

aniversário”, de Clarice Lispector, e o *Rei Lear*, de Shakespeare. Depois da ressalva sobre as grandes diferenças entre essas obras, ela vai acumulando elementos que as aproximam, aliás sugeridos pela própria Clarice, como a atribuição do nome de Cordélia a uma das personagens. Apenas uma sugestão, mas que vai adquirindo força com o exame de outros elementos do conto.

Suas abordagens sutis e penetrantes vão ampliando o acervo de visadas que temos em relação aos textos de que trata, contribuindo assim para o verdadeiro “feixe de leituras” que se constitui a partir de uma obra.

Por exemplo, ela expõe a propósito do conto “Continuidade de los parques”, de Cortázar, uma série de correlações psicanalíticas baseadas no *Unheimlich* de Freud (a “inquietante estranheza”, conforme expressão derivada de uma tradução para o francês), e isso parece bem pertinente na medida que o próprio contista estava marcado por esta concepção, conforme Cleusa assinala. Enfim, o seu ensaio analítico é convincente e seguro, mas isso não elimina a possibilidade de muitas outras abordagens.

Ela escreve, resumindo a fala: “Em linhas gerais, o conto gira em torno de um homem de negócios que, nos momentos de lazer, lê um romance cujos protagonistas-amantes planejam a morte do marido traído. Absorvido pela trama, não percebe estar lendo a preparação de seu próprio assassinato. Na sala, de costas para a porta, comodamente instalado em um sofá e mergulhado nos últimos capítulos do livro, não pressente a cautelosa entrada do rival com o fim de eliminá-lo.”

Lembro-me de que, na primeira leitura, o relato me deixou aquela impressão de

“inquietante estranheza”, e que eu não procurei definir então. Quando voltei a ele, anos depois, essa impressão me pareceu vir do seguinte: ao lermos ficção, aparece em nosso imaginário um mundo que não é este que nos rodeia, os limites entre um e outro ficam bem demarcados. Ora, no conto de Cortázar, a personagem está imersa na leitura, no mundo criado por ela. Mas agora, na minha apreensão, há três mundos bem demarcados (este que me cerca, o do homem de negócios que lê e o do livro que ele está lendo), porém o terceiro vai imiscuir-se no segundo, atentando, pois, contra a convenção, o pacto implícito em toda leitura desse gênero. É justamente o rompimento do pacto entre o leitor e o escrito vai causar aquela sensação estranha e inquietante.

Depois do ensaio de Cleusa, vejo uma série de relações que a leitura do conto tão curto de Cortázar nos pode dar. Mas, evidentemente, elas não anulam aquela conclusão da minha segunda leitura. E é assim que percebo o mérito maior deste livro: enriquecimento das possibilidades de assimilação de uma obra.

Outros textos analisados ali: “Palhaço da boca verde”, de *Tutaméia* de Guimarães Rosa; mais um conto de Cortázar, “No se culpe a nadie”; o “Rondó do capitão” de Manuel Bandeira; *Os ratos* de Dyonélio Machado; e *Le rivage des Syrtes* de Julien Gracq. Em cada um desses trabalhos, há novos percursos analíticos, novas aproximações, quase sempre um abrir de perspectivas. Esperemos agora as próximas abordagens de Cleusa, que certamente nos vão levar a uma visão diferente de obras que já conhecemos, como sem dúvida acontece com os leitores de *Confluências*.

# Dois brasileiros

Arthur Nestrovski

Professor da Pontifícia Universidade Católica - SP

Rubem FONSECA, *O buraco na parede*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

Carlos Heitor CONY, *Quase memória*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

Com característica elegância e bom senso, Antonio Candido afirma, na introdução a um de seus ensaios, que “traçar um paralelo puro e simples entre o desenvolvimento da literatura brasileira e a história social do Brasil seria não apenas enfadonho mas perigoso”, porque nem os fatos históricos são determinantes dos literários, nem a razão de ser da literatura está em sua correspondência aos fatos. No entanto, ao concluir suas reflexões sobre “A literatura de dois gumes”, o ensaísta comenta que a literatura latino-americana sempre esteve empenhada “na construção e na aquisição de uma consciência nacional”, de modo que “o ponto de vista histórico é indispensável para estudá-la”. Este paradoxo – se é que é um paradoxo – de uma literatura livre da realidade, mas prisioneira da História, serve de emblema para a obra de Rubem Fonseca, como vem sendo lida desde *Os prisioneiros*, de 1963, até este seu novo livro de contos, *O buraco na parede*.

