
À NARRATIVA CONTEMPORÂNEA: INSTIGANTE ESPAÇO
DE CONVIVÊNCIA DA ARTE COM O LIXO

MARIA HELENA GARRIDO SADDI*

RESUMO

Este artigo é um estudo de Literatura Comparada. Desenvolve-se em torno de certa tendência da narrativa contemporânea para proceder a uma reciclagem literária do lixo, particularmente, dos restos mortais humanos, aí tomados como tal.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa contemporânea, lixo, sujeira, arte, morte.

Abrimos a nossa exposição, servindo-nos de uma perspectiva antitética, construída com as linhas ideológicas de dois fragmentos textuais – um, pertencente à poesia de Ronsard (século XVI); o outro, à prosa de Gutiérrez (século XIX). Ei-los:

Ainsi, en ta première et jeune nouveauté,
Quand la terre et le ciel honoraient ta beauté,
La Parque t'a tuée, et cendre tu reposes;
Pour obsèques reçois mes larmes et mes pleurs
Ce vase plein de lait, ce panier plein de fleurs,
Afin que, vif et mort, ton corps ne soit que roses.
(PIERRE DE RONSARD, 1545. Fragmentos do soneto “Sur une jeune morte”)

Tirou a tampa de lata da porta, e um bafo de calor e cheiro de morto apodrecido lhe atingia o nariz.

[...]

* Professora da Universidade Federal de Goiás (Goiânia, GO).
E-mail: hgsaddi@gmail.com

– Tá bom, mostra, tá bom. Esta noite você vai para o buraco. Pare de apodrecer, porra! O que você é capaz de fazer só para encher o saco até depois de morta!... Não seja porca e mostra! Não apodreça mais... Na escuridão, apalpou o cadáver. Rígido, frio, fedendo como o diabo.

(PEDRO JUAN GUTIÉRREZ, Juan Gutiérrez, 2001. Fragmentos da narrativa *O rei de Havana*)

Antes, porém, de submetê-los ao enfoque contrastivo que nos propomos, parece-nos oportuna uma breve consideração sobre certo conceito alegórico de Stendhal. Conforme o escritor francês, “un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l’azur des cieux, tantôt la fange des bourbiers de la route.” Ao que se pode ajuntar: não só o romance, mas todo gênero, toda forma de manifestação literária tem algo de especular, vez que, a seu modo, reflete o pensamento, a cosmovisão, enfim, o contexto sócio-cultural de sua época – a *grande route* stendhaliana.

Voltamo-nos, então, para os textos-chave de abertura deste artigo. São mostras de gêneros, nacionalidades e tempos diversos. São vozes de *Pedros* falando sobre a frieza *pétrea* da morte; porém, conquanto seja o mesmo o tema de suas falas, é tão grande a diferença entre elas, que é como se não tratassem do mesmo fenômeno. O texto do *Pedro* francês reflete a concepção humanista. Nele, a valorização do homem traduz-se por um sentimento de tão requintada beleza, que consegue fazer da linguagem um instrumento mágico, capaz de subjugar o processo degenerativo da morte, em favor do prevailecimento da vida “en sa première fleur”: “Afin que, vif et mort, ton corps ne soit que roses”. Observe-se o efeito de sentido produzido pela conjunção *et*, ligando os termos da antítese *vif/mort*. A substituição da alternativa *ou*, de emprego lógico neste caso – “vif ou mort” – pelo conectivo aditivo *et* – “vif et mort” – faz prevalecer a idéia de soma sobre a de exclusão. Ora, somando-se a morte à vida, esta se soma, conseqüentemente, àquela. Dessa forma, o poeta não abre mão da vida – ela prossegue na morte –, donde o respeito, a delicadeza para com *o corpo*, cujas cinzas – “et cendre

tu reposes” – ele transforma em rosas, à semelhança do que era, antecipando, nos domínios da linguagem, a efetivação do dogma do credo cristão “creio na ressurreição da carne”.

A essa visão cultural do humanismo, contrapõe-se radicalmente a visão da cultura industrial de nosso tempo, em que “morrer é mais ou menos ir para o lixo”, como bem observa José Carlos Rodrigues, em sua obra *Higiene e ilusão: o lixo como invento social* (1995).

Produto da contemporaneidade, a narrativa do *Pedro* cubano é o espelho fidedigno de um tempo que emite fortes sinais de fim. Fim de um mundo em que, com mais ou menos valorização, o homem sempre foi visto como *homem* e não como *coisa* fadada a ir para o lixo. E pior, já que, para a coisa tornada lixo, há a preocupação “bem contemporânea” de se “dar uma sobrevida através da reciclagem” (1995).

