classe média. "A cena é a mesma" — diz textualmente o narrador.

Neste sentido, é sintomático o **alter-ego** do narrador criado no primeiro conto do livro. Seu nome é significativamente Charlie Parker, o maior improvisador da história de jazz. "Os encadeamentos vão então se tornando explícitos: o improvisado se faz matéria ficcional para Jaime Prado Gouvêa — com os imprevistos, desvios e quebras em que se recorta a vida urbana", como atesta Júlio Castañon Guimarães, na "orelha" que apresenta o livro.

O narrador, ao longo dos contos, faz seus personagens perambularem pelas dobras do cotidiano da cidade, por lugares de passagem, da não permanência, ou seja, as ruas e os bares, e tenta captar as figurações da noite. Costura, através de uma agilidade rítmica, essas andanças, agenciando-as com as citações musicais e literárias.

Os contos, assim, procuram ler o universo de formas inseguras, da transitoriedade permanente, da cidade que excede os passos do passeador, como repetição infinita que se realiza através de variantes ilimitadas e imprevistas num jogo aberto, onde circulam os corpos e a memória. Neste diapasão, o narrador deste livro-vitrola está "só tocando música. Bêbada, esquisita, velha, nova, mas é a minha música", como revela a fala de Bebeto, — que busca desesperada e ironicamente ler o ilegível na vitrine do cotidiano sempre cambiante da vida urbana.

* * *

Carnavalização da História

A capa do romance **A Rainha de Navarra** (1986), de Heloísa Maranhão, reproduz uma foto da ala das baianas de uma escola de samba, com o título, em branco e vermelho, encimado por uma coroa. Que teria a ver com o carnaval carioca oficial esta rainha, irmã do Rei Francisco I da França? Ela que viveu na primeira metade do século XVI e casou em 1527 com Henrique, rei de Navarra; ela que protegeu os reformistas protestantes e se distinguiu por seu gosto apaixonado pelas letras e pelas artes, ela própria autora de poemas e de novelas recolhidas no **Heptameron**. Como se encaixaria esta rainha num enredo de escola de samba, já que o regulamento oficial exige tema relacionado à História e à Cultura Brasileiras? Neste ponto é que entra a maestria de Heloísa.

Revisitando a História, como já fizera em outras obras, a autora dá asas à "fertilidade da imaginação". Burla o regulamento oficial e faz uma espécie de paródia ao romance histórico, superpondo em dupla orientação Navarra e Brasil, a rainha e a sambista, que tem seu momento de sonho como destaque no cortejo carnavalesco.

A moldura da narrativa dá a chave ao leitor. Na quadra de ensaio da escola de samba, num sururu, possível neste ambiente, explode uma bomba de fabricação caseira e atinge a cabeça da sambista, enquanto conversa com o Anãozinho de Toledo. O foco narrativo centra-se na voz da sambista-rainha que, talvez marcada com o "segredo técnico" de escola: liberdade para cada componente", constrói uma espécie de samba da rainha doida. Assumindo o papel de Rainha de Navarra, cria um clima de **nonsense**, marcado pelo traço do humor, partindo do próprio samba-enredo que se apóia na novela XXX do **Heptameron**. Carnavalizam-se a própria História e o próprio enredo, via paródia, na tópica do mundo às avessas, subvertendo as categorias lógicas de tempo e de espaço: "Transar nas entrelinhas. Nunca enlevados pelo valor dramático de certas cenas, nos esquecemos da realidade para tomar a vida nas mãos, modificando o seu script" — parece ser a tônica da narração que busca

o imprevisível, através de fluxo imaginativo fecundado pelo devaneio e pela fantasia.

O componente dramático fica por conta da história de Margarida, na corte da França. A busca e o encontro de seu filho de mãe solteira que lhe fora arrancado pelo Rei, e o casamento com o soberano de Navarra — são os traços folhetinescos capazes de prender o leitor ávido de aventuras televisivas. Este componente é, porém, esgarçado pela linha de força que adensa e subverte a narrativa. "Agitando idéias, grande responsabilidade de quem escreve, mais importante que mobilizar exércitos", o relato passa em revista, criticamente, a mulher liberada e suas contradições, o machismo, o jogo do poder, o autoritarismo, as relações com a Igreja, a medicina, a universidade, a crítica literária, a poluição, o projeto Jari, a dependência econômica e cultural. Onde se lê Reino de Navarra, leia-se Reino do Brasil. "Quando se sabe uma verdade, é muito mais fácil inventar mentiras" — parece o lema que quer denunciar que há qualquer coisa de podre no Reino de Navarra.