Tudo somado, são agora 77 contos. Com poucas exceções, são todos exercícios de voz: narrativas na primeira pessoa, com uma dicção e um conjunto de assuntos que se repetem obsessivamente neste universo que é mesmo de repetições e obsessões. O baixo-mundo carioca, contrastado ou combinado ao mundo baixo dos ricos; a violência, as misérias e, vez que outra, a alegria sexual; pequenos negócios e grandes traições; vencedores, injustiçados, justiceiros e perdedores de um cotidiano que, via de regra, se apresenta filtrado pelos olhos e a fala de uma consciência masculina no seu limite – estes são temas que reaparecem no

*Buraco da parede*, revitalizados, agora, talvez inesperadamente, por uma dose de humor.

Mas Rubem Fonseca não é um Nelson Rodrigues dos anos 90 e nem o humor, nem o domínio da língua, nem muito menos o que Antonio Candido chama de “consciência nacional” aproxima estes dois cronistas do grotesco e do arabesco brasileiro. Um e outro escrevem polifonicamente, misturando alta e baixa cultura; um e outro são críticos da “desmoralização geral” e das perversões de “clero, nobreza e povo” de que já falava um precursor comum, Joaquim Manuel de Macedo, homenageado por Fonseca em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” (em *Romance negro e outras histórias*). Mas o realismo de Nelson Rodrigues é de outra ordem e, pode-se dizer, de uma outra época também.

O que há de mais intrigante e mais difícil nos contos de Rubem Fonseca é a maneira como os seus temas, explicitamente comprometidos com a realidade, com a revelação de uma vida verdadeira e oculta, vêm traduzir-se em estilos e vozes não menos explicitamente artificiais. Comenta-se muito a utilização do romance policial e dos filmes B como matrizes dessa literatura que, ao mesmo tempo, volta-se para Homero ou Dostoiévski, para Conrad (explicitamente – e desastrosamente – numa das histórias de *Romance negro*; implicitamente, nesta multidão de Marlowes decaídos que são os seus outros narradores) e E. A. Poe (num dos melhores contos do novo livro, uma farsa a três, redigida em tom de novela de TV – se uma novela pudesse ser escrita por Rubem Fonseca e dirigida por Quentin Tarantino). Com frequência, também, a fala de uma personagem é comprometida por expressões fora do lugar, detritos de um português de luxo (“iniqüidades”, “prevaricações”) poluindo a pureza do dialeto suburbano. Em seu excelente posfácio aos *Contos reunidos*, Boris Schnaiderman define essa textura em termos de um con-

traponto bakhtiniano, entre “vozes da cultura e vozes da barbárie”.

Mas uma leitura à maneira de Bakhtin serve melhor, talvez, aos primeiros livros do que aos mais recentes. Pois o que agora se evidencia, com força redobrada, é a falsidade de todas essas vozes, algo para o qual não há nome na teoria do dialogismo. Nenhuma voz é de verdade neste grande coro. Assim como seu tom é afetivamente neutro, mesmo quando – ou especialmente porque – o que se narra está nas bordas do inominável, também o estilo se esconde em disfarces e pastiches, em “literatura”. A tensão tonal vem deste contraste, entre uma escrita que quer, por um lado, ultrapassar a literatura, contar a verdade das coisas, e, por outro, não faz outra coisa senão se valer das formas estilizadas da própria literatura (ou do cinema, da televisão). Nessas vozes, tão humanas, o que se escuta é uma repetição mecânica de palavras, que vai passando seu véu sobre algo de mais humano e terrível.

