

FERNANDA ARAÚJO DE PAULA NASCIMENTO

**ENTRE RUÍNAS DA MEMÓRIA:
FRACASSO E RESISTÊNCIA EM *MANO, A NOITE
ESTÁ VELHA***

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA
COGEAE
PUC-SP

SÃO PAULO
2013

FERNANDA ARAÚJO DE PAULA NASCIMENTO

ENTRE RUÍNAS DA MEMÓRIA:
FRACASSO E RESISTÊNCIA EM *MANO, A NOITE ESTÁ VELHA*

Monografia de conclusão do curso de Especialização em Literatura da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Cogeae) sob a orientação da Prof^a. Doutoranda Geruza Zelnys de Almeida

SÃO PAULO

2013

DEDICATÓRIA

À Lídia e Luiz,
meus verdadeiros auxiliares;
A Luiz Filipe e Ana Luiza,
minha motivação para prosseguir.

AGRADECIMENTOS

À querida orientadora Geruza Zelnys de Almeida, por sua competência, compreensão e confiança, virtudes as quais possibilitaram o alcance da finalização deste trabalho, o meu muito obrigado.

Aos demais professores do curso pelo conhecimento compartilhado.

Aos meus pais e ao Nilson, por, nesses dois árduos anos de estudos, cuidarem das crianças para mim.

Aos amigos conquistados no ínterim desse curso.

RESUMO

Esta pesquisa objetiva analisar a construção das memórias e das ruínas do discurso confessional do narrador de *Mano, a noite está velha*, de Wilson Bueno, observando em que medida o fracasso do sujeito, representado na obra, se reverte em resistência frente ao vazio de sentido da contemporaneidade. Para tanto, procuramos pelos procedimentos estilísticos capazes de revelar a presença e ausência instituídas na memória, assim como examinar a materialização do fracasso e da resistência do sujeito contemporâneo no corpo da linguagem. Além disso, associamos o narrador à figura do trapeiro ao revelar sua escrita de intimidade, por meio da carta, conseguindo reter a memória em uma forma sem, contudo, eliminar seu movimento fundante, isto é, a vacuidade e a incompletude. Partindo da hipótese de que a memória enquanto instância ficcional congrega em si distintas noções de fracasso e obstinação, esquadriharemos suas ruínas — ou seja, as reminiscências dolorosas reveladoras do esfacelamento desse ser que se conta — para falar do fracasso do sujeito e, ao mesmo tempo, das marcas de resistência corroboradas na palavra literária, convertendo esse fracasso em um projeto obstinado de triunfo, por meio do trabalho com a linguagem. As principais obras de fundamentação teórica são *Magia e técnica, arte e política* e *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, de Walter Benjamin; *Problemas da poética de Dostoiévski* e *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*, de Mikhail Bakhtin; e *Lembrar escrever esquecer*, de Jeanne Marie Gagnebin, entre outras. Essas obras serão empregadas para iluminar a análise do romance contemporâneo de Wilson Bueno, sustentando os conceitos de presença, ausência, fracasso, resistência e escrita de intimidade, e como estes se instauram na escritura do romance, tanto no léxico, como nas imagens criadas pelo autor em toda a obra. A metodologia, tomando por base o movimento da própria memória, será sinuosa, estabelecendo um diálogo entre a obra e as teorias, tecendo apontamentos entre ambas as extremidades.

PALAVRAS-CHAVE: memória, fracasso, resistência, intimidade

SUMÁRIO

Introdução.....	07
Capítulo I — <i>Do narrar a memória: presença e ausência entre ruínas da memória</i>	11
Capítulo II — <i>Fracasso e resistência: evidências no corpo da linguagem</i>	24
Capítulo III — <i>A construção da intimidade: o narrador trapeiro e o gênero carta</i>	38
Considerações finais — <i>Uma carta (a ser) aberta: fricções entre o real e a ficção</i> ...	54
Referências bibliográficas.....	58
Anexos	

INTRODUÇÃO

Robert Musil afirmava em seus Ensaios (1984, p. 29, apud COMPAGNON, 2009, p.40): “a arte representa não abstratamente, mas concretamente, não o genérico, mas casos particulares cuja sonoridade complexa engloba vagas notas gerais”.

Pode-se pensar, a partir da premissa exposta pelo autor austríaco, que a literatura sempre revelou o conhecimento do homem e do mundo, por meio da representação ficcional nela tecida e, já no século XXI, aparece como um recorte significativo de uma realidade dilacerada em um mundo conturbado, após as Grandes Guerras, Regimes Totalitários, Revoluções Industriais e Tecnológicas e a influência desses eventos sobre o caráter do humano. Após a ocorrência de todos esses acontecimentos, é possível dizer que a literatura contemporânea nasce sob os signos da desilusão e da desesperança. Sentimentos esses belissimamente ilustrados por Wilson Bueno, em seu romance *Mano, a noite está velha*.

Wilson Bueno nasceu em Jaguapitã, no norte do Paraná, porém ainda criança mudou-se para Curitiba, cidade na qual descobriu sua vocação literária.

Ao longo de sua vida construiu duas obras: a sua literatura, reconhecida como uma das mais interessantes e importantes entre os escritores brasileiros dos últimos quarenta anos, que lhe rendeu 16 livros; e o jornalismo, como editor de *O Nicolau* e colaborador em vários jornais conceituados do país.

Foi apresentado aos leitores brasileiros pelo poeta curitibano, Paulo Leminski, em 1986, com a publicação da coletânea de contos *Bolero's bar*.

Durante seu percurso literário, concorreu a diversos prêmios, sendo projetado nacional e internacionalmente pela novela *Mar paraguayo*, em 1992. No ano 2000, ganhou a Bolsa Vitae de Literatura, com o romance *Amar-te a ti nem sei se com carícias*. Em 2001, a obra *Meu tio Roseno* foi finalista do Prêmio Jabuti de Literatura. Foi também finalista do Prêmio Zaffari e Bourboun de melhor romance publicado em língua portuguesa no biênio 2003/2004. Em 2006, o livro *Cachorros do céu* foi finalista no Prêmio Portugal Telecom de Literatura, um dos mais importantes do setor. Em 2011, ganhou o prêmio APCA de romance com a obra *Mano, a noite está velha*, objeto de estudo dessa pesquisa, e, no corrente ano, 2012, esteve novamente

entre os dez finalistas na categoria romance do Prêmio Jabuti de Literatura, com a mesma obra.

Faleceu, abruptamente, no dia 30 de maio de 2010, na cidade de Curitiba, assassinado em sua própria residência.

O romance *Mano, a noite está velha* foi publicado postumamente, pela Editora Planeta do Brasil, meses após a trágica morte de seu autor, e tem obtido sucesso em seu percurso literário, alcançando notoriedade por sua qualidade estética e por seu caráter virtuosista no hibridismo de gêneros, uma vez que é escrito como uma epístola, porém por meio de uma prosa poética. Além disso, seu narrar é tecido com um léxico muito rico e capaz de por diante do leitor quadros, por meio do uso imagético da linguagem.

Nessa obra, o escritor paranaense eleva a experiência do sujeito, individual, e, ao mesmo tempo, universal, por meio de uma narrativa fragmentada, tal qual o é a memória, forma eleita para contar a existência inglória da personagem, em um verdadeiro acerto de contas com o passado. Todavia esse narrar não será feito por meio de um derramamento confessional, mas sim pelo desnudar das experiências da infância, adolescência, as frustrações da maturidade, devido à imposição das máscaras sociais, numa tentativa de ocultar a verdadeira identidade do narrador e também pelo enfrentamento de si mesmo na velhice, no ato de escrever a missiva. Assim, o leitor é convidado pelo autor a mergulhar nessa escrita de intimidade: lírica, pulsante, dolorida e cortante.

Surgem diante desse romance tão singular alguns pontos pertinentes a serem problematizados e investigados ao longo desse texto.

O primeiro deles diz respeito à opção memorialística inquirindo se ela é deflagradora do fracasso ou do triunfo de uma escritura que visa à intimidade. No entanto, essa hipótese prevê um processo que leva em conta a presença/ausência de um narrador trapeiro, aos moldes benjaminianos, que faz da carta o gênero da intimidade por excelência. Observaremos então se essa intimidade é concretizada ou apenas recurso de manipulação e diluição da vida privada na pública.

O romper da clausura da mente/memória é dar corpo perene ao vencido humano, gerando um reconhecimento? Escavar as ruínas da existência, através da memória, é forma de resistência para uma experiência inglória, como se nestas estivesse à verdade do existir? A transformação da memória em palavra literária é resistir ao fracasso da vivência, como uma garantia do devir e da perpetuação de

uma obra? O sucesso é garantido ao manter-se como sujeito da margem, que rejeita convenções, a academia? Ou rechaçar as mesmas representa formalmente apenas o desejo velado do reconhecimento?

O caminho traçado durante a elaboração desse trabalho de pesquisa pretende comprovar a nossa hipótese de que a memória enquanto instância ficcional congrega em si as distintas noções: fracasso e obstinação. Assim, as ruínas levantadas pela memória e o tom memorialístico seriam as evidências do fracasso do sujeito, ao mesmo tempo, em que se tornam material para a resistência, convertendo esse fracasso em um projeto obstinado de triunfo, por meio do trabalho condensado com a linguagem.

O primeiro capítulo *Do narrar a memória: presença e ausência entre ruínas da memória* explorará as noções de memória, ruína, presença e ausência, cunhadas durante toda a obra, a partir das elucidações propostas por Walter Benjamin, em *Magia e técnica, arte e política*, além da obra *Lembrar escrever esquecer*, de Jeanne Marie Gagnebin.

O segundo capítulo *Fracasso e resistência: evidências no corpo da linguagem* tratará sobre as vertentes do fracasso e da resistência, evidenciadas no corpo da linguagem. A noção de fracasso será estudada a partir de *Pequeno Manual de Inestética*, de Alain Badiou e *Humanismo do outro homem*, de Emmanuel Lévinas. A resistência da literatura ante ao referido malogro será abordada a partir da leitura de *Literatura para quê?*, de Antoine Compagnon.

Essas obras serão empregadas para sustentar a ideia do fracasso do sujeito e da própria literatura e como estes se instauram na escrita do romance, tanto no léxico, como nas imagens criadas pelo autor em toda a obra, assim como elucidarão de que forma a própria literatura se traveste de resistência pelo trabalho com a linguagem.

O terceiro capítulo *A construção da intimidade: o narrador trapeiro e o gênero carta* versará sobre a construção da intimidade, por meio do papel do narrador em toda a elaboração do romance, em que alterna sua postura discursiva, ora como o trapeiro, que recolhe e organiza as ruínas espalhadas pela memória, ora como o fracassado que apenas expõe o malogro do viver, numa caracterização dramática do humano na contemporaneidade.

O embasamento teórico sobre o narrador contemporâneo serão os artigos *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, de Walter Benjamin e *O*

narrador pós-moderno, de Silviano Santiago. Já o conceito de narrador trapeiro, será baseado no artigo *Paris do segundo império*, por meio da exposição de Walter Benjamin.

Também será abordada, nesse mesmo capítulo, a forma do romance, isto é, seu formato epistolar e fragmentado, o monólogo do narrador, o silêncio preenchido com a imagem tecida pela prosa poética. Para tal, serão utilizados o artigo de César Aira, *La intimidad e A construção da memória e a representação literária através das cartas do romance Nas tuas mãos*, de Inês Pedrosa, de Fernanda Trein.

A conclusão dessa pesquisa consiste nas observações acerca da fricção entre o real e o ficcional, abordando a dimensão autobiográfica do romance, sua publicação póstuma e suas consequências para a leitura do texto. Também tratará brevemente sobre o conceito de literatura pós-autônoma, acerca do fazer literário na contemporaneidade.

CAPÍTULO I

Do narrar a memória: presença e ausência entre ruínas da memória

O drama, nas mãos de Wilson, não era um alargamento da dor; era, ao contrário, seu desmascarar, seu desmonte. A dor, ó dor! Não que não doa (mas Wilson não foi um leitor apaixonado de Pessoa). Não que deveras. Portanto, não finge o que devia sentir. O drama não é a exposição da dor, mas a denúncia da dor. A dor não escolhe vítimas; não existem vítimas; a dor é para todos. A dor é o que se faz da dor. (CASTELLO, 2011, p. 22)

Assumir a escritura da memória é sempre uma tentativa de elucidação da fragilidade do viver, pois a revisitação da experiência não pode mais capturá-la, mas apenas esboçar uma sombra daquilo que já ficou no passado e que no presente nada mais é do que o escavar as ruínas da existência.

É importante a reflexão acerca da insistência do humano em narrar suas memórias, quer pelas vias do registro histórico, quer pelas produções literárias, se, desde os primórdios das civilizações foram inúmeras as tentativas de extingui-la, a cada nova dominação de um povo, a cada regime totalitário que ascendia (ou tentava fazê-lo) ao poder. E após tantos massacres assistidos pela humanidade no século passado, em que se buscou eliminar as produções culturais e artísticas dos povos dominados, qual o propósito, em nosso tempo presente, de um autor contemporâneo, como Wilson Bueno, escolher a memória como caminho para o seu romance? Para quê ou em que sentido ela o serve?

Jacques Le Goff (LE GOFF, 2012, p. 421) cita Aristóteles:

Para Aristóteles — que distingue a memória propriamente dita, a *mnemê*, mera faculdade de conservar o passado, e a reminiscência, a *mamnesi*, faculdade de evocar voluntariamente esse passado — a memória, dessacralizada, laicizada, está agora incluída no tempo, mas num tempo que permanece rebelde à inteligibilidade.

Assim, segundo a exposição aristotélica, estando inserido no tempo presente é difícil elaborá-lo para uma compreensão consistente, uma vez que este permanece *rebelde*, resistente à percepção humana.

No entanto, essa obstinação temporal desintegra-se se pensarmos que “o presente é também à sua maneira já história. Não pode ser congelado, posto fora da

história. A obra recém-lançada pertence, nesse sentido, já ao passado” (BASTOS, 2012, p. 12). Ou seja, a dicotomia presente/passado desfaz-se em uma obra contemporânea, visto que ela está inserida no já e existir no agora estabelece uma relação profunda com a lembrança, pois é essa que dá significado no instante imediato.

Contar ao outro as recordações dessa vivência é deixar de lado a linearidade, como brilhantemente o faz Wilson Bueno. Ele abandona a lógica e adentra em um existencialismo poético, ao soprar sobre o leitor, por meio da palavra e da memória, um vapor: percebe-se que está no ar, avista-se a fumaça, sente-se o calor, entretanto é impossível apreendê-lo. Ou seja, narrar a memória jamais será enquadramento, mas apenas escavamento das ruínas, dos vestígios de um passado que perdura na lembrança.

Todo escombros ao cair sobre alguém causa cicatrizes. Nesse sentido, o constructo do romance *Mano, a noite está velha*, de Wilson Bueno, dialoga com a conjectura de Walter Benjamin (1994b, pp.115,116) sobre a pobreza de experiências no pós-guerra, isto é, sobre as implicações/cicatrizes deixadas no sujeito inserido nesse contexto adverso.

Em seu artigo, o ensaísta judeu-alemão trata sobre a barbárie positiva produzida pelas artes de vanguarda, ao construir suas estéticas impelidas para frente, contentando-se com o pouco. É exatamente isso que o autor paranaense faz: mergulha na insípida vida de um narrador sexagenário para transformá-la, enquanto obra narrativa, numa experiência inovadora, singular.

O livro de Bueno é exatamente o que podemos classificar como uma obra contemporânea, por diversas características: relê o sujeito sobrevivente do século XX e que convive com as novidades impostas pelo século XXI, inclusive nas artes — o cinema, a música, a literatura; desmitifica vultos literários e artísticos; satiriza a condição da literatura, enquanto conteúdo perene da humanidade e expõe pictórica e poeticamente as mazelas da vida privada, utilizando para tal a prosa narrativa.

A linguagem torna-se matéria nas mãos de um competente artífice: cria quadros, planos cinematográficos, brinca com a sonoridade, transcreve sensações, desconstrói celebridades.

Na travessia da catarse solitária da palavra trazida pela memória, o narrador dá todo o sentido ao romance, enquanto instância de leitura que acolhe o indivíduo em uma experiência do ensimesmar, promovido pelo isolamento da leitura

silenciosa, conforme nos expõe Mikhail Bakhtin (2010b, p. 427) sobre o gênero: “o romance foi construído (...) na experiência pessoal e na livre invenção criadora”. Por isso, segundo o ensaísta russo, “está organicamente adaptado às novas formas da percepção silenciosa” (idem, p. 397). Ou seja, no debruçar sobre o romance o ser volta-se para si e imerge nos meandros da linguagem.

Todos os fatos históricos do século passado levaram-nos para a era do vazio, da ausência, quer da experiência, quer do outro, quer de si mesmo. Motivos que elevaram o romance como o gênero privilegiado para narrar a memória, já que esta é a mais íntima das experiências: a reminiscência, que abre um recorte no tempo e no espaço, levando o indivíduo a introverter-se. É nesse ensimesmamento que serão reviradas as ruínas do viver.