* * *

Amores Urbanos em Tempo de Hedonismo

O mito do Barba Azul deve andar ainda nas mentes pós-modernas, que podem realocar, via citação, o marido sanguinário que degolava as sucessivas esposas no conto de Perrault. Ou mesmo recordarão o personagem as antigas "moças do Brasil", a quem a Coleção Rosa, da Editora Saraiva, oferecia em 1953 a versão da alemã Eugenia Marlitt, que apresentava o "doce mundo antigo" às leitoras "cansadas da época urbana".

Essa arqueologia pouco tem a ver com os contos de **O Barba Azul de Ipanema** (1988), décimo livro de ficção de Esdras do Nascimento. Se alguns personagens, como o do conto que dá título ao volume, podem remeter ao implacável sedutor, é na vida da grande cidade que vão se loca-

lizar essas histórias, nada ingênuas, de (des)encontros amorosos, da crise do relacionamento homem-mulher.

O homem e a mulher, assim mesmo generalizados, não importando muito os nomes que tenham, são quase sempre intercambiáveis e passam de um conto a outro. Na guerra da conquista predomina, entretanto, o caráter monocórdio: na variação de parceiros seduzidos, não sabem o que fazer com o objeto conquistado. Sobram a busca incessante e a falência afetiva. Os personagens adquirem uma couraça e deixam de perceber o outro como sujeito. Querem encontrar no outro o espelho, para confirmar a imagem que fazem de si próprios — a mesma imagem que exibem nos bares e festas, a vitrine da vida mundana.

Narcisistas e hedonistas, são incapazes de um projeto a dois. Sobra, enquanto se suportam, o transbordamento do sexo. Pelo pavor de serem dominados e de perderem a autonomia, acabam sendo dois estranhos. A exacerbação das impossibilidades leva ao silêncio: "o silêncio é a morte do amor", diz o personagem de Roberto de Aquino, o escritor que atravessa quase todo o livro.

Os contos que se enredam uns nos outros agenciando uma arquitetura narrativa que se encaminha para o romance, oferecem uma crônica que documenta naturalisticamente a vida ipanemenha com seus tipos, seus modismos, seus costumes característicos, captados por uma linguagem quase sempre sem riscos, mas que ganha contundência pelo traço ferino do humor, e pelo obsceno que ousa trazer à cena as mazelas dos bastidores.

Porque fala do/ao leitor da era pós-moderna do fiorental, este livro não seria decididamente destinado às leitoras ingênuas da Coleção Rosa. Interessa sobretudo aos que desejam questionar as perplexidades do agora, em que as vozes e os corpos das minorias sexuais (como também as raciais ou sociais) forçam sua entrada em cena e podem olhar com desconfiança a "barba" (azul, preta, branca ou loura, não importa) como símbolo de virilidade, de coragem e de sabedoria.

* * *

Relatos de Formação

A criança, figura inocente desprovida de sexualidade como os anjos, é uma imagem desmitificada, no mínimo desde Freud. Fugindo desse retrato tradicional que o senso comum insiste em conservar, Haroldo Maranhão traça, nos quinze contos de seu livro *Jogos infantis* (1986), a descoberta do sexo por meninos que vivem suas primeiras "peripécias guiadas pelo instinto completamente bandalho". Seu relato devassa e se apossa da intimidade das crianças e adolescentes. Redes, porões, sótãos, banheiros e esconderijos são invadidos e deixam-se ver através das cenas, que o narrador recupera via memória ficcionalizadas: "Outro dia andei me lembrando e parece que estou vendo..."