Desde certos poemas românticos, como “The Thorn” de Wordsworth, passando por Mallarmé e Henry James, até romances e filmes europeus de uma geração atrás (como *O ano passado em Marienbad* de Resnais e Robbe-Grillet), e até mesmo algumas composições musicais (Boulez, Sciarrino), há toda uma tradição de obras organizadas em torno a uma ausência, uma falta que paradoxalmente preenche o poema, um vazio pleno que lhe serve de centro. Já nos contos de Rubem Fonseca – incluindo alguns dos melhores e mais aterradores, como os novos “O anão” e “O placebo” –, o que se vê sugere o contrário: é como se a escrita, agora, estivesse constantemente no centro, no coração das trevas, mas nem por isto menos vazia. É uma presença esvaziada, uma espécie de contra ou anti-sublime que o leitor é forçado a reconhecer, por trás dos estilos de plástico da narrativa.

Cada conto tem um caráter de enigma, ou parábola. “Parábola do quê?”, pergunta

legitimamente cada leitor, e cada conto, não menos legitimamente, recusa-se a responder. Uma resposta rápida demais seria “do Brasil”. Num outro contexto agora, mas em termos retóricos semelhantes aos que já se vira em *O cobrador*, ou *Feliz Ano Novo*, cada história reorganiza cenários do que Julia Kristeva descreve como “o abjeto”. O abjeto é o expellido, o impossível de contemplar, mas que mesmo assim nos convoca ao lugar onde o significado desaba. É o ambíguo, o misto, o que está no limite e perturba a identidade e a ordem das coisas. Em *Pouvoirs de l'horreur* (Seuil, 1980), Kristeva lista “o traidor, o mentiroso, o criminoso de boa consciência, o estuprador sem remorso e o assassino que se diz um redentor” como exemplos de abjeto – e essa lista, para nós, resume um bom número das personagens de Rubem Fonseca, às quais se soma, com especial importância neste novo livro, o *voyeur*.

“O problema”, como diz o narrador da primeira história, “é muito complicado”. Mas a noção do abjeto nos deixa mais próximos, talvez, de compreender as comédias grotescas e fantasmagorias e até um ou outro momento de alívio em *O buraco na parede*. “Que sei eu?”, pergunta, na história que dá título ao livro, o amante da pensionista, conversando com outro futuro amante, sem saber que está citando Montaigne. A profanação de significados confere uma certa tristeza a tudo e a todos, que mal se deixa escutar nessas palavras sem ressonância. “Quando entramos no túnel Rebouças ela me disse, eu te amo”; “(...) e passei o resto da noite apertando o pescoço dele”; “os ossos do meu pai estavam em pior estado (...)” “Fomos para a cama.” Não há mais identificação visível com nada que seja exterior, e não há mais linguagem também para o que é de dentro, porque o interior e o abjeto coincidem num espaço vazio, num buraco. Não é exatamente o que se chama de “consciência nacional”.

Mas este escritor sem voz própria talvez esteja mesmo, à sua maneira, retratando uma

realidade e uma história – menos pelo assunto (previsível, teatralizado) e pelo estilo (ritualizado, tomado de empréstimo) do que pela estranha confluência dos dois numa voz sem afeto. É um retrato parcial e oblíquo, sedutoramente desagradável. Mas não causará grande mal, como dizia Antonio Candido em outro contexto, se o leitor sair com a certeza de que a realidade é de fato muito mais vasta e complexa, e que só as limitações do escritor impediram que isto ficasse claro.

É uma sensação estranha começar a leitura do novo romance de Carlos Heitor Cony num quarto do Hotel Novo Mundo, no Flamengo. Abro a primeira página e leio este parágrafo: “O dia: 28 de novembro de 1995. A hora: aproximadamente vinte, talvez quinze para a uma da tarde. O local: a recepção do Hotel Novo Mundo, aqui ao lado, no Flamengo”.