Os recônditos da alma solitária estão nos objetos da casa, na vizinhança, na natureza que cerca o narrador em seu dia-a-dia, como nos narra Frederico em sua missiva:

Fora os contínuos ciprestes, o silêncio esquivo do arrabalde; aqui esta quase inútil escrivantina (quem nela escreveu uma única carta?) em plena sala e o oblíquo sol das cinco cuja sombra, oscilante, intermitente, desenha sobre o caderno, sobre a página branca do grande caderno branco, sobre a escrivantina e os frisos meios cafonas da escrivantina, um brilho enjoado, tão triste como olhar demoradamente os cantos da casa. Não, não olho mais, Mano, os cantos da casa. Há neles uma coisa assim como uma espécie única de solidão, a solidão dos cantos da casa. Continuo só, Mano, eu, a sala, os ciprestes. (BUENO, 2011, p.7)

Temos diante de nós o léxico do isolamento: ciprestes, silêncio, inútil, sombra, oscilante, intermitente, caderno branco, página branca, cafona, enjoado, triste, canto, solidão. Metáforas da contemporaneidade e da memória.

É preciso ler o encoberto, escavar a ruína da língua desassossegada trazida pela lembrança narrada.

O grande dicionário Houaiss da Língua Portuguesa¹ informa-nos que cipreste é uma árvore de até 45 metros, considerada símbolo da tristeza e utilizada em sarcófagos egípcios, móveis gregos, arcas medievais, entre outros. Ora, o quadro pintado verbalmente no excerto acima é perfeito para dimensionar a memória:

¹ Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=cipreste>. Acesso em 28/12/2012

cercanias silenciosas, preenchidas por árvores-símbolos da melancolia, do desalento, da perda.

O narrador segue sua descrição utilizando um adjetivo depreciativo para o móvel que será seu apoio na escritura da memória: inútil. É perceptível aqui um jogo retórico tecido pelo autor: a escrivanhinha é dita sem utilidade, mas nela estão o caderno e a página em branco. Relação de completude de um item e outro: o móvel da escritura está pronto; caderno e papel também. Ambos aguardam apenas a mão que lhes dará vida.

Há ainda, no fragmento acima, termos extremamente relevantes no caminho a ser traçado pelo narrador em sua imersão no universo das lembranças: oblíquo sol; sombra, oscilante e intermitente. Suposto entardecer, em que o sol reflete sobre o espaço em branco, produzindo uma sombra. Sombra-nódoa-mancha da palavra a ser lançada no espaço vazio do caderno, mas que como não há iluminação completa para essa escritura, ela se fará de forma instável, nada assertiva, já que também é *intermitente*, isto é, repleta de pausas, interrupções.

Eis os primeiros lampejos sobre o nosso narrador e sua empreitada: um ser titubeante diante de si e comovido pelos vestígios das suas reminiscências.

Jeanne Maria Gagnebin (2006, p. 11) afirma que preservar a memória na escrita, embora perdure por mais tempo, “desenha o vulto da ausência”. Na sequência, expõe contundentemente:

Nem a presença viva nem a fixação pela escritura conseguem assegurar a imortalidade; ambas, aliás, nem mesmo garantem a certeza da duração, apenas testemunham o esplendor e a fragilidade da existência e do esforço de dizê-la.

Narrar a memória, seja ela autobiográfica, seja romanceada, sempre será um exercício solitário de captura de algo que já se foi. Ora se jaz na ausência do passado o evento, como torná-lo presente?

A sobrevivência no agora requer a retomada do que foi outrora para, talvez, alcançar-se o futuro. Elaborar o presente por meio das reminiscências, escavar as ruínas da memória que tornaram o sujeito quem ele o é, quiçá seja a única possibilidade de dar um significado para a vida diante dos infortúnios da rotina, conforme é perceptível no excerto abaixo:

Continuo só, Mano, eu, a sala, os ciprestes. Alzira vem três vezes por semana. Determinada e ansiosa, empreende a arrumação doméstica e provisiona a despensa. Me alimento por aí, sempre sem apetite; frito ovos, engulo pães quentes com manteiga e café forte. Me dobra em dois a azia, mas nada como os antiácidos para nos devolver a calma ao estômago. (BUENO, 2011, p.8, grifo nosso)

Em sequência à descrição de seus hábitos diários, o narrador regressa a sua primeira infância, como num escape da monotonia costumeira: as recordações visitadas no presente, isto é, na tessitura da missiva, parecem ser o alicerce que tornam suportável sua existência.

A Mãe sempre dizia, saco vazio não para em pé. Desde cedo impelidos a comer e a encenar o jogo de rejeitar o alimento. No fundo, vejo hoje, queríamos que a Mãe tivesse pena de nós, por nos infligir papinhas de feijão com arroz – ralas, escuras, carregadas no alho, que provocavam aos meus quatro, cinco anos, uma espécie de náusea. (BUENO, 2011, p.8)

As angústias, decepções, perdas e dores do narrador são apresentadas, ruína a ruína, lembrança a lembrança, lenta e gradativamente, ao leitor:

Levanto, examino a tarde, nuvens se esgarçam no céu, lentas, preguiçosas, um cheiro a rosa, quase imperceptível, foi como se tivesse acabado de atravessar a cortininha de renda, no exato instante em que o vento a ergueu, breve e súbito, um cheiro a rosa, Mano, que, discreto e rápido, deu lugar àquele velho cheiro, mais antigo que nós, adocicado e triste, um cheiro a gaveta e mofo, nessa casa que o Pai um dia chegou a chamar palacete, acanhada construção de dois andares, que resiste, em meio aos prédios e aos bate-estacas de novos prédios, proliferantes, no bairro new-kitsch do Champagnat, aquele mesmo que um dia, meninos e migrantes do Norte pioneiro, chamamos Bigorriho. Agora o bairro metido a besta se chama Champagnat, com a devida pronúncia francesa. Há coisa que não vale a pena lembrar, essa é uma delas e a anoto aqui mais pelo desconforto que me causa, bicho sensível, e os meus nada secretos medos de que a cidade acabe por engolir a nossa casa, construída aqui, ao tempo em que isto era possível a filhos diletos da pequena classe média – amiudada e às vezes em falta até com o crediário das lojas Prosdócimo. (BUENO, 2011, p.9)

A imagem pintada belissimamente ante aos olhos do leitor presentifica os escombros vistos pelo narrador: a lentidão das nuvens, o cheiro de flor, a brisa que

levanta a cortina, o palacete vazio, o nome trocado do bairro. É a fumaça dos destroços cercando o narrador em sua viagem ao passado.

Expor a ruína é movimento duplo: dilacera e ameniza as doridas recordações da infância. Tal qual poeticamente expõe Lévinas (2012, p.15) em seu *Humanismo do outro homem*: “Fraqueza sem pulsilanimidade como o inflamar-se de uma piedade. Descarga do ser que se desprende. As lágrimas talvez sejam isto. Desfalecimento do ser que tomba em humanidade”.

O romance de Wilson Bueno mostra, por meio da memória, o percurso de um homem pela vida, com todos os ganhos e perdas experimentados. A passagem do tempo não se dá de forma tranquila para todos os seres: os temores do narrador aproximam-se dos temores nossos de cada dia: “Eu tenho raiva do tempo, Mano, eu tenho muita raiva do tempo que engole cenas e seres e já devora, faminto, até esses papéis onde lembro coisas, intimidades, com o fito de resguardá-las...” (BUENO, 2011, p.76).

O coração inquieto elabora as lembranças: expor-se pode “inflamar a piedade”, todavia alivia a alma. Reconhecer-se frágil é ter coragem de despír a máscara, mesmo que isso seja um ato aflitivo:

... só escrever dói como um murro sobretudo se a memória é a memória de nossa história tibia, sem nenhum atrativo que além deste que hoje é só meu, e a nenhum de vocês mais pertence (...) Lembrar e escrever; escrever e lembrar. Não, isso não me acalma os nervos nem me atenua os dias. Mas preciso escrever ao menos para não deixar que passe pela água do tempo a nossa lenda desimportante, Mano. Memoráveis e longos dias tolos e nem por isso, aí é que está o nó do que vos narro, menos cruéis. (BUENO, 2011, pp.51,52)

Um romance constituído pelas vias da memória carrega em si a constante tensão entre presença/ausência, visto que aquilo que se presentifica na lembrança, aponta imediatamente para a falta daquilo que já foi.

É no atrito entre esses dois polos que a instabilidade da memória evidencia-se, ou como afirma Lévinas (2012, p.12): “a exclusão lógica faz-se, concretamente, re-presentação: retomada do presente sobre o passado pela reminiscência, e antecipação do por-vir pela imaginação. Reunião que culmina em consciência de si ou em subjetividade”.

Essa retomada citada pelo autor lituano dá-se por meio do signo que representa e com a força do discurso atravessa a carência do corpo, já na primeira frase do romance: “Mano, agora que você não morre mais, entabulo contigo esta conversa no escuro” (BUENO, 2011, p.7).

Nota-se a quebra absoluta da linearidade nesse primeiro momento, quando se toma a consciência do estabelecimento do diálogo com um defunto. Ora se está morto, permanece ausente. Todavia, a escritura torna-se a evocação da presença diante da privação corpórea do irmão.

Jeanne Marie Gagnebin (2006, p.111) discorrendo sobre a escrita identifica-a como “metáfora-fundadora de nossa concepção de memória e de lembrança” e afirma que esta “foi, durante muito tempo, considerada o rastro mais duradouro que um homem pode deixar...”. Percorrer os rastros, descobri-los, vivificar os mortos, impedir o esquecimentos deles – a função do lembrar para o narrador de *Mano, a noite está velha*:

Os mortos. Estamos sempre lembrando os mortos, talvez para lhes conferir uma precária sobrevida. Sofremos, sofro, mas possivelmente assim não morrem inteiramente, não morrem de vez, Mano. Insustentável que alguma coisa morra de vez... (BUENO, 2011, p.16)

Somente a lembrança escrita pode conceder a presença aos ausentes por meio da vida cravada, emoldurada sobre o papel. Fundamento para estabelecer a cumplicidade entre quem narra e aquele que o lê — real esperança da memória: tornar o ausente presente, resistir ao desaparecimento daquilo/daqueles que lhe foram caros, compreender o agora pelos deslocamentos promovidos pela revisitação do passado, despertar o interesse e rememorar o passado através dos olhos do leitor.

Todos esses objetivos tornam-se evidentes quando colocamos sobre investigação a primeira frase do romance, já citada parágrafos acima e aqui retomada, para que possamos aprofundar-nos sobre ela: “Mano, agora que você não morre mais, entabulo contigo esta conversa no escuro” (BUENO, 2011, p.7).

Essa frase inicial leva-nos a pensar: quem é esse mano imortal? E por que a conversa se dá no escuro?

Pode-se inferir que a imortalidade desse mano relaciona-se com o leitor que dá vida ao texto, ressuscita a letra fria e vivifica-a no ato da leitura. Ou seja, a escrita

de Wilson Bueno, a cada página, impele o leitor a adentrar nas grutas da existência e, assim, tornar-se o escavador que irá revolver o léxico, as imagens, para poder achar a saída desse território de vácuos, ruínas, lágrimas e redescobrimentos do viver chamado memória.

É o próprio narrador que afirma: “Já disse, sou amador de tudo e só escrevo essas notas aqui para, quem sabe restabelecer conexões perdidas, para que um desamparo metafísico, não me faça desabar no vácuo...” (BUENO, 2011, p. 55).

Esse temor do desabamento causado pelas lembranças justifica o tom de intimidade usado pelo narrador por meio do chamamento “mano”. Efetuar essa aproximação com o leitor por meio da escrita impede que o narrador sintasse asfixiado como num desmoronamento causado pela memória.

A comprovação de que o leitor ocupará o espaço vago deixado pelo “mano” falecido evidencia-se no excerto abaixo:

Em verdade vos digo, nem mesmo eu que escrevo sei para quem estou escrevendo, Mano. O primeiro leitor objetaria que escrevo a você, Mano, que escrevo a você esta ladainha merencória. Mas, como é que é para você, Mano, se ouvir, para você, virou um verbo abusado se não metáfora absurda a carregar em si uma mentira sem honra nem grandeza? Mentindo a mim mesmo, alinhavo frases, longos períodos, parágrafos sujos ante o medo e a ignorância de que escrever é para os gênios e não para um poeta em tom menor feito este que lhe escreve, Mano... (idem, 2011, pp. 40, 41, grifo nosso)

A repetição do vocábulo “você” fortalece a relação fraternal entre aquele que lê ante ao que narra e o trecho “Mas, como é que é para você, Mano, se ouvir, para você, virou um verbo abusado se não metáfora absurda a carregar em si uma mentira sem honra nem grandeza?” (ibidem, p. 41) já provoca a reflexão da direção do discurso tecido em todo o romance. E a estrada percorrida pelo rememorar é áspera e implica dificuldades: “Sei que estou sendo duro, (...) mas a verdade, Mano, é que nos acanhemos, bichos do mato, bichos desconfiados e de grandes olhos redondos. Bichos gracilianos” (ibidem, p.7).

Desde o primeiro momento da narrativa, o narrador indica a rudeza da relação memória-texto-leitor, ora pela ausência do Mano, agora ocupada pela presença do leitor, ora pelas trevas que envolvem essa conversa.

A iluminação desse cenário enegrecido dependerá de cada caverna explorada pela memória e isso far-se-á na progressão da leitura.

A escrita de Bueno efetua-se de forma extremamente condensada, em que o leitor para sair da escuridão prevista pelo narrador na primeira frase do romance, terá de decodificar os signos, fazendo perguntas ao texto, como: “quem são esses bichos? O que são bichos gracilianos?”.

Essa capacidade de decodificação dos índices inseridos na matéria verbal remete-nos a um pensamento barthesiano:

A literatura torna-se um saber ao qual só tem acesso pela produção de um novo texto: texto mental da leitura, texto concretizado numa nova obra literária. Texto ao qual o sujeito não preexiste como sujeito-que-sabe, mas na produção do qual o sujeito se cria e recria, numa significância infinitamente aberta. (BARTHES apud PERRONE-MOISÉS, 2012, p.14)

O leitor tem em suas mãos uma obra, mas a grandeza ou miudeza dela depende de sua aptidão para dar vida ao texto, significando-o, buscando-lhe os sentidos, escavando as paredes da linguagem. É preciso deleitar-se ante as palavras, explorar-lhes o corpo, porque sempre há algo a ser descoberto.

O romancista, ao utilizar a metáfora bicho graciliano de imediato, no segundo parágrafo da obra, concede ao leitor a oportunidade de desnudar o sentido escondido.

A retirada do véu analógico desvenda a referência a Graciliano Ramos, escritor notoriamente conhecido por criar personagens rígidos, de condutas severas e até próximas a desumanização, como Fabiano, de *Vidas Secas*. Ou seja, aproximando-se da exposição citada acima, inferimos como esses índices linguísticos tornam-se frestas para novos sentidos composicionais para a obra; sentidos esses a serem formados pelo leitor, em uma relação de parceria entre autor e leitor.

O termo bicho associado ao adjetivo cunhado graciliano sugere-nos que as personagens a serem encontradas, no decorrer das reminiscências, terão nuances animais e duras, tal qual eram as personagens do autor alagoano. Sugestão confirmada no perfil dos pais:

O Pai, sempre aquela ausência, nas longas viagens de compra e venda de secos e molhados, a Mãe debruçada sobre as costuras do ateliê improvisado num dos lados da casa. Fazia questão de sua independência financeira, a Mãe — não sem um indisfarçável rancor,

no canto do lábio o rancor, cuja causa desconhecíamos — e continuo desconhecendo até hoje. Detalhes de nossa tragédia mofina, o ninho de judiação, o Pai magro e bêbado em negociatas desastrosas, ou, jogador compulsivo, levando a família a nocaute, a Mãe sem recursos, nem norte, e nós dois, bichos expectantes, bichos gracilianos. (BUENO, 2011, p. 19)

Toda a representação da existência humana, seja do indivíduo, seja familiar, tecida no romance de Bueno demonstra o jogo constante da presença e ausência no viver. Aquele que conta a experiência enxerga o filme da vida, mas pouco interfere na edição dos fatos. Atenuam-se ou intensificam-se as nuances, mas não se exime da dor do contar, nem impede o leitor de sangrar ante a obra.

Diz-nos Blanchot (2011, p.22):

Esse tempo (...) que tentamos abordar, aqui soçobrou em parte nenhuma; entretanto, a parte nenhuma é aqui, e o tempo morto é um tempo real em que a morte está presente, chega mas não cessa de chegar, como se, ao chegar, tornasse estéril o tempo pelo qual pode chegar. O presente morto é a impossibilidade de realizar uma presença, impossibilidade que está presente, que está aí como o que duplica todo e qualquer presente, a sombra do presente, que este contém e dissimula em si.

Ora, o passado é o presente morto que indica a ausência; ao mesmo tempo, a ausência quando transformada em representação escrita é o impossível efetuando-se como possibilidade. É o reencontro com a presença ausente.