Com um título enganoso, desses que nos fazem encontrar o livro na seção de literatura infantil das livrarias, a obra narra a experiência do vivido pelos personagens que "brincam". O brincar na acepção dos jogos sexuais como os praticados por Macunaíma. O brincar como atividade dominada pelo princípio do prazer, fora do olhar vigilante da moral pequeno-burguesa dos adultos. E enquanto "brincam", as crianças internalizam comportamentos, normas e preconceitos que a sociedade e sua cultura impõem.

Cada conto é a dramatização de um jogo sexual jogado pelos protagonistas, desdobramento de um mesmo personagem que narra em primeira pessoa a aprendizagem do sexo, sempre na perspectiva do macho. O ponto de vista do adulto que recorda, resgata a visão erótica dos meninos cujo discurso contamina o discurso do narrador que quer vencer os tabus, "o freio invisível que me prendia a língua".

Enfatizando os estímulos que produzem excitação sexual e o aumento da libido nos rapazes, os contos passam em revista temas e situações já tipificadas: as primeiras relações sexuais com primas e empregadas, a masturbação, a visão traumatizante de uma relação dos pais, a descoberta dos órgãos sexuais e dos fetiches, a experiência homossexual (apenas em um conto "Cachorro doido", exceção que confirma a regra da ótica machista que atravessa os rela-

tos), a descoberta das "palavras mágicas" — as "palavras cabeludas que não servem só para xingar"... Nesta perspectiva, confirmam-se redundantemente os traços culturais no âmbito sexual que caracterizam, de um modo geral, a hierarquizada sociedade patriarcal brasileira.

Nesses jogos de ensino-aprendizagem, as mulheres, geralmente mais velhas, é que seduzem. São professoras e guias. Mas, às vezes, também figurações do demônio — o que reedita o imaginário da tradição cristã e inscreve nos meninos o pecado e a culpa, deixando marcas no corpo. Tópico já tematizado na nossa tradição literária, a exemplo de *O Ateneu*, de Raul Pompéia, e *O menino de engenho*, de José Lins do Rego, ou nos poemas de Drummond que tratam da "iniciação amorosa", principalmente os recolhidos nas memórias de *Boitempo*.

Neste sentido, é exemplar o conto "Bilhete" que encerra a coletânea de Haroldo Maranhão. Aí se lê um pedido de perdão à "santa mãe" que surpreendeu o menino com a empregada (é clássico!), a negra Arduína, que "parecia coisa mesmo do demo". A narrativa funciona como ato de contribuição de todos os meninos que, apesar de terem descoberto o prazer e de terem ficado "bambas, uns doutores", ainda vêem o sexo como algo pecaminoso. Ainda que se tente vencer as interdições, aquilo que é recalcado em nome do Pai, em nome da Lei.

Estes **Jogos infantis**, como narrativas de formação (Bildung), numa ótica possível após a revolução sexual dos anos 60 e da popularização da Psicanálise, pretendem tratar com naturais os temas tidos como escabrosos pelo naturalismo e paga, ao mesmo tempo, certo tributo ao tratamento humorístico que fez as delícias do modernismo.

Como revela o narrador, são aventuras do "tempo da camisa-de-vênus" que a memória afetiva recupera para outros tempos em que ela, a camisinha, ganha os mercados da era da Aids. São crônicas de saudade!

* * *

Viagem e Memória

Os anos de abertura assistiram à publicação e ao sucesso dos depoimentos dos exilados retornados, que relataram, pelo viés autobiográfico, suas experiências dos anos de fogo. Esses textos constituem uma das tendências da prosa brasileira dos anos 70. Centram a narrativa no indivíduo que explica sua participação na luta armada e abre uma perspectiva revestida de alegria para a liberação do corpo e para as questões das minorias.

Esses anos de abertura, fecundados por vozes da subjetividade que se revoltaram contra as diversas formas de autoritarismo, vêm sendo dramatizados ficcionalmente, para além do romance-reportagem e dos depoimentos-confissões. E o caso de *Sete anos e um dia* (1987), que marca a estréia em romance de Elvira Vigna Lehmann, premiada por incursões na literatura infanto-juvenil.