Não existem coincidências, como afirma a personagem central do livro, e nada me parece mais justo do que a participação involuntária do crítico como quase-personagem deste “quase-romance”, como o define Cony. Pois o trânsito entre o que é externo e o que é interno já é um dos temas de *Quase memória*. Ele está ligado à passagem, ou contaminação de dois tempos, e à recriação, pela memória, de um passado que nos traz até onde estamos, recriando, ou quase-lembrando o passado.

Todas estas questões se cristalizam na relação com “o pai”. Este “pai”, Ernesto Cony Filho, está e não está entre aspas. Viveu no Rio, trabalhou na imprensa, deixou muitos amigos e conhecidos. Mas passa agora a habitar um outro mundo, da literatura. O pai, não por coincidência um Cony Filho, é agora, para todos nós, uma personagem de seu quase-pai Cony.

É uma personagem mesmo, como se diz, um tipo, um emblema do Rio. Irresistivelmente simpático, com seus milhares de

invenções e esquemas, quase sempre frustrados, o pai foi “um camicase que doou a vida pelo objetivo de viver, viver tudo (...)” “Recebia um bom-dia como uma homenagem” e “todo dia, ao dormir, pensava consigo mesmo: amanhã farei grandes coisas”. Capaz de tudo e realizador de quase nada, era o “homem sem rancor”, o “homem-fronteira, o desbravador do Maravilhoso”, capaz até de fazer chegar ao filho, na recepção do Hotel Novo Mundo, dez anos depois de sua morte, um pacote impecavelmente bem amarrado, com a mesma “técnica” que só o pai tinha para tudo. O pacote fechado, que o filho hesita em abrir, é mais uma evidência da técnica do pai, no caso póstuma, em fazer de si mesmo e do filho duas personagens. Ou será que não?

Obedecendo à tradição dos melhores narradores, o pai “fazia do amigo de infância uma colagem de outros meninos que fora encontrando pela vida, e outros que ia inventando (...)”. E este livro também, uma “quase-memória, ou um quase-romance, uma quase-biografia”, vai multiplicando “cenas que costumam ir e vir da minha lembrança, lembrança que somada a outras nunca forma a memória do que eu fui ou do que outros foram para mim”.

O texto inteiro é um anedotário do pai: o caso do perfume que explodiu na mão do capitão, o caso da romaria ao Taumaturgo de Urucânia, o caso do balão que voltou, o caso das mangas do cemitério, o caso do sogro que mostrou a bunda ao rei da Bélgica e tantos outros. Através das histórias, o que se relembra, também, é um outro Rio de Janeiro, que quase não existe mais, a cidade mitológica do meio-século, que a própria cidade guarda hoje de si como lembrança e ideal.

Dirigindo pela Barra da Tijuca, de madrugada, no final do livro, Cony, ainda sob o impacto daquela experiência iniciada no hall de um hotel que não por acaso se chama Novo Mundo, vê-se a si mesmo

“sozinho (...) sobrevivendo de um mundo que acabou”. Há uma grande dose de nostalgia neste retrato de um anti-herói de outros tempos – maravilhosamente recapturada, diga-se de passagem, na capa de Victor Burton, misturando relato e ficção, com seu balão, seu 14-bis e seu filhote de jacaré numa Copacabana sem prédios, num céu que é de dia e de noite.

O que o livro tem de mais sedutor, mas também de mais fácil, ou mais fraco está, contudo, precisamente nesta confiança na força das velhas imagens. Como um disco de choros, que nos comovem com seus bandolins e escalas cromáticas e harmonias quase-chopinianas, mas que ninguém consegue escutar do início ao fim, a *Quase memória* cativa e fatiga com seu bricabraque de amigos, idéias, façanhas e casos do pai. O livro, porém, tem outra história para contar.

Em seu prefácio, Cony deixa implícito que, 23 anos depois de seu último romance, *Pilatos* – e vale lembrar que, além desse, ele escreveu um número expressivo de livros que são um marco dessa geração, incluindo *Pessach – A travessia* (1967) e *Informação ao crucificado* (1961) – ainda não tinha dito o que queria dizer. “Amanhã não farei mais essas coisas”, resume, como se o livro pusesse, agora, um ponto final e definitivo na carreira. Mas o que está, de fato, fazendo nesse livro?