Compartilhar memórias é deixar-se envolver pela obscuridade causada pela tensão da presença-ausência. Nessa bruma da lembrança, o autor da missiva, ao dirigir-se ao ausente, que jaz na escuridão e não mais poderá elaborar sua resposta/réplica, usa a palavra criadora como o logos divino:

Essa história desenxabida (...) mergulho nela... Agora sim eu posso inventá-los à vontade e fazer de suas vidas o que eu quiser. Aumentar-lhes ou diminuir-lhes os caracteres, chamar a atenção para o que provavelmente ninguém chamaria. (BUENO, 2011, p. 52)

Amplamente esclarecido ao leitor que a conversa pelas vias da memória trafega pela escuridade, somos levados à compreensão que não estamos somente perante um momento obscuro; estamos também imediatamente, na primeira página do romance, diante da falta do outro. O que transforma o pretense diálogo em um

monólogo. Portanto, é voz que ecoa no silêncio. E não há nada mais conflituoso do que ter falar de si pra si: “(...) não há quem se suporte quando se olha para dentro – sincero, honesto consigo mesmo, veraz.” (BUENO, 2011, p.76).

Rememorar leva à efabulação do vazio, da ausência e do silêncio. Estar só remete ao silêncio. Tudo aquilo que é narrado faz-se a partir do silêncio. E será esse silêncio que irromperá no corpo do romance de Wilson Bueno, uma vez que “a presença do silêncio reivindica para si o próprio discurso. O homem que fala se planta, para falar, no silêncio da realidade” (LEÃO, 1992, p.24). É a presença do silêncio do discurso do outro, a ausência do irmão falecido que impulsiona o narrador Frederico a tecer toda a sua escritura.

Diz nos Emmanuel Carneiro Leão (1992, p.25) acerca do silêncio:

Só a língua dá a palavra e, com a palavra, a oportunidade de silêncio às próprias coisas, ao real em si mesmo, em sua taumaturgia de ser e não ser. Na oportunidade, em que o discurso fala e, ao falar, se cala, acontece a subordinação do homem à realidade, tanto nas realizações que ele mesmo é, mas não tem, como nas realizações que ele mesmo tem, mas não é”.

O poder da linguagem está na tecelagem entre o dito e o calado. Aquilo que o narrador não explica, não destrincha para o leitor é o silêncio, que ecoando no outro se transforma em som. E o barulho trazido pela escavação das ruínas da vida familiar e pessoal, escritas no corpo do romance, cala no outro.

Novamente a tensão instaura-se entre presença e ausência, agora também entre som e silêncio. E justamente esse silêncio parece incomodar o narrador a ponto dele, ao notar-se imerso em um monólogo, na convivência apenas com o eco de suas lembranças, rompê-lo rapidamente em um parágrafo verborrágico, como uma tentativa desesperada de quebra do isolamento da memória:

Tudo o que você foi, matéria aérea, desmancha-se no avesso; tudo o que, no estreito círculo de nosso ninho doméstico foi covardia, pequenez, submissão assustadas miudezas, já contamina o que vai aqui feito a algaravia pesadelar dos farsantes. A mímica sem honra dos pusilânimes de raiz. (idem, p. 7, grifos nossos)

Escrever é existir. Mas a tinta sobre o papel é doída. Remexer na memória é abrir fendas; passar por elas, mescla alívio e autoflagelação. Os vocábulos

empregados exprimem a intensidade da dor daquele que narra a lembrança: aérea, desmancha, covardia, pequenez, submissão, assustadas miudezas, contamina, farsantes.

Destacam-se dois termos nessa compulsão discursiva: algaravia e pusilânimes.

O dicionário Caldas Aulete² esclarece que algaravia é o som de muitas vozes juntas ou o que é dito ou escrito de maneira confusa, enquanto o lexema pusilânime significa indivíduo fraco de ânimo, covarde.

Constata-se aqui um claro trabalho acurado com a linguagem, para demonstrar, por meio da seleção vocabular, o estado conturbado, a confusão mental causada pela rememoração, além de detalhar o perfil de nosso narrador.

Todo o esmero com a língua auxilia a iluminar, gradativamente, a escuridão vivenciada pelo narrador, ao mesmo tempo em que, retrata a angústia da contemporaneidade.

A escolha do autor em narrar as memórias de uma personagem tipicamente flagelada pela transcorrência do tempo, que busca, desesperadamente, compreender a si próprio e a tudo que o cerca, é a tentativa de clarear a obscuridade das ruínas de sua própria vida, apesar de sua consciência do não interesse do irmão pelos seus dramas pessoais:

A rigor, nunca lhe interessou a minha vida bandalha, já por bandalha e viciosa, um só descalabro madrugadas a fio. (...) Hoje sou um homem seco por dentro, um pouco balofo por fora, viciado em chocolate e café, as drogas do crepuscular sexagenário. A memória dos alcoóis e malogros dissipam-se no tempo. (...) Os mortos. Estamos sempre lembrando os mortos, talvez para lhes conferir uma precária sobrevida. Sofremos, sofro, mas possivelmente assim, não morrem inteiramente, não morrem de vez. (BUENO, 2011, pp. 14, 15)

Ora, a presença dos mortos na lembrança é um fato corriqueiro, mas quando transcritos para o papel, ao tempo que descortinam a dor deixada e o vazio, também re-significam esse ser que está vivo:

² Disponível em:

http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital&op=loadVerbetes&pesquisa=1&palavra=algaravia>. Acesso em 28/12/ 2012.

Esse diálogo com os mortos, Mano... O diálogo com todos esses nomes que já existiram um dia, em carne e osso existiram, e hoje reluzem nas lombadas dos livros desesperados... Semana passada contei – de Cervantes a Balzac, de Alencar a Borges, quinze conversas no escuro. Impossível discernir de onde e de que lugar falam, o acento, o tique de seus lábios, os lábios, meu Deus, Mano, o lábio dos mortos. Os lábios, meu Deus, Bolaño, até quando nesta casa vazia?

Diálogos – monólogos, a rigor, no escuro – alguma vez, conspícuos, fragmentos, a prosa ligeira, ou aquela que se estende a cavalo da noite, com um cadáver predileto, escolhido a dedo, na prateleira em cima da estante – Cortázar, um volume de Cortázar (...), meu Deus, Bolaño, até quando nos entenderão os mortos que deambulam esta sala... (BUENO, 2011, pp.11, 12)

A descrição minuciosa de detalhes durante toda a narrativa funciona como um procedimento estético capaz de deslocar o leitor para o universo ficcional do narrador, por meio do seu contar pelas vias da memória e, dessa forma, estabelece-se um pacto entre as partes: aquele que lê aceita pacificamente a visão daquele que conta, sem questionar a efabulação por ele efetuada.

A verdade dos fatos, historicamente, não está mais em questão; importa apenas a narração das lembranças, que re-produz a presença. Seja a presença da casa, da família, dos autores prediletos: o essencial é trafegar pelas reminiscências que constituem o sujeito.

Reminiscências essas descritas com o lirismo necessário para embelezar a vida daquele que as percorre: “A floração do cacto, você sabe, Mano, é de uma exuberância atroz. Espinhos transformados em flores de agressiva beleza.” (idem, 2011, p.32).

O cacto, a planta que armazena em si a água é, aqui, analogia do romance que abriga a memória e suas ruínas. Sendo assim, a flor do cacto remete à presença da lembrança inscrita na palavra; seu espinho, o escrever a ausência e dar-se conta dela.

Capítulo II

Fracasso e resistência: evidências no corpo da linguagem

Wilson foi um clássico. Arrancado do passado, indispunha-se com o presente, sofria, reclamava. Sentado diante de sua penteadeira, a escolher a máscara do dia. Puxa uma delas, fixa-a sobre a outra, e mais outra — e assim terá à sua disposição muitas jogadas, muitas possibilidades. Foi um escritor do possível e do impossível. Velha penteadeira, herança de alguma tia: rangente máquina de ser. (...) Cuidar-se para não se ferir no espelho. Que espelho! Torto, rachado, embaçado. Um narciso que mal consegue se ver! Ainda assim, diante da penteadeira, observar-se para dizer: “Sou”. Conservar, a duras penas, uma imagem de que possa depois doar. Ver-se para escapar (CASTELO, 2011, pp.21,22)

O ser humano carrega em si a aspiração pelo sucesso. A cada fase da vida, almeja voos mais altos, conquistas mais significativas, relações mais profundas. Todavia, nem sempre o projeto traçado é concretizado.

A frustração adquirida no decorrer de uma vida é armazenada pelo sujeito e, um dia, pode-se sentir a necessidade de romper o invólucro da amargura e expor os malogros acumulados, as esperanças invalidadas.

Para tal feito, Wilson Bueno emprega a palavra memorialística e exhibe seres em decadência, tanto o narrador, quanto personas de relevância artística e literária, para revelar o fracasso do indivíduo em sua constante tentativa de preservar a imagem social ou alcançar o reconhecimento, o êxito ante ao outro.

Afirma o narrador em seu discurso:

É no outro, sobretudo no outro, estes seres que insistem e sobrevivem, é neles que nos enxergamos a nós próprios, inteiros e sem retoque — feito um espelho, o único, aliás, para saber como somos. De meu lado, talvez por pessimismo ou desamparo, desde cedo, Mano, enxerguei no outro o meu fracasso. (BUENO, 2011, p. 20)

A declaração do sujeito que narra é contundente: apontar o infortúnio alheio é, antes de qualquer coisa, um reflexo de sua própria limitação. Nessa relação especular percebe-se uma das características da sociedade contemporânea: o narcisismo.

Diz-nos Gilles Lipovetsky (2006, pp. 34, 35):

O narcisismo foi gerado pela deserção generalizada dos valores e finalidades sociais, ocasionadas pelo processo de personalização. A anulação dos grandes sistemas de sentidos e o hiperinvestimento no Eu andam de braços dados: nos sistemas com “aparência humana”, que funcionam para o prazer, o bem-estar, a despadroneização, tudo concorre para a promoção de um individualismo puro, ou seja, psicológico, desembaraçado dos enquadramentos de massa e projetado para a valorização geral do indivíduo. (...) O narcisismo é uma resposta ao desafio do inconsciente: intimado a se reconhecer, o Eu se precipita num trabalho interminável de libertação, observação e interpretação.

Narciso observava a própria imagem e encantava-se com a mesma, segundo a mitologia romana. Entretanto, na contemporaneidade surge um novo narciso: aquele que contempla a sua imagem e se desilude consigo.

A descrição do corpo revela o desacordo do narrador com sua própria imagem, num realce da sua decepção pessoal:

A grande barriga; as dobras ainda não de todo humilhantes debaixo do pescoço, suadas; suada a calva. O sovaco que por certo já põe à mostra a indefectível meia-lua, fétida sempre, debaixo do paletó apertado. Mal levanto já me enfio num deles (...), sempre fui um pouco desleixado, do mesmo modo, com o corpo. (BUENO, 2011, p. 14)

Ao tempo em que relata com ênfase suas imperfeições, o narrador desconstrói as aspirações hodiernas, tecendo considerações sobre o império da imagem: “Fumo muito, me horrorizam os exercícios físicos, tão na moda hoje em dia. Morremos do mesmo jeito, atletas e sedentários. Nunca esquecer — inventamos a cultura da simetria, Mano. Linhas e curvas, apolíneos os meninos que vão aí pelas ruas.” (idem, 2011, p. 14)

A expressão “nunca esquecer” surge como operador discursivo para desalienar o olhar do sujeito contemporâneo, que nada mais é do que o leitor. Nessa imagem desesperançada de si, urge a necessidade de narrar as reminiscências como elaboração do fracasso revelado por esse observador flagelado pelo que vê. Tentativa inconclusa, já que a própria palavra romanesca guarda em si um fracasso, pois

ao mesmo tempo em que é potência, toda verdade é uma impotência. Pois aquilo sobre o que ela tem jurisdição não poderia ser uma totalidade. Verdade e totalidade serem incompatíveis é, decerto, o ensinamento decisivo da modernidade. (...) O mistério é de fato que toda a verdade poética deixe em seu centro o que não tem poder de fazer vir à tona (BADIOU, 2002, p.38).

Pode-se descortinar o insucesso do indivíduo, mas nada além disso. Ainda que seja tecido um engendramento entre a palavra e a imagem que ela pinta, fazendo da obra uma vitrine de verdades singulares quanto ao sujeito e sua realidade, jamais o verbo dará conta de mostrar o sentido pleno da existência.

Dessa forma, a premissa do filósofo francês conduz-nos a uma evidência: a própria linguagem literária revela-se narcísica e fracassada. Narcísica em sua tentativa egocêntrica como capaz de iluminar o malogro da existência e fracassada porque é incapaz de apreender o todo.

“Toda verdade poética deixe em seu centro o que não tem poder de fazer vir à tona” (Badiou, 2002, p.38) — essa incompletude da literatura será posta em xeque pelo narrador:

Curiosa, entanto, é a Arte, Mano, sobretudo a literária. (...) são eles, os poetas, os escritores, me parece, que palavra a palavra, frase a frase, nos precipitam às pequeninas mortes de um dia, duas, três horas, quinze minutos, em que nos abduzem, não importa quanto, essa suspensão de tudo em torno. Sobrevivemos então em suas estrofes e ficções nas quais eles, claro, nos fazem acreditar com ardor de meninos. Uma outra espécie de vida, Mano, muito além do círculo estreito do cotidiano, essa que inventam os escritores, os dramaturgos, o cinema, a televisão. Será vida esses simulacros vivos? Será? Ou vida é o que ao arrepio da pele está sempre a noticiar que passa e vai, escorre e vai — para onde? Impermanente, fugidia. (BUENO, 2011, p. 16)

A literatura detém em si a oportunidade do sujeito se desprender e acessar, por meio do universo ficcional, outra existência, mas, ao tempo em que isso produz um prazer estético, também gera um distanciamento da realidade referencial. Dessa maneira, a relação com a literatura trafega sempre por eixos paradoxais, pois ao tempo em que produz uma morte em meio à vida, é vida em meio à morte.

Ora, a “morte” produzida pela arte literária não é um resgate da própria vida? Ou é apenas uma aparência, pois ao reproduzir essa “outra espécie de vida”

representa somente uma válvula de escape para o sujeito fracassado não enfrentar aos seus temores?

As últimas frases do excerto acima levam-nos a pensar acerca da questão do poder da Arte e de como a abstração por ela produzida funciona apenas como um mecanismo de fuga para esse eu descentralizado da modernidade. Confessa-nos o narrador: “É — sem erro, Mano —, os sonetos me salvaram. Feito me salvam agora essas anotações, nostálgicas ou rebeladas, embaraçadas sempre, nas quais insisto a fim de que o passado não nos engula...” (idem, 2011, p. 17).

A literatura é o abrigo de uma existência esvaziada de significados heróicos. O homem da contemporaneidade não é mais virtuoso; é, apenas, o retrato de uma época inglória, em que o sujeito torna-se personagem de si mesmo. E na fricção entre arte e realidade, ele cria uma imagem de si em uma performance em direção ao outro, para que este acredite nessa atuação existencial, quer em sua imagem pessoal, quer, principalmente, em sua escritura:

Mentindo a mim mesmo, alinhavo frases, longos períodos, parágrafos sujos antes o medo e a ignorância de que escrever é para os gênios e não para um poeta menos feito este que lhe escreve, Mano, poeta de fim de semana, sonetista atabalhado, alguma crônica publicada nos jornais da faculdade, e as centenas de discursos parlamentares como fiel servidor, ora aposentado, do legislativo da Aldeia. (...) Escrevo para não me esquecer de mim mesmo nesta casa. Acho que você me entende; acho que você está entendendo tudo. Mistérios de quem deita ao primeiro papel a divagação sem data, o dito e o interdito. A palavra em tropel de escândalos (...) Feito um eco é que me ouves e que eu, insensivelmente sozinho, ecoo, escoo, morro um pouco de enunciar o que não se enuncia jamais, de elidir o iniludível. (BUENO, 2011, pp. 41,43)

O narrador assume a mentira, a ficcionalização de si através da escrita, colocando isso como sobrevivência, salvação e, ao mesmo tempo, morte, fuga, vazio. Nesse jogo dialético entre campos opostos, a obra do autor paranaense será a arena em que o sujeito lutará consigo mesmo e com as evidências de uma derrocada coletiva do humano.

A primeira cicatriz exposta pelo narrador acerca de seu fracasso como sujeito refere-se a sua impossibilidade de assumir-se homossexual:

[...] na ocasião em que percebendo-o triste, dias seguidos, ousei lhe perguntar, ainda que fraterno, algum problema, mano?, e foi como uma bofetada a frase que cimentou meu silêncio para sempre: Quem tem problema é você!... Única vez, aliás, em que você se referiu sobre o que guardava igual a quem guarda um segredo que todos sabem mas que a gente finge que ainda é um segredo guardado que ninguém sabe, e aí é como se o segredo, sempre e sempre segredo mesmo fosse ou fora. Desde o Gênesis. (idem, 2011, p. 15)

A imposição da máscara social pelo narrador revela a condição humana na contemporaneidade. Em uma sociedade dita politicamente correta, mas abarrotada de preconceitos velados, o indivíduo vê-se ferido em sua singularidade e oculta a sua verdadeira identidade a fim de preservar uma imagem aceita pela maioria. A divisão do ser em dois: ficção da ficção no corpo do romance, com um narrador que se desdobra para mostrar “as máscaras em movimento que provocam (...) a irrupção que nos permite entrever na dispersão dos fragmentos, não só o perfil de uma sociedade, mas, também a figura do mundo” (PAZ apud LAFER, 2006, p. 280). A “figura do mundo” realiza-se na narrativa, uma vez que a obra literária descobre um drama do coletivo através do indivíduo. A literatura romanesca, diferentemente da poesia que se fecha em uma postura autista, tornando-se circular, detendo em si todos os sentidos, escancara a realidade ante aos olhos de quem lê, despertando sua percepção para a atmosfera que o cerca. Para tal, tecerá um diálogo com o leitor, por meio da figura do Mano:

Os nossos ídolos, Mano... Você não teve tempo de ver, de muitos deles, a vida provisória, você que de alguns só assistiu ao viço, e às reversíveis *overdoses*, caras à época, aos *sixties*, aos tormentosos *seventies*. Um que outro você ainda testemunhou acabar-se. Elvis, que eu me lembre. (BUENO, 2011, p.17)

O que é um ídolo? O que ele representa? A imagem perfeita, a aspiração pela beleza, pelo sucesso, a liberdade, a redenção de uma existência insossa através da figuração do outro. Porém, como um bezerro de ouro, não é capaz de livrá-los do exílio cotidiano.