A narrativa articula em tensão o motivo da "viagem", sugerido pela "Nau Catarineta", texto do folclore que fornece o título da obra, como se lê na epígrafe. Só que esta viagem, travessia no tempo em circunstâncias adversas, se faz na realidade cotidiana dos personagens, cujas vidas são atravessadas pelos acontecimentos que marcaram o Brasil entre 1978 e 1985. Viagem a esse passado recente que apontava para possíveis mudanças e desaguou no desencanto: "o escândalo de um país que abandona o seu próprio futuro".

Numa linguagem coloquial e espontânea, um narrador em terceira pessoa pretende registrar objetivamente esses sete anos. Mas cede sua voz a Pedro, que, numa linguagem mais formal, recupera pela memória afetiva o passado perdido. Em trechos subtitulados, Pedro dá ordenação aos acontecimentos que convergem para a casa-símbolo de Pendotiba, onde "iríamos vagar sete anos sem passado e buscando o futuro. Nós e o Brasil".

A história tecida de histórico torna-se história-estória, possível de ser esquecida, como pensa Catarina. História que tem mais "um dia" — o do reencontro de Car-

los Alberto e Pedro, o único que pensa e fala no assunto. Pedro, o intelectual pequeno-burguês, é o único que guarda a memória dessas "vidas tão bonitas", como quem olha uma fotografia antiga. Seria à toa esse privilégio dado ao intelectual que, sendo o mais racional do grupo, pode ver criticamente o passado e libertá-lo das leis do esquecimento, como "a nau a navegar" — ordenada — no mar da memória, tentando definir a indefinição daqueles anos? Esquecer para lembrar — operação tecida nas malhas do cotidiano que também é história.

* * *

Esta pequena vitrine nos mostrou que os livros, apesar de pacientes (deixam-se ler onde queiram), são severos (exigem que os interroguem) para retornar à imagem de João Cabral. Mas este querer — ato de vontade — está hoje condicionado aos apelos do mercado. Mesmo assim, revelam a multiplicidade, a pluralidade, de tendências que vem marcando a produção brasileira a partir dos anos 80, resistindo ou não à sedução do mercado de consumo. Tendências que, manipulando estratégias narrativas diversas, oferecem, como observa Silviano Santiago, um olhar desconfiado aos grandes sistemas hermenêuticos do saber e deixam irromper na teia do pensamento contemporâneo e força do cotidiano.

Nesta vitrine um tanto acanhada, em que o olho selecionou, sem uma direção rígida, alguns livros, depara-se, de repente, com um pequeno cartaz. Registra ele: "É verdade que essa maneira de girar em torno do livro, e ler em torno antes de ler dentro, também faz parte do prazer da novidade. Mas, como todo prazer preliminar, este deve respeitar uma duração ótima se se quer que ele desemboque em um prazer mais consistente. a consumação do ato, ou a leitura do livro". A assinatura é sedutora: Italo Calvino, que faz do leitor o personagem central de seu romance **Se um viajante numa noite de inverno.**

Bibliografia

- ESPINHEIRA FILHO, Ruy. **Ângelo Sobral desce aos infernos**. Rio de Janeiro: Philobiblion/Fundação Rio, 1986.
- GOUVÊA, Jaime Prado. **Fichas de vitrola**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- LACERDA, Nilma Gonçalves. **Manual de tapeçaria**. Rio de Janeiro: Philobiblion/Fundação Rio, 1986.
- LEHMANN, Elvira Vigna. **Sete anos e um dia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- MARANHÃO, Haroldo. **Jogos infantis**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.
- MARANHÃO, Heloísa. **A Rainha de Navarra**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- NASCIMENTO, Esdras do. **O Barba Azul de Ipanema**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1988.
- NEVES, Luiz Guilherme Santos. **As chamas da missa**. Rio de Janeiro: Philobiblion/Fundação Rio, 1986.
- SANTIAGO, Silviano. a) Fechado para balanço; b) Prosa literária atual no Brasil. In: **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SUSSEKIND, Flora. **Ficção 80: dobradiças & vitrines**. In: **Revista do Brasil**, nº 5. Governo do Estado do Rio de Janeiro/Secretaria de Ciência e Cultura/Prefeitura de Município do Rio de Janeiro, 1986.