Entre os truques que o pai lhe legou, está o de se “autodefender de memórias devastadoras” e não seria injustificado ver nisto a definição do livro como autodefesa contra a devastação da memória do “pai”; vale dizer, um triunfante exorcismo, utilizando a memória “como cúmplice”. “Eu sempre fora sua platéia preferida, ele se produzia, se fabricava para mim”, escreve o autor. Mas a sensação agora é quase a oposta: na competição literária e humana travada amorosamente com o pai, é o filho, de fato, quem realiza as grandes coisas que o pai jamais realizou.

Em pequenos detalhes, incidentalmente, vamos aprendendo que, ao contrário do pai, que mentia para quase todos sobre a sua única viagem ao exterior, Cony viajou pelo mundo afora, em condições (reais ou inventadas) de luxo. Os indicadores de uma vida autenticamente confortável se dispersam pelo texto. O pai manteve fielmente uma amante por muitos anos e acabou casando com ela depois da morte de sua primeira mulher; já o filho Cony deixa pingar na narrativa referências nada casuais à sua “primeira mulher”, segunda, terceira e quarta. E Cony, afinal, de contas, é o Carlos Heitor Cony conhecido nos quatro cantos do país, ao contrário do pai, se se pode dizer, “inconnu”.

Um elemento especial nessa relação tão especial é o pacote que o pai escondeu do filho, certa ocasião, na Sala da Imprensa do Palácio, e que talvez seja este mesmo pacote fechado que Cony recebeu no hotel (ou vai receber, dia 28 de novembro). Quem sabe não era este o “projeto muito especial” que o pai nunca mais mencionou? Seja como for, está implicitamente realizado, agora, na *Quase memória* que o filho escreve com as histórias do pai. Amanhã o pai fará grandes coisas mesmo, porque continuará não as fazendo, gloriosamente e para sempre, nas páginas deste romance, onde se deixa inventar pelo filho que se inventa por ele.

Daí, talvez, o senso de desconforto final do narrador. O livro é uma viagem de retorno ao que nunca existiu, exceto pelo afeto da retrospectiva. É uma sabedoria esvaziada, um esforço de comunicação da experiência, ao mesmo tempo superior e inferior ao seu modelo. “A arte da narrativa está chegando ao fim”, escreveu Walter Benjamin em 1936, mais ou menos na mesma época em que Ernesto Cony começava sua criação de galinhas e sua empreitada como instalador de antenas. Claramente, não era este o caso na cidade do Rio de

Janeiro. Mas no mundo novo de 1995, o significado da narrativa começa a adquirir o mesmo caráter de ancestralidade a que se referia Benjamin.

Se o declínio da narrativa, do relato oral, corresponde, entre outras coisas, à ascensão do romance, então a terra-de-ninguém, o gênero incerto de *Quase memória* parece, agora, uma expressão da palavra escrita que busca, ou retorna, ao reino da falada. A paternidade vai-se desdobrando, figurativamente, por estes labirintos. Não sei até que ponto o livro de Cony chega a dominar as ambigüidades dessa condição. Em termos de gênero é um retorno à grande narrativa, como se a esta fosse quase possível, ainda, a percepção do sentido inexprimível de uma vida. Mas é também a biografia fictícia de si, pela vida do outro. É a biografia, ou vida de um escritor, mais que de um mero pai.

A vida e a morte deste pai, nas páginas do livro, fazem de Cony um exemplo comovente do narrador estudado por Benjamin: “seu romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque este destino, graças à chama que o consome, pode nos dar o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino. O que seduz o leitor é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro”. Não é o narrador, porém, quem se consome na chama da história? E não antecipa com isso o destino do leitor?

Sobrevivendo de um mundo, ou de um livro que acabou, cada um de nós encantará, como puder, sua solidão. Há muitas formas de quase lembrar, ou reinventar este lindo livro de Carlos Heitor Cony. Não poderia haver outra mais interessante do que a que ele mesmo não vai fazer, amanhã, na nossa quase memória, e nos seus livros.