O desalento ao contemplar as vicissitudes do homem contemporâneo através não somente dos seus fracassos pessoais, mas também por meio de ícones das artes em franca decadência ou já mortos, numa preocupação com a verdade referencial, aquela que se concretiza na factualidade e, ao mesmo tempo,

ficcionalmente, o narrador inicia uma expedição pelo desnudamento do malogro e da desesperança do sujeito como um delator de uma sociedade de máscaras sociais:

Marlon Brando... Marlon Brando, você precisava ver, Mano, terminou, acredite, vítima de uma obesidade quase mórbida, recluso numa ilha da Polinésia, morto às pressas em Los Angeles. A tais alturas nem sequer a lembrança, por mais vaga, do modelar herói dos filmes a que juntos assistimos. (idem, 2011, p. 18)

O quadro descrito é vexatório. Deixando claro sua desilusão, o narrador não se esquivava e assume a função no romance de denunciante de uma época, tecendo um diálogo com Paz (2006, p. 150), que declara: “Não fomos sujeitos, mas objetos da história. Em suma, por um lado consagração do ato ou confissão do crime; pelo outro, queixa e acusação”.

Ora, o homem contemporâneo corresponde ao momento histórico em que estamos inseridos. Vivendo em um período em que prevalece a imagem e a ideia que o outro tem sobre mim, o indivíduo deixa de ser sujeito da sua história e passa apenas a exercer a figuração necessária para a sobrevivência numa era da representação, tornando-se “objeto”, produto da história.

Observemos a apoteose do fracasso na cena minuciosamente relatada pelo narrador:

Há pouco tempo, o enterro de Michael Jackson. Na restrita plateia convidada pela família para assistir às cerimônias fúnebres do astro pop, ninguém menos do que Elizabeth Taylor. Outro ícone de nossa infância pobre, Mano. Como esquecer Cleópatra — a deslumbrante Liz de olhos violetas, os seios arfantes, a subir e a descer, sempre ofegantes, no decote que o cinema em technicolor fazia questão de revelar? Meio oculta pela fileira das cadeiras da frente, na cerimônia fúnebre, em vão as câmeras de TV buscavam-lhe um close (...) E o que vi ali, Mano? A cabeça baixa, o ligeiro perfil... Horrível o papo sob o pescoço, embora a echarpe, a peruca a esconder certamente os cabelos falhos, absorta na leitura, triste como impunha o momento, as maçãs do rosto caídas; salientes as bolsas sob os olhos; fino risco de cintilância azulada quando um leve roçar de cílios perpassou a tela; as rugas da testa que maquiagem alguma alcança esconder. Liz Taylor, Mano. Só os olhos luziam, ainda agora, faiscantes ametistas. De resto, um fantasma de si mesma. (BUENO, 2011, pp.19,20)

O fotógrafo do real é implacável: detalha a imagem e revela a expressão do vencido, pela dor, pelo luto, pelo tempo. É a personificação do fracasso em uma figura pública e iconográfica.

Assim como, dedo em riste, aponta ao fracasso do outro, o narrador não objeta esconder seus temores, mesmo que suas consternações sejam expostas por analogias: “A toada sertaneja fala de amores frustrados e de trágicos desfechos, mas o melodrama de nossas vidas —só hoje constato — foi mais trágico e certamente assinalado ainda melhor pelo fracasso” (idem, 2011, p. 22). A aflição do sujeito torna-se transparente no corpo da língua.

A proposição do narrador supervaloriza suas reminiscências como formação de um painel de insatisfações presentes em cada momento de sua vida, inclusive no âmbito doméstico, no ambiente de sua casa, que surge para ele como um local de tédio asfixiante:

Pior o verão que entra na sala, sufoca todos os quartos da casa, mormaço e cigarras contínuas, o estrépito enervante dos ventiladores ligados, o corpo suado, nenhum vento. [...] Há horas que me parecem o surto das horas, tanto o calor, a luminosidade cegante... E então, um silêncio de cigarras e formigas, de unhas e beijos, um silêncio de santo sepulcro desce sobre a sala e, elas, as pás, vão parando devagar, lenta e lentamente, o ventilador de teto da cozinha, e é então que o silêncio é mais que um silêncio e me desce sem misericórdia... (BUENO, 2011, p. 13)

A casa é o lugar da pasmeira, reduto do fracassado; local em que narrando suas memórias, o sujeito pinta o desagrado com sua existência e comenta sua opinião acerca do malogro da humanidade: “Não demos certo, os humanos, erramos de confraria e ainda, por mais que isso soe estranho, seguimos a nos matar por ideias e conceitos” (idem, 2011, p. 21).

Na atualidade, assim como expresso acima pelo narrador, existe certa unanimidade quanto ao fracasso do ser humano, consenso universal após inúmeras tragédias contempladas por toda humanidade, praticamente, da forma mais passiva possível. As grandes guerras mundiais, a bomba atômica sobre Hiroshima, o massacre de Kosovo, a guerra do Golfo Pérsico, a invasão americana ao Iraque. Os alemães assistiram ao massacre dos judeus; os americanos assistiram ao massacre dos palestinos. Guerras por ideias e conceitos: o arianismo, a posse do petróleo, a disputa territorial, a religião, o terrorismo.

A desesperança do narrador contemporâneo é a desesperança da humanidade como um todo. Diante disso, essa descrença no humano, e após tanto apontar o fracasso, representá-lo na narrativa, criticando os avanços da modernidade, como a internet, o celular, os edifícios suntuosos; tecendo comentários fortíssimos contra a própria arte, literatura, escritores; resta-nos uma pergunta: se a literatura comprova apenas o fracasso, se ela mesma é fracassada na sua tentativa de apreender o todo, se os escritores são apenas figurantes medíocres, se é apenas representação do inevitável, pra quê ainda serve a literatura? Por que ainda fazer literatura em um cenário tão agressivo e descontente?

A resposta é o próprio romance: porque a literatura são as memórias do homem e de sua gente, são os olhos do homem sobre si mesmo, mas não por contar uma história, uma sucessão de fatos, pois isso o historiador pode fazê-lo; é a literatura o mecanismo de exposição da intimidade, é ela que revela o encoberto, o sentimento diante do insucesso. E como tal, fala-nos o narrador:

Por isso, Mano, não importa em que ordem se imponham aqui os pedaços de nós, retalhos de nossa carne ordinária, retalhos que um dia foram nossos e pela gente passaram como passam os aeroplanos, como passaram os dinossauros e passam as nuvens ou um rastro de sombra que o sol, à medida do dia, vai mudando de lugar — aos claros e escuros, sem ordem, nem método, com a única senha que encerram: a dos dois celebrados crepúsculos, o da manhã e o da noite, a aprisionar o dia sobre a Terra. (BUENO, 2011, p. 93)

A literatura não é o ajuntamento de signos linguísticos emoldurando um quadro, embora traga em si um retrato do humano: ela representa a não linearidade da vida, a passagem do tempo e a resistência a este; a dualidade da existência em suas densidades e intensidades, em sua eterna oposição fracasso versus triunfo.

A assunção do fracasso é uma característica da literatura contemporânea, em que o narrador parece afastar-se da realidade para avaliá-la agudamente, por meio de um olhar exterior ao problema. No entanto, ele não apenas observa aos fatos; também é tocado por eles.

Esse contato provoca um embate com o real. A colisão entre o assistido e o sentido gera o abatimento do sujeito. O desespero/desesperança no entorno é

evidente, mas há algo que o impele para adiante: a palavra, argila a qual o oleiro modela, molda, mas que, no piscar do olhar comovido, quebra-se em suas mãos.

Ao tempo, em que, tal qual o artesão ante o vaso quebrado, o narrador desacredita na literatura, enxergando-a limitada e por isso, fracassada, é a sua expressão artística que o arremessa para frente. É preciso continuar: desmanchar o barro e prosseguir com seu artifício. Exercício ininterrupto pela via da literatura, talvez porque o sujeito que narra só tenha a ela; quiçá, ele já esteja tão imbricado nela que, a despeito da credibilidade por ele concedida à literatura, não exista mais outra possibilidade de existência.

Talvez a palavra literária seja para o narrador a matéria-prima que lhe garante a sobrevivência, como o tecelão e suas redes, como o artesão e seu barro. É a escritura que se inscreve nele, independente da fé nela. Vocação, missão da qual não se escapa; apenas, se aceita e prossegue-se fazendo.

O ser sobrevivente, em sua moradia funesta, não cessa a sua escrita; continua a sua missiva, onde menciona ao seu irmão diversos escritores aclamados pelo cânone: Cervantes, Honoré de Balzac, José de Alencar, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar; numerosas vezes cita Roberto Bolaño e contesta a outros:

... retira da bolsa o volume já gasto de uma antologia de Fernando Pessoa e recita à exaustão os poemas (...) do Alberto Caieiro e nova angústia me põe à garganta seca e o coração gelado, tenho sagrado horror a Caieiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos. Mas o Caieiro me faz sofrer mais, Mano. É uma poesia frouxa e forçadamente inocente, falsa em vários sentidos. A louvar poentes e ovelhas. Argh, Pessoa me causa engulhos. Aliás, raros os poetas que me fazem a cabeça. Os ingleses são de uma chatice árida, insuportável; os franceses, doentes, enfermos cediços. A poesia, os sabiás e as cigarras bem poderiam não existir no mundo. (BUENO, 2011, pp. 59, 60)

É interessante observar como o narrador demonstra ser notável conhecedor da literatura, essa mesma que ele afirma ser um escape da vida cotidiana, além de acusá-la de produzir um simulacro de vida e que, no excerto acima, referindo-se à poesia, deseja-lhe a morte.

Ora, se deseja o sepultamento da palavra poética, como se julga poeta menor? Como, se faz da palavra literária a sua própria expressão, quer-lhe o fim?

Num claro jogo de ideias, faz com que a literatura volte-se sobre si mesma, por meio da metalinguagem. A proposição, agora não mais do narrador, mas do

próprio escritor, ao aludir o processo do fazer poético comprova o quanto a literatura resiste à vida e sobrevive através daquilo que exprime. Por meio da voz narrativa, conta-se o fracasso quer da palavra, quer dos escritores criticados, mas é a literatura a sua companheira de todas as horas:

Largo o livro sobre o pequeno aparador da sala. Há ali, sempre houve um espelho. De relance, vejo a minha cara, uma cara enorme, os cabelos (cabelo?) confusos e ralos dos dois lados da cabeça, o nariz grande, a boca um pouco caída, os vincos até quase o queixo. Não seguirei a leitura, interrompida. (...) O romance do americano William Faulkner, de quem, confesso, nunca havia lido nada e muito pouco ouvido falar, abre a história com um detalhe (detalhe?) arrebatadoramente sinistro: enquanto a matriarca da família remediada e rural, agoniza, possível ouvir desde o seu leito de morte o ruído do serrote do filho, serrando, serrando, com um ímpeto desesperado, choroso, as madeiras que servirão ao caixão com que a mãe será enterrada. Madeira ordinária, serrote que, pouco afiado, serra e engasga, serra e serra e serra; e engasga. Compulsivamente, algum tempo depois, ao passar ali, junto ao aparador, pego de novo o livro e de modo distraído dou com a carantonha medonha ao espelho. Sexagenário, Frederico, sexagenário. Os ombros caídos do farsante. (BUENO, 2011, pp. 78,79)

Eis nos diante de um enigma: o que é o espelho? A moldura refletora da própria imagem ou o romance citado? Quem reflete a angústia da vida/morte?

Observemos: o fragmento compartilhado de Faulkner, de *Enquanto agonizo*, é exatamente o reflexo especular do drama vivido pelo narrador, já que sua mãe está acamada, em um quarto de sua residência, conforme somos informados, de forma não-linear ao longo do romance. Ele denomina-se: “Um pobre-diabo, Mano, essa que é a mais cristalina verdade, um pobre-diabo correndo à casa pra cuidar da Mãe” (idem, 2011, p.117).

Ao retomar a leitura da obra, o espelho/livro reflete o narrador de *Mano, a noite está velha*, revelando-lhe sua face assombrada ao velar pela vida de sua mãe adoecida, tal qual o filho marceneiro a preparar penosamente o esquife de sua progenitora.

Michel Foucault tece importantes considerações, em seu artigo *Linguagem ao infinito* (2009, p. 48), sobre essa relação especular da linguagem na literatura:

A linguagem, sobre a linha da morte, se reflete: ela encontra nela um espelho; e para deter essa morte que vai detê-la não há senão um

poder: o de fazer nascer em si mesma sua própria imagem em um jogo de espelhos que não tem limites. (...) Sua reflexão em espelho sobre a morte e a constituição a partir daí de um espaço virtual onde a palavra encontra o recurso infinito de sua própria imagem e onde infinitamente ela pode se representar logo ali atrás de si mesma, também para além dela mesma. A possibilidade de uma obra de linguagem encontra nessa duplicação sua dobra originária. Neste sentido, a morte é, sem dúvida, o mais essencial dos acidentes da linguagem (seu limite e centro): no dia em que se falou para a morte e contra ela, para dominá-la e detê-la, alguma coisa nasceu, murmúrio que se retoma, se conta e se reduplica ininterruptamente, conforme uma multiplicação e um espessamento fantásticos em que se aloja e se esconde nossa linguagem de hoje.

Imagem belíssima do pensador francês: o poder da literatura está na sua capacidade de contemplação, representação e ficcionalização de si mesma. Resiste ao fracasso fazendo-se imagem singular; resiste ao desdobrar-se para além do real e dirigir sua voz ruidosa ao outro, chamando-lhe a atenção para a abundante multiplicidade de sentidos, sensações trazidas nas águas caudalosas da linguagem.

Assim, o narrador mostra-se artesão da língua ao esboçar poeticamente um ato teatral, em que a vida e a morte estão extremamente próximas, concedendo à mãe moribunda uma sobrevida por meio da palavra literária. Com pesar, compartilha conosco seu olhar para a matriarca:

Desaba uma súbita chuva, Mano. Estamos num invariável silêncio aqui porque precisamos permanecer atentos ao burburinho Dela, por menor que seja, desde o quarto. E é então como se Ela chamasse, ainda que não o tenha feito. Corro a fechar a janela. Entro no quarto às pressas (...) Ela nem viu a chuva, Mano. Está dormindo, dormindo profundamente. O rosto de lado, encovado e sereno, os cabelos grisalhos esparramados no travesseiro, um lado da cabeça meio encoberto pelo lençol. Ela está dormindo, Mano. Está dormindo profundamente. Pálido e magro o rosto é o mesmo de sempre — sua alma e seu jeito ainda estão ali, Mano. Paro no meio do quarto, um tanto imobilizado pela cena. Vou apagar a luz e puxar a porta do quarto até o meio para que eventuais ruídos não lhe interrompam o sono. Da sala a vigiarei — mesmo que eu durma vigiarei o sono Dela para que nada lhe aconteça de mal, Mano... (BUENO, 2011, pp. 149, 150)

Como esquivar-se ante ao trágico da vida? Responde-nos Antoine Compagnon (2009, p.44): “Assim, a literatura, ao mesmo tempo sintoma e solução do mal estar na civilização, dota o homem moderno de uma visão que o leva para além das restrições da vida cotidiana”.

A cena dramática no fragmento acima é tocante a ponto de desautomatizar a visão do leitor, ao mesmo tempo em que ocorre a identificação com ela — a verossimilhança é atroz e sintomática da literatura contemporânea, em sua ânsia de chocar e encantar na mesma proporção.

A ousadia da literatura contemporânea é sangrar a existência em cada página do romance e, na mesma medida, conter a hemorragia estancando-a com a palavra poética. Essa oportunidade de autonomia concedida pela literatura, ao dar para o sujeito uma liberdade ímpar em que ele não precisa mais estar preso unicamente na sua rotina do fracasso, é o particular mecanismo de poder, de resistência ante ao fracasso da hodiernidade.

Diz-nos Bastos (2012, p.15): “a literatura é o acinte, o acinte da ficção (no sentido de *a scinte*, o que é feito de caso pensado, com o fim de provocar). Assumindo-se como ficção, ou ainda, fingimento, mentira, a literatura desestabiliza as verdades estabelecidas”. A língua da literatura não se submete ao Real passivamente; ela o elabora, o representa, transforma o malogro da existência em boniteza:

Talvez perpassasse este texto um colorismo exacerbado ou uma vigília fúnebre — ainda assim, colorida, cardinalícia, meu Deus! São as tintas de um pintor frustrado, do funcionário público que, no gozo da aposentadoria, vinda a bom tempo, entretém as horas rabiscando esses papéis. (...) A pretensão é sempre um vício e talvez me ajude a que me suporte a noite escura e o breu da memória. Caso contrário gritaria contra as paredes a acordar a vizinhança e a pôr na rua alguém a telefonar ao s.o.s. do corpo de bombeiros. A rigor são os traços toscos e até meio oligofrênicos. Me fazem escapar do medo de mim, se é o vazio dos sábados ou o oco do oco do oco do médio em que me afundam, por vezes, os domingos. (BUENO, 2011. P. 126)

A resistência na/da literatura está nessa linguagem particular, tecida por analogias, sonoridades e imagens, não rendidas ao comum, ao real cotidiano. Infere-se aqui, que mesmo o narrador sendo tão duro, ao longo do romance, ao mencionar a literatura, a arte, os escritores, ele ainda insiste na palavra literária, pois somente essa pode iluminar caminhos em lugares ermos da vida.

Via de mão dupla na estrada do romance: ao permanecer com a literatura, ela também persiste nele e com ele. No binômio autonomia/necessidade, encontra-se a relação do romancista com a sua obra. Um exemplo claro disso encontra-se nos

momentos em que, por meio do narrador, ele ironiza sua relação com a amiga Hilda Hilst:

Ainda bem que a Hilda, coitada, faz questão de publicar os sonetos, recorta-os do jornal de domingo e me faz presente deles, a exhibir uma admiração tola pelos meus rabiscos. Não posso negar — o mimo ao menos me anima a passar o tempo com outros cometimento lítero-canórios —, coisas, claro, de amador. Jogo a oferenda na primeira gaveta — para nunca mais. A Hilda... Ah, a Hilda! Coitada da Hilda. (BUENO, 2011, p. 17)

O narrador declara sua escritura como “rabiscos” de “amador”, como se a fizesse despretensiosamente, permanecendo sempre na direção daquilo que produz, sem nunca ser tomado pela escrita. Ou seja, autônomo e livre de qualquer apego à literatura. No entanto, ele mesmo se contradiz no excerto abaixo, tecendo considerações sobre a poetisa-parceira-confidente:

Ah, a Hilda, ainda bem que tenho a Hilda, atrapalhada como qualquer um de nós, aturdida e atrapalhada. Nem tudo está perdido, Mano — tenho a Hilda, e vê, Mano, que sonha agora no portão uns olhos de céu de interior, a Hilda. É, Mano, tenho a Hilda. (...) A Hilda que é assim como um tenso fio que me ata ao mundo. Se ainda há mundo, Mano, e este vosso irmão não sonha apenas, pesadelar, os crepúsculos da Hilda. (idem, 2011, p.80)

A expressão “ainda bem que tenho a Hilda” remete-nos a uma ambiguidade: o narrador contenta-se pelo convívio com a pessoa Hilda ou isso seria uma relação de analogia com a obra da poetisa?

Duplicidade de sentidos ainda mantida pela expressão “fio que me ata ao mundo”, visto que, mesmo que o narrador queira fazer com que o leitor acredite numa ligação de intimidade entre ele e o ser Hilda, remete-nos imediatamente a subsistência do sujeito por meio da literatura hilstiana. Ou seja, o narrador sobrevive pela literatura e por meio dela, porque a palavra que o salva é a poética, ora quando a lê, ora quando a produz.

O acesso a esse reservado universo gera uma relação de interação e reconhecimento. Portanto, a literatura resiste como o Outro do Eu. Dessa maneira, ao debruçar-se sobre ela, o Eu finalmente pode enxergar ao Outro em suas

semelhanças e diferenças. Assim, sua forma cria um diálogo para fora do seu mundo restrito revelando um sentido novo a cada imersão na linguagem romanesca.

Cada lexema presente no romance é como uma balsa que carrega consigo a resistência e nessa tensão entre a palavra e o leitor-navegante fundamenta-se um significado maior para a manutenção permanente do fazer poético, tornando sempre a obra um desafio e uma novidade perene para o tripulante dessa embarcação. Tal qual um psicólogo fenomenologista busca, em seu processo de análise, compreender como o sujeito existe no agora, a literatura faz-se analista do tempo, do ser e da alma humana. Ela é capaz de humanizar o ser que foi sendo coisificado ao longo dos séculos, ao ampliar-lhe a compreensão do mundo e da realidade circundante.

A literatura equilibra ao indivíduo desequilibrando-o: a desestabilização promovida pelo conhecimento sensível por ela acessado é a sua resistência em um universo utilitarista, insensível e massificado. Brama o nosso narrador ao falecido irmão: “Estou aqui, sim, eu sou o sobrevivente. Antes de mais nada sobrevivente de mim mesmo. Eu sou o sobrevivente, Mano.” (BUENO, 2011, p. 140).

Assim, em um mundo de tecnologias e inovações, numa sociedade absolutamente distópica, a Literatura, tal qual o nosso narrador, segue como sobrevivente. Mesmo imersa no silêncio da obra e na quietude da leitura, ela sobrevive, talvez porque “há coisas que só a literatura com seus meios específicos pode nos dar” (CALVINO, 1990, p.11).

Na resistente bravura dela, abrigamo-nos nós, seres fragmentados, dilacerados por esse tempo, mas acolhidos pelo seu seio de linguagem, pois “o exercício jamais fechado da leitura continua o lugar por excelência do aprendizado de si e do outro, descoberta não de uma personalidade fixa, mas de uma identidade obstinadamente em devenir” (COMPAGNON, 2009, p.72).

Capítulo III

A construção da intimidade: o narrador trapeiro e o gênero carta

Onde está Wilson? Quem é (quem foi) Wilson? Que nome dar a esse nome? (...) Foi sempre assim: um disparador de sentimentos radicais. Nunca o meio tom. Nunca a boa educação. Nunca a contemporização, os bons modos, o comedimento. E exigia isso de nós. E ainda hoje exige, de nós, seus leitores. Ninguém lê Wilson impunemente. (CASTELO, 2011, p.24)

A voz a ecoar no romance contemporâneo faz-se no presente e, dessa forma, é a representação literária de um tempo inacabado. Esse inacabamento justifica a presença de um narrador fragmentado, pra quem apenas existe o tempo do devir: passado revigorado na lembrança torna-se presente, enquanto o futuro aproxima-se no rumor do agora, como uma pedra lançada sobre um lago a provocar ondas sobre a quietude da água. Assim, não há nada além do hoje.

Mikhail Bakhtin tratando acerca do gênero romanesco em *Epos e romance* (2010b, pp. 419,420), afirma:

... quando o presente se torna o centro da orientação humana no tempo e no mundo, o tempo e o mundo perdem o seu caráter acabado, tanto no seu todo, como também em cada parte. O modelo temporal do mundo modifica-se radicalmente: este se torna um mundo onde não existe a palavra primordial (a origem perfeita), e onde a última ainda não foi dita. (...) Graças ao contato com o presente, o objeto se integra no processo inacabado do mundo a vir, e nele deixa a sua marca de inacabado. Qualquer que seja a sua distância de nós no tempo ele está ligado ao nosso presente inacabado, inacabado pelas contínuas mutações temporais, e entra em relações com a nossa incompletude. (...) Com isto, cria-se uma zona de estruturação de representações radicalmente nova no romance, uma zona de contato máximo do objeto de representação com o presente na sua imperfeição... (grifos nossos)

Norteando-se pelo fragmento acima grifado, uma vez que na estrutura romanesca “não existe a palavra primordial”, descarta-se da análise crítica de uma obra contemporânea a noção clássica de Walter Benjamin para a instância do narrador, porque a relação temporal presente no romance não é a de reverência à tradição, mas sim a de uma palavra literária que brotará do choque com a realidade imediata.

A tese do pensador frankfurtiano fundamenta-se na seguinte proposição: “o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (BENJAMIN,1994b, p.200), baseando-se na ideia de que a verdadeira narrativa nasceria da oralidade e da transmissão de experiências, quer pelo aldeão-guardião das tradições, quer pelo viajante-transmissor da experiência.

Seu estudo demonstra que o mundo pós-guerra gerou o silêncio, o isolamento do indivíduo e, nesse ínterim, surgiu o gênero romance, numa demanda de uma época conturbada, em que o humano atravessava-a sob o signo da perplexidade.

Dessa forma, para Benjamin, o nascimento do romance e sua experiência solitária implicaram na morte desse narrador exemplar, uma vez que a palavra romanesca não estava mais atrelada ao discurso mítico, oral e miraculoso.

Num período onde a propagação discursiva estava amplamente atrelada a difusão de informações, verificáveis e factuais; em que o romance irrompia como ensimesmamento do indivíduo; a autoridade narrativa baseada na manutenção da tradição, na conservação da experiência, no tom moral, e no caráter utilitarista da literatura, por conseguinte, será sepultada pelo romanesco.

O narrador, segundo o pensador frankfurtiano, colhe do povo verdades a ser divulgadas, tornando-o um acervo vivo da coletividade, um conservador do patrimônio da humanidade. Diferentemente daquele que narra no romance contemporâneo, que já não detém mais a palavra modelar, obtida como discurso da experiência, além de não desejar difundir conselhos a ninguém.

Mano, a noite está velha, de Wilson Bueno, tem um narrador com as características pra ser o contador das experiências modelares: é um sexagenário, como ele mesmo se denomina ao longo da narrativa. Porém, suas vivências compartilhadas conosco não carregam quaisquer tons exemplares e ele faz questão de afirmar em todo o tempo o seu fracasso como sujeito. Jamais se põe como um sábio, mas como um ser em autoanálise.

No seu derramamento memorialístico e, portanto, emocional, afasta-se absolutamente do narrador modelar preocupado com o coletivo, já que está preocupado consigo mesmo, condição narcísica da contemporaneidade. Não existe nele uma sabedoria adquirida na Aldeia, como chama o bairro em que vive. Há apenas os restos de um homem instável, ora arrependido, ora amargurado, mas sempre solitário. Não houve a convivência harmoniosa com a coletividade a ponto

de essa tê-lo ensinado algo a ser repartido com outrem. Ou seja, ele não pode assumir o papel do prudente guardião das tradições.

Da mesma forma, também não pode ser o viajante-transmissor da experiência, porque ele descreve-se como um covarde, que nunca teve coragem de sair de casa e romper com os pais para viver seus ideais, aspirações, assim como o tivera seu irmão mais novo.

... as crassas covardias, a cara no chão, a cara, o papo sob o pescoço, a calva, sem ter do que se orgulhar, uma sorte assim de fracasso, que, menos seja, físico, tenta se esquecer de si, abandonar-se — talvez pelas aguadas, a sonetaria ridícula, ou pelo sexo clandestino praticado com pressa e obediência como é da natureza dos solteirões velhos a quem a vida está sempre matando de vergonha, para quem tem vergonha e pudor, Mano, essa raça nossa dos Souza de Oliveira. Mesmo quando não reage não tira a cara do chão (BUENO, 2011, p. 49)

Esse narrador autoridicularizado não tem perfil nem para sábio, nem para transmissor de experiência alguma. Ele é apenas um ser inebriado pelas próprias lembranças. Não há nenhuma verdade a ser divulgada ou seguida. Ocorre apenas o desnudamento de um ser em constante reflexão.

O sujeito que narra em *Mano, a noite está velha* encarna a abolição das tradições, assim como não tece qualquer relação com a memória épica, perpetuadora de uma verdade sobre o herói ou uma época ou uma ação. Ele mesmo diz ao irmão sobre a sua escrita:

... Sem o brilho dos heróis ou o desassombro de uma pequena coragem que fosse. Essa conversa no escuro, Mano, que agora que você não morre mais, branca de medo, feito um bicho aprisionado na casa deserta, ensaio conversar, a memória da memória da memória, seus escusos, seus baixios e degredos. Um bicho, Mano. Sobrevivente, sim; ilustrado sim. De qualquer modo, entanto, bicho; bicho graciliano. (idem, 2011, p. 44)

Frederico é o sobrevivente desolado, o acovardado por sua própria identidade e revela-se exatamente assim ao admitir seu desejo sexual por menores:

E o menino que não tinha nove anos acabei trazendo-o à casa do Champagnat, contratei cuidadora e lhe dei, enquanto aqui estive, diálogo, afeto, educação escolar. O nó, repito, dessa narrativa triste,

é que aos quatorze anos ele já se completava, Mano. Me comia o corpo com os olhos, e eu ao seu, quatorze anos, meu Deus, virgem, o corpo leve, os ossos pontiagudos da clavícula, os braços finos (...) Trapaça? O covarde, a rigor, era mesmo eu. (idem, 2011, p.23)

O narrador-personagem assume-se tal qual o é, já que no seu contar está o despir da máscara:

Acordei tarde, outra vez. Cansado — os cigarros excessivos da noite anterior, o excesso de café, de vinho. Não tenho parcimônia; nunca tive. Compulsivo e atabalhado, Mano, mais agora quando o gozo da aposentadoria, para usar esse substantivo horrendo, me permite alguns exageros. Não dessa vez em particular, mas o massacre a que me imponho é realmente um vício. (BUENO, 2011, p. 54)

Dessa forma, aquele que conta no romance contemporâneo, já absolutamente distanciado do narrador clássico exposto pelo frankfurtiano, também irá se afastar do narrador impessoal, objetivo ou dado a psicologismos do romance dos séculos XIX e XX, ainda exposto pelo articulista.

Segundo Benjamin (1994b, p.214), o narrador do romance dos séculos anteriores pretendia dar um sentido à vida, por meio de sua representação, levando o sujeito a uma introspecção também capaz de retirá-lo da sua realidade, pelo prazer estético. Nas suas palavras “o romance (...) pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino. O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro”.

Para o pensador, o gênero romanesco estava amplamente ligado à questão editorial, o livro impresso, portanto, preso a uma lógica mercadológica. Assim, para ele, objetivava-se, com o invento do romance, o entretenimento, gerador de lucro e não o ensinamento, como na narrativa oral.

Entende-se que sua análise estava contaminada pela tensão capitalismo versus socialismo, ainda tão corrente naquela época e que hoje já não tem sentido, haja vista o triunfo do capital e a individualização do sujeito em detrimento ao social e ao benefício do coletivo. A visão do ensaísta para a narrativa oral, colhida no seio da cultura popular, ou para o romance, é um tanto quanto idealizada se tomada nos dias atuais. Como se a literatura fosse uma tábua de salvação para os séculos antecedentes ou um sintoma absoluto do vazio da modernidade e contemporaneidade.

A literatura contemporânea é um fazer e não um saber. Ainda que demonstre mazelas e malogros da coletividade ou da individualidade; seja abrigo de uma época, de uma mentalidade; ela é um fazer: um artifício do sujeito que escreve, assim como do sujeito que conta. O narrador de uma obra contemporânea não sabe nada, não detém conhecimento algum, porque ele está imerso no instante. Falta-lhe o distanciamento necessário para ter uma percepção acurada sobre o seu tempo.

Seu narrar é expressão calcada no calor da hora. Assim sendo, as proposições de Silviano Santiago, em seu artigo *O narrador pós-moderno* (1989, p. 38-52), embora sejam sólidas na desconstrução da teoria benjaminiana, são esquemáticas demais e não abarcam o perfil do narrador da obra aqui investigada.

A primeira hipótese de Santiago é: “o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair de si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador” (SANTIAGO, 1998, p. 38). Essa conjectura por ele aventada é coerente para a narrativa contemporânea, todavia não se aplica indubitavelmente ao contador de *Mano, a noite está velha*. Frederico, nosso narrador, não se retira da ação, porque a única ação existente é a da escrita. Sua atuação restringe ao imprimir no papel suas memórias e, em esparsos momentos, amparar a mãe em seu estágio final da vida. Mas ele não é apenas um observador, um repórter.

A segunda hipótese do analista é: “o narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência” (idem, p. 39). Outro pensamento não aplicável ao narrador da obra em análise. O narrador de *Mano*, só trata das suas próprias vivências, pessoais e familiares. Não para dar conta delas (como no caso do narrador do romance exposto por Benjamin) e sim para expurgá-las de si mesmo.

Embora a questão do olhar abordada por Silviano Santiago seja extremamente perspicaz e interessante, parece-me que sua proposição ainda está fixada numa exterioridade do sujeito que conta. Sua afirmação “dar palavra ao olhar lançado ao outro para que se possa narrar o que a palavra não diz” (ibidem, 1989, p.42), caberia perfeitamente em diversos romances da atualidade, mas não dialoga com *Mano, a noite está velha*, porque ali temos um narrador que se desdobra nele mesmo, num movimento contínuo e ininterrupto, e não é o que ele vê no outro que o impulsiona a escrita, ao contar. É o que vê em si mesmo, em sua própria existência.

Silviano Santiago (1989, p.42) fala ainda de um ar de superioridade no narrador pós-moderno. Impossibilidade para o contador de *Mano*: ele é o decaído, mergulhado em si:

... Não há quem se suporte quando se olha para dentro — sincero, honesto consigo mesmo, veraz. Eu não sou escritor que escreve como os meus contemporâneos; nem escritor nunca fui, Mano, só um leitor compulsivo e capaz de alguma audácia, como essa escrita aqui no escuro e alguns diletantismos pelo passado. Agora é definitivo, para que eu me salve de você e de mim. (...) a vida é triste, triste e esquiva e é na falta de um sentido que ela me empurra ladeira abaixo, aqui onde corajosamente movo-me na direção da manhã que há de nascer daqui a pouco... Aqui, onde caímos para nos salvar de nós mesmo, o pânico desamparo com que, precários, na friorenta manhã, nem sei mais o que esperamos. (BUENO, 2011, pp. 76-78)

Não existe, de forma alguma, nesse narrador um olhar exterior, superior. O narrador de *Mano* jorra por meio da palavra, não como quem está acima dela ou no controle do que faz, mas como afirma Bakhtin (2010a, pp.329,330, grifos nossos):

A confissão como encontro do *eu em profundidade* com o *outro* e os *outros*, como encontro do eu com o outro em nível superior ou em última instância. Mas nesse encontro o *eu* deve ser puro, um *eu* de profundidade de dentro de si mesmo, sem nenhuma mescla de pontos de vista e avaliações presumíveis, forçadas ou ingênuas do outro, sem uma visão de si pelos olhos do outro. Sem máscara (imagem externa *para o outro*, enformação de si de dentro e não se fora; isso serve também para a máscara discursiva, estilística), sem subterfúgios, sem a falsa palavra final, sem tudo o que exterioriza e é falso.

É exatamente o levantar da máscara o objetivo almejado por Frederico ao escrever sua carta para o irmão morto: ele quer mostrar o rosto, ele não quer a *falsa palavra final*, porque tem ciência de sua incompletude:

Mutável assim, vem-me e vou-me. E porque o dia deu um novo assombro e novos naufrágios, episódios nem um pouco irrelevantes, ao menos para a nossa história, Mano, obsessivamente não e vêm. não que signifiquem qualquer coisa para o mundo ou a ele alguma coisas acrescentem, mas é a nossa história, a que nos uniu — e também separou — pelo passado, esses terrenos minados, esses subsolos derruídos sobre cuja superfície nos foi dado viver e experimentar o ousado mistério de seguir vivos, claramente dentro

da vida, sem jamais entender o que se dava. Antes, precocemente, um pouco assustados, ainda que não de todo conscientes de que susto fosse o pasmo esse de estar vivo. (BUENO, 2011, p. 92)

A palavra literária é o desnudar do semblante do nosso narrador, em todas as suas sutilezas e incongruências humanas. Diz-nos Almeida, no texto ainda inédito *Em torno da ideia: relações entre rosto e nome*:

... ao mencionar a dualidade do rosto, Agamben diz que ela se revela na linguagem, porque na tentativa de se reconhecer, de “apropriar-se de sua própria aparência”, o homem nomeia. O rosto surge então na palavra: “flor é a palavra flor”, poetou João Cabral, e Agamben (1999, p. 112) com ele dialoga quando diz que “só a palavra nos põe em contato com as coisas mudas [...] a rosa informulada, a ideia da rosa, só existe para o homem”. Penso, então, que aí está a chave para entender esse rosto nomeado como lugar da “comunicabilidade pura”, da potência, que está no limite do que é ou não comunicado.

A proposição da articulista remete-nos a potencialidade da palavra poética no descortinar do sujeito da contemporaneidade, por meio do narrador de *Mano, a noite está velha*.

O rosto de Frederico é ao mesmo tempo o rosto do ser fragmentado da hodiernidade. E a palavra que o oculta é, ao mesmo tempo, a que o revela. Assim deu-se a sua existência e ele confessa isso aos seus cúmplices, irmão morto, leitor vivo, nesse jogo de aparência discursiva:

... o texto pernosticamente retórico de que vivi no serviço publico, a redação engessada dos discursos parlamentares, comunicação de secretários, notas de Governo. A tudo compus com empenho e a cabeça baixa dos barnabés estatutários, habituados a conviver em menor ou maior proximidade com o poder da hora. É — sem erro, Mano — os sonetos me salvavam. Feito agora me salvam essa anotações nostálgicas ou rebeladas, embaraçadas sempre, nas quais insisto. (BUENO, 2011, pp. 16,17)

A vida e a identidade do nosso narrador foram permeadas pela palavra: quer retórica, quer literária, sua identidade sempre esteve ligada ao discurso. Dessa forma, sua escrita é o descobrir do *rosto nomeado*, tornando-se uma palavra *de-para* e a leitura do romance é, assim, o convite do *eu* para o *outro*, em que *de* (autor/narrador) espera que *para* (leitor/irmão morto) seja a mão que levantará o véu

discursivo, imposto pelos substantivos e adjetivos que o nomeiam ao longo da narrativa.

Gradativamente, a cada página, a linguagem de Frederico revela-nos quem ele é: primeiro um irmão saudoso, depois um sexagenário solitário, a seguir um funcionário público, um poeta de fim de semana. Enfim, conhecemos um homem angustiado pelos desejos velados, pelo esfacelamento familiar, pela mãe doente e, finalmente, morta no quarto de sua casa.

No momento em que exhibe sua intimidade e está centrado em si, o narrador, entretanto, também se torna testemunha do período histórico, social, cultural e artístico, conforme nos elucidam Tzvetan Todorov (2002, p. 51):

A testemunha: com esse termo refiro-me ao indivíduo que convoca suas lembranças para dar forma, portanto, um sentido, à sua vida, e constituir assim sua identidade. Cada pessoa é testemunha de sua própria vida, existência, cuja imagem ela constrói omitindo certos acontecimentos, retendo outros, deformando ou acomodando outros ainda. Esse trabalho pode alimentar-se de documentos (vestígios materiais), mas, por definição, é solitário: não temos contas a prestar a ninguém sobre a imagem que fazemos de nós mesmos.

Convocar, dar forma, constituir; testemunhar, construir, omitir; reter, deformar, acomodar. Todos os verbos retratam o esforço de elaboração, feito por aquele que conta a sua história. Elaboração essa não inocente, já que é fruto de uma seleção em que ele expõe apenas aquilo considerado digno de revelar aos olhos do leitor.

Todorov deixa claro que compartilhar as memórias exige um enorme empenho por tratar-se de um caminho solitário. Como um peregrino num destino místico, o narrador das reminiscências segue sozinho em sua estrada, convivendo apenas com os ecos da sua jornada. Mas o som que vem de dentro não é tranquilo. Como águas turbulentas na margem do caminho, as lembranças escorrem por entre os olhos, por entre os dedos e inscrevem-se no papel.

A inscrição da intimidade do narrador na ficção remete-nos à vida no real. Tal qual a obra, em nosso dia-a-dia só conhecemos ao outro na convivência com seu universo privado e, dessa forma, aprendemos a despir sua linguagem, seja ela discursiva ou gestual. Ainda que o outro busque encobrir o seu verdadeiro eu, quando estamos próximos a ele, a palavra descobre o jogo do não-dito.

Assim, a obra de Bueno manifesta a liquefação das fronteiras do privado e do público, numa fricção entre a realidade e a ficção tão comum na contemporaneidade, se pensarmos nas redes sociais e na grande quantidade de publicação de romances de tom confessional, que fundem biografia e criação ficcional, evidenciando aquilo que César Aira esclarece-nos em seu artigo *La intimidad* (2007, p.3):

Pero, por tratarse de un libro, estamos en el campo de la exposición, y deberíamos ver su reverso. La privacidad también se oculta deliberadamente, y aquí es donde la palabra "intimidad" funciona en el uso común como su sinónimo. "Defiendo mi privacidad" es más o menos intercambiable con "defiendo mi intimidad". Sólo más o menos. Pues lo privado sigue en el campo de lo público, ya que si hay un "derecho a la privacidad", tiene que ser un derecho reconocido públicamente.³

Podemos compreender, portanto, que a escrita da intimidade em uma obra literária converte-se em uma exposição, sendo esta a forma encontrada pelo narrador para sobreviver à sua catástrofe pessoal. Escreve Mikhail Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2010a, p. 332, itálico do autor):

A confissão para si, como tentativa de um tratamento objetivo de si mesmo (...) Cada homem é um *eu-para-si*, mas no acontecimento concreto e singular da vida do *eu-para-si* é apenas um *eu* único, porque todos os demais são outros para mim. E essa posição única e insubstituível no mundo não pode ser revogada através de uma interpretação conceitual generalizante (e abstrativa).

Uma reflexão acerca do *eu-para-si* sugere-nos que o romancista paranaense ao criar o narrador de *Mano*, deu um passo à frente em relação à postulação de Silvano Santiago. Enquanto a conceituação do articulista, exposta anteriormente nesse capítulo, refere-se ao outro sob o olhar do eu, o narrador de *Mano* está focado na sua essencialidade, no *eu* único, exposto pelo pensador russo, apesar de em alguns momentos da narrativa, tratar sobre o fracasso coletivo da

³ Mas, por se tratar de um livro, estamos no campo da exposição e deveríamos ver o oposto. A privacidade também se oculta deliberadamente e é aqui onde a palavra intimidade funciona no uso comum seu sinônimo. "Defendo a minha privacidade" é mais ou menos similar a "defendo minha intimidade". Somente mais ou menos. Pois privado segue no campo do público, já que se há um direito à privacidade, esse tem de ser um direito reconhecido publicamente. (livre tradução nossa)

contemporaneidade. Mesmo quando está se expondo, tornando sua vida pública, seu intento nada mais é do que voltar-se para si mesmo.

Santiago (1989, p.42) escreve: “a literatura pós-moderna existe para falar (...) da pobreza da palavra escrita enquanto processo de comunicação”. Realmente, a literatura de Wilson Bueno tem em seu contar a consciência da limitação da palavra literária, mas, ao tempo que essa é limitada, também é para ele sua única forma de expressão; assim sendo, não é pobre, mas sim riquíssima em sua pluralidade de significados e infinitas possibilidades de leitura.

O narrador do romance contemporâneo não anseia a repetição e a reprodução discursiva, mas sim a reverberação no outro, que é o leitor e o duplo desse eu que se conta. Não é o compartilhar de uma experiência, mas o enfrentamento da vida pelo indivíduo.

Desfeita a possibilidade de tratar o narrador de Bueno como o narrador clássico, exposto por Benjamin, ou como o pós-moderno tal qual o trata Santiago, proponho aqui uma hipótese: Frederico pode ser considerado um narrador trapeiro. Para compreender essa figura, recorro ao texto *Paris do Segundo Império*, de Walter Benjamin. Em sua obra sobre Charles Baudelaire (1994a, pp.15, 16), o ensaísta traz-nos alguns dados curiosos acerca de um período austero.

O artigo informa-nos que em meados do século XIX impôs-se sobre os cidadãos franceses um imposto sobre o vinho e que a classe proletária, para escapar do ônus sobre a bebida, dirigia-se para as tavernas, nas periferias, no objetivo de degustar o vinho por um preço mais acessível. No excerto abaixo podemos observar também a preferência pelos entornos marginais em nosso narrador:

Escolhemos, lembra?, um boteco a beira de estrada. Ali os bêbados são felizes. Com horror às lanchonetes ladrilhadas do piso ao teto, falsamente higiênicas, parada de carros e ônibus na BR, preferimos o barzinho acanhado, periférico. Caminhoneiros e putas próximos... (Bueno, 2011, p, 21, grifos nossos)

Benjamin utiliza o poema *O Vinho dos Trapeiros*, do poeta satânico, para elucidar a performance do sujeito que nasce nessa época de adversidades na

França⁴. O fragmento abaixo de *Mano, a noite está velha* permite-nos aproximar Frederico dessa inspiradora imagem do trapeiro:

... fazia questão de vociferar escandaloso, fosse a hora que fosse, que não passava de um desgraçado, sujo de mim e das noites (...) em que deambulava dias seguidos. Para chegar depois, de volta à casa, transtornado de anfetamina e álcool, fosse a hora que fosse, mesquinho em minha egolatria... (BUENO, 2011, p. 34)

Benjamin conta-nos ainda que famílias inteiras, após a boêmia, voltavam para casa, nas cidades, demonstrando todo o prazer pela degustação da bebida e fazendo questão de evidenciar sua alegria, às vezes até mesmo exagerando em suas performances. Esse é o cenário basilar para que o poeta satânico crie a figura do trapeiro.

Assim como o trapeiro de Baudelaire, é a vida noturna que atrai o nosso contador:

Ando a praça, escura. Ponto de encontro de boys, proxenetas, travestis, bebuns e drogados, putas e equilibristas. (...) O travesti sou eu, não a Samantha... Sim, Mano, sou o traveco a me esconder de um tudo. A rigor, e de modo mais evidente, não há como negar, de mim mesmo. Tarde da noite, ainda assim me escondo. A Aldeia feito um escorpião há me dilacerar a víscera. O gosto de conhaque ainda rascante e madeirado na garganta. (...) Me vem a compulsiva sede de novo conhaque, mas contento-me com a relativa embriaguez, essa que me faz andar, tarde da noite, a praça escura. (BUENO, 2011, p. 112)

O narrador revela-se um transeunte, que passa pelos lugares obscuros da cidade, desfilando a sua embriaguez e, ao mesmo tempo, ocultando o seu velado desejo. Reconhece-se como um transgressor social, por isso, antes de ir ao passeio

⁴ Vê-se um trapeiro cambaleante, a fronte inquieta,
Rente às paredes a esqueirar-se como um poeta,
E, alheio aos guardas e alcaguetes mais abjetos,
Abrir seu coração em gloriosos projetos.

Juramentos profere e dita leis sublimes,
Derruba os maus, perdoa as vítimas dos crimes,
E sob o azul do céu, como um dossel suspenso,
Embriaga-se na luz de seu talento imenso.

(BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 1994a, p. 16, grifos nossos)

noturno, frequenta uma reunião filantrópica de senhoras, sua máscara social (BUENO, 2011, p. 115).

Observemos o relato feito por Benjamin acerca do cidadão trapeiro:

... o trapeiro não pode ser incluído na boêmia. Mas, desde o literato até o conspirador profissional, cada uma que pertencesse à boêmia podia reencontrar no trapeiro um pedaço de si mesmo. Cada um deles se encontrava, num protesto mais ou menos surdo contra a sociedade, diante de um amanhã mais ou menos precário. (BENJAMIN, 1994a, p. 17)

Todo o narrar de Frederico proporcionou-nos a aproximação com essa imagem. Ele revela-se, em todo o romance, como um sujeito da margem, que não se encontrou em sua profissão oficial de funcionário público e que para escapar da rotina massacrante, tornou-se poeta, incentivado por sua amiga Hilda Hilst, numa referência direta a poeta versátil e questionadora da condição do humano.

Durante toda a narrativa, classifica-se com um fumante e beberrão irremediável:

... na desesperação de quem acabou de entornar dez uísques e fumar duas dúzias de cigarros, sem maiores consequências que um volume então de capa ainda mais amassada. São fundas as tragadas que dou no cigarro, Mano, docemente fundas, arpão que me sacia, mais que os pulmões fissurados, a alma. Sim, a alma, Mano, é esta que pede por nós e chora, uma lágrima de vidro sobre o tapete. Úmida e sozinha... que se estilhaça ao dar com o chão... Você já viu assim, um dia, uma lagrima que, caindo sobre o tapete carmin, o umedece, só um minúsculo ponto fica mais escuro? Como se aquela ínfima gota recém-dissoluta chorasse também, chorasse outra vez, a própria lágrima, Mano, caída, aos prantos, de nós. (BUENO, 2011, pp. 79,80)

A escritura da memória ao irmão é íntima, cortante, emotiva e dotada de um lirismo que, mesmo escrita em prosa, torna-se poética. Assim, Frederico torna-se o trapeiro-poeta, coletor de suas ruínas, incontido em sua expressão memorialística.

Um detalhe ainda mais interessante para a nossa investigação, informa-nos Benjamin (1994a, p. 17) em nota de rodapé: havia um orçamento oficial, controlado pelo Estado, que determinava os gastos de uma família de trapeiros. Entre as necessidades culturais, recreativas, encontrava-se uma verba destinada para que o

trapeiro escrevesse uma carta, geralmente, na média de uma por ano, para um irmão distante.

Portanto, essas informações reiteram a inferência de que estamos diante de um narrador trapeiro, em *Mano, a noite está velha*, já que, tal qual ao cidadão francês, escreve a sua missiva para seu irmão transcendentemente afastado dele.

O cidadão francês enfrentava um momento de dificuldades sociais e financeiras, motivo pelo qual se encontrava impossibilitado de ir ao encontro de seu familiar; dessa forma, recebia do governo o direito a corresponder-se com o parente distante. Já o narrador de *Mano, a noite está velha* emprega sua energia em revirar suas ruínas pessoais e familiares e elege a missiva como a forma para elaborar seus fracassos, ao mesmo tempo que resiste a eles pela transformação em substância literária.

Assim, refletimos: por que a carta é a forma escolhida para a escrita da memória, da ruína? Por que eleger um gênero não literário para a escritura da intimidade?

Fernanda Trein, em seu artigo *A construção da memória e a representação literária através das cartas do romance nas tuas mãos, de Inês Pedrosa*, esclarece-nos o percurso da carta como forma exclusiva da comunicação, citando André Crabbé Rocha:

A carta é um meio de comunicar por escrito com o semelhante. Compartilhado por todos os homens, quer sejam ou não escritores, corresponde a uma necessidade profunda do ser humano. Comunicare não implica apenas uma intenção noticiosa: significa ainda “pôr em comum”, “comungar”. Lição de fraternidade, em que as palavras substituem actos ou gestos, vale no plano afectivo como no plano espiritual, e participa, embrionária ou pujantemente, do mecanismo íntimo da literatura – dádiva generosa e apelo desesperado, ao mesmo tempo (ROCHA apud TREIN, 2010, p.2).

Ora, a literatura romanesca está atrelada ao sujeito ensimesmado, como já exposto anteriormente neste trabalho. Mas, ainda mais erma torna-se a escritura quando tecida por meio da carta, experiência do silêncio e da solidão. Diz-nos Blanchot em seu ensaio *A solidão essencial* (2011, p.18):

Escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar — e, por causa disso, para vir a ser o seu eco, devo de uma certa maneira

impor-lhe o silêncio. Proporciono a essa fala incessante a decisão, a autoridade do meu próprio silêncio. Torno *sensível*, pela minha mediação silenciosa, a afirmação ininterrupta, o murmúrio gigante sobre o qual a linguagem, ao abrir-se, converte-se em imagem, torna-se imaginária, profundidade falante, indistinta plenitude que está vazia. Esse silêncio tem sua origem no apagamento a que é convidado aquele que escreve. (...) Quando numa obra lhe admiramos o tom, sensíveis ao tom como ao que ela tem de mais autêntico, o que queremos designar por isso? Não o estilo, nem o interesse e a qualidade da linguagem, mas, precisamente, esse silêncio, essa força viril pela qual aquele que escreve, tendo-se privado de si, tendo renunciado a si, possui nesse apagamento mantido, entretanto, a autoridade de um poder, a decisão de emudecer, para que nesse silêncio adquira forma, coerência e entendimento aquilo que fala sem começo nem fim. O tom não é a voz do escritor mas a intimidade do silêncio que ele impõe à fala, o que faz com que esse silêncio ainda seja o seu, o que resta de si mesmo na discricção que o coloca à margem. (grifo do autor)

Wilson Bueno impõe-se ao silêncio, para tornar-se eco através da escritura íntima e afetiva de seu narrador, que encarna a fragmentação do sujeito contemporâneo e remete, ao mesmo tempo, a ele próprio. A leitura de *Mano, a noite está velha* inebria ao criar uma atmosfera fraterna em que os olhos do leitor tornam-se a presença corpórea do irmão falecido. O narrador desabafa ao seu *mano*:

Nem tudo está perdido, eu sei. Mas o que é que me sobra, Mano? (...) penso que sou a voz e você a escuta, uma escuta muda e entranhada na noite enorme. Feito um eco é que me ouves e que eu, insensivelmente sozinho, ecoo, escoo, morro um pouco de enunciar o que não se enuncia jamais, de elidir o iniludível. Não ignoro, Mano, o que se esgarça e tange nessa conversa no escuro — o último esgar do emparedado vivo... (BUENO, 2011, p. 43)

O autor apaga-se, como diz-nos Blanchot, ao tempo que se revela no silêncio da escritura, tão evidente em *Mano, a noite está velha*. O narrador nos comove, mas a obra transfigura-se no canal pelo qual escorrem as águas/lágrimas do romancista ao fundir ficção e realidade.

O próprio narrador trata sobre o formato carta e justifica sua escolha:

Dizem que depois da internet, ninguém mais escreve cartas, Mano. Eu é que não vou me envolver, a essas alturas da vida, com essas máquinas tresloucadas. E nem preciso delas, dispensáveis em meu cotidiano que necessita apenas uma caneta ou um lápis, cadernos, papéis a reandar através deles a memória da casa e do que não foi

só a memória da casa, mas a vida que por ela passou e hoje tende a noticiar não mais que a velhice, e a nenhuma esperança. (BUENO, 2011, p. 53)

A carta surge como a expressão escrita da sinceridade, onde não se faz mais necessário encobrir-se. O tom é melancólico, como não poderia deixar de ser, uma vez que Frederico se propõe a lembrar toda a sua história pessoal. Jeanne Marie Gagnebin, em seu artigo *O que significa elaborar o passado* (2006, p. 105), elucida a escritura do processo da melancolia na escritura da memória:

Segundo Freud, (...) na melancolia é o próprio eu que se esvazia, que não tem mais a força de se recompor, de viver novamente. Ainda segundo Freud, as críticas que o sujeito melancólico endereça a si mesmo, suas incessantes queixas contra si são, no fundo, acusações contra o objeto perdido: haveria, então, uma complacência narcísica na melancolia, que fornece ao sujeito a grande “vantagem” de desistir do trabalho do luto, isto é, de novos investimentos libidinosos e vitais, para se instalar na tristeza e na queixa infinitas, reino onde o eu pode reinar incontestado.

Nota-se, portanto, que a rememoração de Frederico por meio da carta é a forma encontrada por ele para resistir à perda de seus queridos, como repetidamente afirma ao longo do romance, registrando que somente a escrita é capaz de conceder sobrevida aos mortos, sejam eles seus familiares, amigos ou escritores prediletos. Movimento narcísico, típico da contemporaneidade, em busca do prolongamento da existência. Não podendo evitar a morte, ele revisita a vida, sua maneira de sobrevivência, tantas vezes citada ao seu *mano*.

Assim, a carta ocupa a função e o meio pelo qual se estabelece a relação de cumplicidade e intimidade entre o narrador e o leitor, em que a verdade deixa de ser primazia para tornar-se recurso estilístico e estético, no emprego formal de um gênero não literário.

Sofremos com o narrador, sofre o autor na exposição das mazelas de um sujeito dilacerado pela lembrança e corroído pela escritura da memória. Em todo o tempo, resta-nos a interrogação sobre quem é esse sujeito que se conta: Wilson Bueno ou Frederico Souza de Oliveira?

Ambas as personas, real e fictícia, levam-nos a retomar outro elemento trazido à tona pelo texto benjaminiano (1994a, p. 19): a visão de Baudelaire acerca

dos irmãos bíblicos descendentes de Adão.⁵ Para ele, Caim representa “o ancestral dos deserdados”, assim como o trapeiro é um deserdado social.

Novamente podemos aproximar o trapeiro Frederico também da figura bíblica, que encarna o sujeito desprovido da benção paterna, que trafega pela vida na convivência com seus pecados externos e íntimos; já que seu *mano*, tal qual Abel, gozava da preferência familiar, porém está morto. O próprio narrador, lembrando na carta ao irmão os dramas familiares, reconhece-se também como um Caim, desgarrado pela vida:

Não nos atrevêssemos a desafiar aqueles laços — o demônio da culpa haveria de nos jogar ao desamparo sem remédio nem Deus. O inferno dos deserdados. O fabuloso inferno dos que contrariaram sua origem até a morte da origem. Dos que cuspiram na fonte — a dívida, a morte, a ausência de perdão. A sina, sim, a sina, Mano, do Caim errante. (idem, 2011, p. 48)

Assim, autor e narrador inscrevem-se como solitários andarilhos, vagando pelo terreno árido da existência, vociferando sua intimidade ao passante que escuta, ao longe, o eco de sua voz.

⁵ Benjamin (1994a, p. 19) cita fragmento do poema *Abel e Caim*:
Raça de Abel, frui, come e dorme.
Deus te sorri bondosamente.

Raça de Caim, no lado informe
Roja-te e morre amargamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

UMA CARTA A (SER) ABERTA

Não há fundo, dizia Wilson. Não há o submerso, só o existente. E é ele, o existente, que dói, e é dessa dor banal que devemos viver. Ou nada mais. (CASTELLO, 2011, p.22)

A contemporaneidade literária assiste a um fenômeno novo: a fusão ainda mais presente da vida na obra. Diferentemente da escola realista — que buscava a captura do real por meio de uma linguagem rígida e repleta de crítica social e de quadros do cotidiano burguês decadente, implantando a existência de forma artificial dentro do livro — o romanesco em nossa época vai além dessa postura engajada: numa prosa ensimesmada e, ao mesmo tempo, desejanse do outro, evidencia o sujeito em sua intimidade. Ora, intimidade que se torna pública ainda é intimidade?

No descobrir desse encoberto, o narrador revela ao leitor os malogros do indivíduo e da coletividade. Nesse desmoronar do sujeito, surge a ruína, imagem da memória e de uma época conturbada por catástrofes ambientais e ideológicas.

A literatura hodierna impregnada pelo desfalecer do ser e pela transformação da sociedade como um todo, necessita recriar-se para sobreviver em meio às tecnologias e à primazia do capital. Dessa forma, o narrar contemporâneo constrói-se no limite da experiência, tornando-se assim uma estética do choque; perturbação que desestabiliza para criar uma nova forma de literatura.

Esse embate construído na palavra literária afasta-a do cânone e da rigidez dos gêneros, pois objetiva ir além do que já está posto e estabelecido. Tendo em vista que a realidade é apenas uma aparência de verdade, visto que o conceito da verdade nada mais é do que um produto do imaginário do indivíduo, a literatura adentra em um campo movediço: a tentativa de captação da essência do ser; essência essa que não se fixa porque, na construção memorialística, participa de um lugar suspenso entre presença e ausência. Portanto, não importa mais ao romancista contemporâneo a realidade referencial, importa-lhe *estar* e para o escritor desse tempo esse *estar* provisório revela-se na ação da escritura.

Na tentativa de ir além de uma palavra afetada pela rigidez autoritária da forma ou do domínio do autor sobre a obra que Wilson Bueno constrói o seu romance por meio da mais íntima das experiências: o contar da memória por meio

da carta. É nessa escrita pulsante que ocorre o contato com a fronteira entre o real e o ficcional. Nela, emerge a figura do trapeiro, ser real transformado em ficção por Baudelaire, que se associa ao nosso ser ficcional, o narrador Frederico, enquanto trapeiro a recolher as ruínas do sujeito fracassado do real, Wilson Bueno.

Toda a prosa deste romancista paranaense fundamenta-se nesse jogo discursivo: o tom memorialístico serve-lhe para evidenciar a potencialidade da palavra literária na constituição da presença na escritura. Porém, desde o momento em que se inscreve na obra a memória, estamos imediatamente sendo arremessados para o vazio e para a ausência constatada pela lembrança de um outro eu, que o complete e que participe de sua exposição rememorativa, pois toda palavra direciona-se *para*.

Buscou-se nesse trabalho, portanto, a demonstração de que a literatura congrega em si um paradoxo, pois se guarda consigo um fracasso que remete a limitude da palavra, também detêm no seu corpo feito de linguagem uma forma de resistência. Ao transformar essa palavra finita em uma pluralidade infindável de sentidos, torna o romance um labirinto em que a significância do sujeito, quer o que escreve, quer o que é inscrito (no caso de *Mano, a noite está velha*, o narrador-personagem), quer o que lerá a obra, desnuda-se a cada página concluída.

No despojar da intimidade e na abundância de significado embutida no romance, surge o marginalizado, o fracassado, o vencido que vocifera suas mazelas a outrem. No entanto, a reverberação possivelmente encontrada nesse outro por meio da palavra literária não pode garantir a perenidade nem do objeto, no caso o romance, nem do romancista. Dessa forma, a resistência da linguagem e da literatura converte-se novamente em fracasso, num eterno movimento circular, em que fracasso e resistência estão totalmente indissociáveis um do outro.

Essa dicotomia é um dos dramas do fazer literário na contemporaneidade: nenhuma segurança dá a literatura aos seus amantes, sejam eles o escritor ou o leitor. Relação melindrosa aparentemente consciente para o romancista paranaense, pois ele atravessa a linha tênue da realidade e da ficção, colocando-se no silêncio da obra.

Wilson Bueno dá voz ao seu narrador e nela deixa entrever o seu rosto. O narrador Frederico guarda fortes traços da biografia do romancista. Tal qual o escritor, julga-se covarde e tem a escrita afiada e lírica daqueles que dominam a arte da palavra. Também é, como o vate, um ser melodramático e narcísico em sua

expressão pessoal. Quando pensamos que as semelhanças entre autor e personagem findam-se, surge a mais inquietante das aproximações: a morte.

Frederico Souza de Oliveira, o narrador, gostava de andar pelas noites da cidade, sempre inebriado pelo álcool e pelos seus desejos. Em um de seus passeios, adentra a um parque, onde se encontram garotos de programas, jovens cheios de vitalidade e malandragem. O medo o assombra: temia que um daqueles meninos o assassinasse, cortando-o com um punhal ou uma gilete.

Assim, a obra de Wilson Bueno prenunciou a sua morte: no dia 31 de maio de 2010 foi encontrado morto em sua residência, com uma marca no pescoço, a qual a polícia identificou ter sido feita por uma arma branca, leia-se: um punhal. Assassinado por um garoto de programa, Cleverson Schimidt, de 19 anos, exatamente como o seu personagem Frederico Souza de Oliveira temia morrer.

Mano, a noite está velha, após já ter rompido todas as fronteiras entre os gêneros, visto que está escrito em forma epistolar, mas emprega uma prosa poética, também adentra “em las águas pantanosas y turbias de ló particular y llega a obtener ele estatuto de objeto autosuficiente, único⁶” (SAER, 1999, p. 29). Afinal, nesse universo criado, extremamente íntimo, particular, construído a partir do geral — isto é, tensões familiares, frustrações pessoais do sujeito — ficção e realidade fundem-se e nessa associação nasce uma escritura sob o signo do profético: memória ao revés que se lança ao futuro.

Que escritura é essa que projeta o indivíduo a ponto de sua ficção tornar-se realidade? Seria a vida como a representação ou a representação como a vida? Eis o enigma da contemporaneidade.

Josefina Ludmer, em seu artigo intitulado *Literaturas postautónomas 2.0* (2011), tece considerações sobre a literatura produzida hoje, em que explana sobre essa travessia das fronteiras do real e da ficção. Para ela, num jogo de dentro-fora entre a realidade e a ficcionalidade surge uma escritura-representação-da-representação, já que, após os avanços tecnológicos, a realidade cotidiana tornou-se uma rede amalgamada em que as diferentes esferas embrenham-se umas nas outras: a política faz-se nas instituições e também nas redes sociais; a História é a História criada no aqui e agora (relembremos a *Primavera Árabe* e seu movimento via youtube, twitter, facebook); a imagem publicada nessas redes é a imagem criada

⁶ Nas águas pantanosas e turvas do particular e chega a obter o status de objeto autosuficiente, único. (livre tradução nossa)

em direção ao outro, é representação que se quer realidade; é o real ficcionalizado. Não existem campos estanques, pois todos se interligam, de forma que não existe uma realidade pura na qual o escritor se alicerça para criar o seu universo. Nas palavras da articulista:

La realidad cotidiana no es la realidad histórica referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y social (la realidad separada de la ficción), sino una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Es una realidad que no quiere ser representada porque ya es pura representación: un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades, grados y densidades, interiores-exteriores a un sujeto, que incluye el acontecimiento pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y lo fantasmático⁷.

Espectro do autor, o romance de Wilson Bueno, derruba qualquer muro fronteiriço entre as partes e entrega a nós a sua epístola: totalmente aberta como uma clareira, em que o autor consciente de seu *modus operandi*, borra a escritura com suas próprias mazelas existenciais; e uma carta a ser aberta, pois a obra do romancista ainda há de ser deslindada, em seus tons, em suas cores e em sua notável característica profética ante a vida.

Assim, ainda há que se refletir muito sobre o derrubar das fronteiras do real e da ficção e compreender que uma obra como *Mano, a noite está velha*, não se define, não se fecha e não se esgota com a simples leitura analítica moldada nas características clássicas da Literatura. Ao contrário disso, é necessário que seja vista como documento de saber, em diálogo com as ciências humanas, pois, talvez, num mundo que se transformou em “representação”, a literatura venha a ser um tipo especial de “verdade”. É com essa postura aberta, questionadora e fraternal que con-vivi com *Mano*, Frederico, Wilson e outras vozes irmãs que entraram em diálogo nessa pesquisa.

⁷ A realidade cotidiana não é a realidade histórica referencial e verossímil do pensamento realista e da sua história política e social (a realidade separada da ficção), mas sim uma realidade produzida e construída pelos meios, pelas tecnologias, pelas ciências. É uma realidade que não quer ser representada porque já é pura representação: um tecido de palavras e imagens de diferentes velocidades, graus e intensidades, interiores-exteriores a um sujeito que inclui o acontecimento, mas também o virtual, o potencial, o mágico e o fantasmático. (livre tradução nossa)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIRA, César. *La intimidad*. In: *BOLETIN/13-14 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* (Diciembre 2007 - Abril 2008). Disponível em: <http://www.celarg.org/int/arch_public/aira_13_14.pdf> Acesso em: 22 jun. 2012.

ALMEIDA, Geruza Zelnys. *Em torno da ideia: relações entre rosto e nome*. (inédito)

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BAKTHIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução direta do russo, notas e prefácios de Paulo Bezerra. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010a.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini et al. 6ª ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2010b.

BASTOS, Hermenegildo. *As artes da ameaça: ensaios sobre literatura e crise*. 1ª ed. São Paulo: Outras expressões, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução por José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. s/ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BUENO, Wilson. *Mano, a noite está velha*. s/ed. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio: Lições Americanas*. Tradução por Ivo Cardoso. 3ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

CASTELLO, José. *A penteadeira de Wilson*. *Jornal da Biblioteca Pública do Paraná Cândido*, Paraná, nº 2, set. 2011. Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/arquivos/File/candido02.pdf>> Acesso em: 31 jan. 2013.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?*. Tradução Laura Taddei Brandini. s/ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FOUCAULT, Michael. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos, Manoel Barros da Motta; Tradução, Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GRANDE DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=cipreste>>. Acesso em: 28 dez. 2012.

IDICIONÁRIO CALDAS AULETE. Disponível em: <http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital&op=loadVerbete&pesquisa=1&palavra=algaravia>. Acesso em: 28 dez. 2012.

LAFER, Celso. "O Poeta, a Palavra e a Máscara". IN: PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução Sebastião Uchoa Leite. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. *O silêncio da fala*. Aprendendo a pensar II. s/ed. Petrópolis: Vozes, 1992.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução por Bernardo Leitão [et al]. 6ª ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 2012.

LÉVINAS, Emanuel. *Humanismo do outro homem*. Tradução Pergentino Stefano Pivatto et al. 4ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Tradução Therezinha Monteiro Deutsch. s/ed. São Paulo: Manole, 2006.

LUDMER, Josefina. *Literaturas postautônomas 2.0*. Z Cultural: Revista virtual do programa avançado de cultura contemporânea. Ano VIII, nº1, 2011. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literaturas-postautonomas-2-0-de-josefina-ludmer/>> Acesso em: 23 agost. 2012.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução Sebastião Uchoa Leite. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Lição de casa*. In: BARTHES, Roland. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

SAER, Juan José. *La narración-objeto*. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina, 1999.

SANTIAGO, Silviano. *O narrador pós-moderno*. In: Nas malhas da letra. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

TODOROV, Tzvetan. *Memória do mal, tentação do bem*. Tradução Joana Angélica D'Avila Melo. s/ed. São Paulo: Arx, 2002.

TREIN, Fernanda. *A construção da memória e a representação literária através das cartas do romance nas tuas mãos, de Inês Pedrosa*. *Revista Literatura em Debate*, Rio Grande do Sul: v. 4, Dossiê Especial, p. 01-15, jan., 2010. Disponível em: <<http://www.fw.uri.br/publicacoes/literaturaemdebate/artigos/1FernandaTrein.pdf>> Acesso em 07 set. 2012.

ANEXOS



Capa do romance e foto do autor

Biografia do autor

Wilson Bueno (Jaguapitã, 13 de março de 1949 - Curitiba, 31 de maio de 2010) foi escritor, cronista e poeta paranaense. Nasceu em Jaguapitã e ainda criança se mudou para Curitiba, onde descobriu a sua vocação literária. Ao longo de sua vida construiu duas obras: a sua literatura - reconhecida como uma das mais interessantes e importantes entre os escritores brasileiros dos últimos 40 anos, que lhe rendeu 16 livros - e o jornalismo - como editor de *O Nicolau* e colaborador em vários jornais conceituados do país. Faleceu no dia 30 de maio de 2010, na cidade de Curitiba, onde vivia desde a década de 1970.

Carreira

No jornalismo, sua atuação marcante foi a de editor de *O Nicolau*, um jornal literário publicado mensalmente pelo governo do Estado do Paraná. Depois de *O Nicolau*, Bueno passou a dedicar-se à literatura em tempo integral, e a sua coluna dominical em O Estado do Paraná.

Na literatura, foi apresentado aos leitores brasileiros em 1986, pelo poeta curitibano Paulo Leminski, com a publicação da coletânea de contos *Bolero's Bar*. Em 1991, escreveu o *Manual da Zoofilia*, textos que refletem a mitopoética do amor erótico humano. A obra responsável pela sua projeção e reconhecimento nacional - e internacional - foi a novela *Mar paraguayo*, publicado em 1992, na qual ele introduz uma narrativa recheada de expressões em português, espanhol e guarani. Foi a publicação que fez o melhor percurso internacional entre as quais Bueno escreveu.

Em 2000 ganhou a Bolsa Vitae de Literatura, a mais expressiva bolsa literária brasileira, com o romance *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, também finalista do Prêmio Zaffari e Bourbon de melhor romance publicado em língua portuguesa no biênio 2003/2004. O mesmo também foi adotado como leitura obrigatória do Vestibular Unificado/2005, da UFMS. Em 2006, o livro *Cachorros do céu* foi finalista no Prêmio Portugal Telecom de Literatura, um dos mais importantes do setor. A obra *Meu Tio Roseno a Cavallo*, foi finalista no Prêmio Jabuti de Literatura em 2001.

Obras publicadas

- *Bolero's Bar* (1986)
- *Manual de Zoofilia* (1991)
- *Ojos de água* (1992)
- *Mar Paraguayo* (1992)
- *Cristal* (1995)
- *Pequeno tratado de brinquedos* (1996)
- *Medusario- mostra de poesia latinoamericana* (1996)
- *Jardim zoológico* (1999)
- *Meu Tio Roseno, a cavalo* (2000).
- *Once poetas brasilenões* (de 2004)
- *Amar-te a ti nem sei se com carícias* (2004)
- *Cachorros do céu* (2005)
- *Diário Vagau* (2007)
- *Pincel de Kyoto* (2007)
- *Canoa Canoa* (2007)
- *A Copista Kafka* (2007)

Trabalhos

O currículo de Bueno começa aos 14 anos no Diário Popular, aos 16 anos foi contratado pela Gazeta do Povo após apresentar um conto a Dr. Francisco. Mesmo após ter se mudado para o Rio de Janeiro aos 18 anos, continuou mandando suas crônicas para o jornal. Foi para a Rádio Globo, e aos 23 anos já era chefe da redação. Trabalhou também nas rádios Tupi, Tamoio, Nacional e foi parar no O Globo. Fundou o suplemento da Tribuna da Imprensa sob o horror Médici, sendo o único espaço em jornal de circulação diária para o grito contra a ditadura.

Na volta a Curitiba, monta com o Reynaldo Jardim, o jornal Curitiba Shopping e editou sozinho do 3º ao 79º número. Depois começou a fazer matérias de capa da revista Atenção. Quando José Richa foi eleito governador, se tornou assessor de imprensa do Teatro Guaíra. Algum tempo depois, é convidado por Sergio Charperlain para trabalhar no SBT e se muda novamente para o Rio de Janeiro. O

quadro que era seu encargo era "*Essa é a sua vida*". Mas quando Charperlain voltou para a Rede Globo, Bueno voltou a Curitiba.

Depois disso, trabalhou no Jornal do Brasil, na revista Idéias, foi cronista dominical do jornal O Estado do Paraná, colaborador regular do caderno cultura do jornal O Estado de S. Paulo e na internet fazia uma colaboração com a revista Trópico, do site UOL.

O Nicolau

O *Nicolau* surgiu em 1987. A ideia foi do jornalista Aramis Millarch e teve o aval do então secretário de cultura, René Dotti. Os dois concordaram em chamar Wilson Bueno para liderar o projeto. Nos 8 anos de existência, o jornal conseguiu quatro prêmios nacionais e um internacional. Bom conteúdo, custo barato e prestigiado a ponto de ser o melhor jornal de cultura do Brasil, era um jornal que trazia conteúdo inovador, acontecimentos no Brasil e traduzia coisas que acontecia, além de boas entrevistas.

O primeiro prêmio do *O Nicolau* veio no ano de criação do jornal. A Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) considerou-o melhor tabloide cultural de 1987. Em 1989, Wilson Bueno recebeu da União Brasileira dos Escritores o prêmio de Personalidade Cultural Brasileira. Um prêmio, segundo Bueno, concedido graças ao seu trabalho no *O Nicolau*. A APCA voltou a premiar o jornal, considerando-o o melhor veículo do gênero na década de 80. O presidente da APCA, Henrique Alves escreveu na ocasião, o artigo: "A Década do Nicolau". Outro prêmio de Wilson Bueno foi o troféu Parahyba, um dos mais importantes e tradicionais do nordeste. O reconhecimento internacional veio em 1994, com o prêmio IWA, concedido pela International Writers Association, como melhor jornal cultural do Brasil. O júri que escolheu *O Nicolau* era composto por intelectuais de diversos países.

O estranho desativamento do jornal em 1994 foi uma grande perda para a cultura paranaense e nacional, pois era formado por uma equipe pequena e possuíam papel e dinheiro para postagem fornecidos pelo governo estadual. O jornal gastava pouco e agradava muitos.

Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Wilson_Bueno

Notícias sobre o assassinato do autor

Autor de 13 livros, paranaense foi assassinado durante suposto assalto a sua casa, no bairro Santa Cândida. Grande Curitiba teve 114 mortes violentas em maio

Por *Aline Peres* - Colaborou *Adriano Ribeiro*

A polícia encontrou morto, no início da noite de ontem, o escritor paranaense Wilson Bueno, 61 anos, em sua casa no bairro Santa Cândida, em Curitiba. Há indícios de que ele foi morto durante um assalto (leia mais ao lado e na página 5). Autor de 13 livros e criador do jornal cultural Nicolau, Bueno foi mais uma vítima da violência em Curitiba no mês de maio. Segundo levantamento feito com base nos dados do Instituto Médico Legal de Curitiba (IML), o mês terminou com 114 mortes provocadas por arma de fogo, arma branca ou agressão – uma queda de 29,6% em relação a abril e um crescimento de 48,6% em relação a maio de 2009, quando foram registradas 79 mortes violentas.

Em abril deste ano, os boletins divulgados diariamente pelo IML da capital indicaram que houve 162 mortes violentas. A queda poderia ter sido maior neste mês: até o último dia 20, as estatísticas baseadas nos números coletados no IML vinham mantendo um número relativamente baixo, com pouco mais de 70 casos. Com 44 ocorrências, os municípios da região metropolitana ajudaram a puxar o índice para cima, principalmente São José dos Pinhais, com 18 casos, e a inclusão de cidades como Adrianópolis e Tunas do Paraná no mapa do crime (veja abaixo). No segundo fim de semana do mês (contando os atendimentos feitos das 20 horas de sexta às 8 horas de segunda-feira), por exemplo, o IML recebeu oito corpos da região metropolitana e nenhum de Curitiba.

Nos cinco primeiros meses do ano, Curitiba e região metropolitana contabilizam 852 mortes, número 27% superior ao mesmo período do ano passado. A Secretaria de Estado da Segurança Pública (Sesp) não se pronunciou sobre os dados e deverá divulgar em junho o Mapa do Crime do segundo trimestre deste ano. Nos três primeiros meses do ano, o número de homicídios em Curitiba cresceu 53,8% em relação ao mesmo período de 2009.

Fim do mês

Das 114 vítimas registradas neste mês, 46, ou 40% do total, eram jovens entre 18 e 30 anos, na maioria homens. Na avaliação do sociólogo Lindomar Bonetti, o processo social acaba desencadeando uma reprodução da violência – como no caso de jovens que ouvem falar sobre agressões e passam a assumir esse tipo de comportamento. “O jovem se envolve em aventuras com muito mais facilidade”, afirma Bonetti.

O sociólogo diz ainda que o número de mortes violentas tende a aumentar no fim do mês. “A falta do dinheiro, por exemplo, acaba suscitando nervosismo e as pessoas ficam à mercê de conflitos familiares onde o álcool e a droga estão sempre presentes”, afirma. Bonetti lembra ainda que a população da região metropolitana está mais vulnerável por causa da existência de cinturões de pobreza.

Os últimos casos confirmam a teoria. Uma briga entre cunhados, no bairro Uberaba, no início da noite de sexta-feira, acabou em morte, sem que os motivos sejam conhecidos. Dirceu Veiga, 39 anos, foi surpreendido com a chegada de Vanderlei dos Santos, que atirou várias vezes sem acertá-lo. Não contente, Santos acabou atropelando e matando o cunhado com uma pedrada na cabeça.

Entre os exemplos de jovens vítimas da criminalidade estão os amigos Caio Enrique Amaral da Silva, 19 anos, e Roger Cleiton Pereira, 21 anos, encontrados mortos dentro do carro, na madrugada de sábado, no bairro Boqueirão. Segundo o pai de um dos rapazes, o filho tinha envolvimento com drogas. Na mesma noite, Fernando Ferreira de Moraes, 22 anos, foi executado com três tiros de pistola por um homem encapuzado. O crime ocorreu no bairro Xaxim.

Amigo achou corpo no escritório

Por Fernanda Trisotto e Adriano Ribeiro (Gazeta do Povo)

O escritor Wilson Bueno estava morto há mais de 12 horas quando seu corpo foi encontrado, por volta das 19h30 de ontem. Segundo o perito do Instituto de Criminalística do Paraná Edmar Cunico, Bueno foi assassinado com um golpe de arma branca no pescoço. Ele teria tentado reagir depois de ser esfaqueado. Não havia sinais de arrombamento na casa. O escritório de Bueno estava revirado e os

peritos encontraram sacos plásticos vazios espalhados pelo chão, o que indica que o assassino pretendia roubar algo.

A diarista Jacinta Breck, que trabalhava havia sete anos na casa do escritor, chegou ao sobrado onde Bueno morava por volta das 9h30. Ela notou que o portão estava sem o cadeado e que a porta estava aberta. Segundo Jacinta, um computador que sempre ficava no escritório, no segundo andar, estava na sala.

Por recomendação de Bueno, Jacinta só teria acesso ao segundo piso da casa depois que ele acordasse e lhe desse bom dia. Por conta dessa exigência, a diarista trabalhou normalmente no primeiro piso da casa. O escritor costumava levantar entre 15 e 16 horas, porque gostava de trabalhar de madrugada. Por volta das 17 horas, a diarista estranhou a ausência do patrão e decidiu ligar para um amigo dele, que foi até a casa e encontrou o corpo de Bueno no escritório.

De acordo com o primo do escritor Emídio Bueno Marques, Wilson Bueno estava caído na escrivaninha do escritório e havia muito sangue no local. Marques afirma que o local estava bastante bagunçado e que a primeira impressão foi de uma tentativa de roubo. “A paixão da vida dele era escrever, ser jornalista e ser escritor. Ele era um ícone da literatura do Paraná”, diz. Segundo o primo, Bueno estava editando seu 13º livro.

Abigail Schambeck, vizinha de Bueno, o conhecia há pelo menos 30 anos. Ele era morador do bairro e estava naquele sobrado havia dez. A vizinha afirma que não percebeu nenhuma movimentação estranha na casa do escritor durante o fim de semana. Ela conta que Bueno tinha muitos conhecidos e recebia muitas pessoas em casa.

O corpo foi retirado do local por volta das 23 horas e encaminhado ao Instituto Médico-Legal.

Bueno foi uma das vozes mais influentes do Paraná

Por Bruna Maestri Walter

Escritor e editor do extinto jornal Nicolau, Wilson Bueno era uma pessoa “turbulenta” e reclusa, mas divertida.

O escritor José Castello via Wilson Bueno como uma pessoa inquieta, de temperamento forte, “turbulento”. Para o chargista do jornal O Estado do Paraná, Luiz Antônio Solda, amigo desde a década de 70, Bueno era solitário e andava

recluso. Rogério Pereira, editor do jornal Rascunho, acredita que, pelas primeiras impressões, tratava-se de uma pessoa divertida e bem humorada. Várias são as visões da personalidade de Wilson Bueno. Sua literatura, no entanto, é unânime: uma das mais importantes do Paraná.

Bueno nasceu em Jaguapitã, no Norte Central do Paraná, em 1949. É autor de *Bolero's bar* (1986), *Manual de zoofilia* (1991), *Amar-te a ti nem sei se com carícias* (2004) e *Cachorros do céu* (2005). “A literatura se confunde com a minha própria percepção da vida e do mundo. Acho que minhas primeiras palavras, minhas primeiras expressões frente à decifração do mundo foram literárias. É curioso”, disse Bueno, em dezembro de 2006, durante o sétimo encontro do projeto Paiol Literário, realizado em parceria entre o Rascunho, o Sesi Paraná e a Fundação Cultural de Curitiba.

Para o jornalista Rogério Pereira, a obra de maior projeção de Bueno é *Mar Paraguayo*, livro escrito em 1992 em “portunhol”. Bueno tentou uma reprodução da linguagem dos hispânicos que vivem no Brasil, disse ao jornal Rascunho.

Outro trabalho de destaque de Bueno foi o jornal Nicolau, considerado o Melhor Jornal Cultural do Brasil pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA), em 1987. Ele também era cronista do jornal O Estado do Paraná, da revista Ideias e colaborador do caderno cultural do jornal O Estado de São Paulo. Escreveu para a Gazeta do Povo quando tinha 14 anos. “É que a Gazeta tinha uma página literária e, nela, já pontificava Dalton Trevisan, com seus 45 anos. Na época, ele já começava a se tornar um grande nome literário”, disse Bueno durante o Paiol Literário.

O escritor José Castello afirma que Bueno era um autor muito envolvido com a vanguarda, a experimentação. “Era um cara inquieto como escritor. Os livros dele são muito diferentes um dos outros, sempre buscando coisas novas” diz Castello. “Ele também era cronista, poeta, fazia poemas curtos à moda japonesa. E teve essa passagem muito importante na história da imprensa literária, que foi o período longo (oito anos) que editou o Nicolau.”

Castello classificou a morte do amigo como algo odioso e abominável. Solda, chargista de O Estado do Paraná, morava perto de Bueno, mas não teve coragem de ir até a casa do amigo, local da morte. “É uma coisa muito dolorida.”



Todos os textos, exceto biografia, e imagens, extraídos de
<<http://www.cella.com.br/blog/?p=22741>>. Acesso em: 10 jun. 2012