No texto de Gutiérrez, a novidade não está no realismo com que se trata o processo-Morte. Isso já se fez, e muito, em literatura. Para um rápido percurso exemplar, vá-se da celebração irônica do *verme*, personagem metonímica a que se dedicam as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, à sua deificação na poesia de Augusto dos Anjos.

Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver, dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas. (MACHADO DE ASSIS, *Memórias póstumas de Brás Cubas*)

Ah! Para ele é que a carne podre fica,
E no inventário da matéria rica
Cabe a seus filhos a maior porção!
(AUGUSTO DOS ANJOS, “O Deus-Verme”)

Nesses e noutros textos afins, o processo-Morte instaura-se *sob* a terra e *após* a vida e, à diferença do texto ronsardiano, que procede à ocultação cadavérica com o elegante disfarce das flores, aqueles sugerem certa *exumação* de cadáver, entremostrando o corpo-vermes em lugar do corpo-rosas. De uma forma ou de outra, contudo, a visão do fenômeno Morte constrói-se, nessas manifestações literárias, como

referenciação de uma linguagem que *fala dele*. Na elaboração de Gutiérrez, tal fenômeno não se apresenta, permita-se afirmar, como referencialidade, mas como “processo em andamento real”, veiculado por uma *linguagem dêitica*, que, em vez de dizer, mostra, faz ver. Uma linguagem cênica. Em *O rei de Havana*, o processo-Morte tramita *sobre* a terra e *durante* a vida, trazendo para a superfície o que, mais ou menos, sempre se colocou debaixo. Aí, a passividade natural do cadáver, que se deixa enterrar, cede lugar à ação reflexiva do semi-cadáver que se enterra; e a antropofagia que se reserva para o *depois* da vida antecipa-se para o *durante*. Confira-se:

Desceu [Rey] lentamente até o depósito de lixo, caminhando no meio do mato. Chegou aos grandes montes de lixo em putrefação e *se enterrou até os joelhos*. [...] Jogou ali o cadáver e começou a escavar com as mãos. [...] De repente, sentiu uma dor no pé. E outra. Olhou. Ratos! Muitos ratos o mordiam. [...] Os ratos estavam comendo o cadáver. Vinte. Trinta. [...] Morderam seus braços, as mãos, a cara. Arrebatou deles o cadáver. Os ratos chiavam e se atiravam contra ele [...].

Tinha todo o corpo dolorido. Dezenas de mordidas. Cem talvez. Ou mais. [...] Haviam-lhe arrancado pedaços dos braços, das mãos, do rosto, do ventre, das pernas.

Estava desfeito. (GUTIÉRREZ, p. 222-223; grifo nosso)

A respeito da diferença estabelecida entre a linguagem que *fala sobre* e a que *faz ver*, ao compararmos o trato dado ao processo-Morte, em *O rei de Havana* e noutras obras, considere-se a distância na expressividade concernente ao *morcego*, o *rato alado* do soneto de Augusto dos Anjos, abaixo transcrito, às dezenas de ratos “enormes, fortes, selvagens” (p. 223) que atacam o “Rei de Havana” e o cadáver de Magdalena.

O morcego

Meia-noite. Ao meu quarto me recolho.

Meu Deus! E este morcego! E, agora, vede:

Na bruta ardência orgânica da sede,

Morde-me a goela ígneo e escaldante molho.

“Vou mandar levantar outra parede...”

– Digo. Ergo-me a tremer. Fecho o ferrolho
E olho o teto. E vejo-o ainda, igual a um olho,
Circularmente sobre a minha rede!

Pego de um pau. Esforços faço. Chego
A tocá-lo. Minh’alma se concentra.
Que ventre produziu tão feio parto?!

A Consciência Humana é este morcego!
Por mais que a gente faça, à noite, ele entra
Imperceptivelmente em nosso quarto!

(AUGUSTO DOS ANJOS)

É tão grande a inércia desse rato retórico colado ao teto, que a ação de *morder*, própria dele, transfere-se para algo ligado ao fenômeno da “sede orgânica”, configurando-se um lance de auto-agressão metafórica.

O que mais importa, porém, em tudo isso, é atentar-se para a dimensão simbólica da cena dos ratos: saem de monturos de *lixo* em putrefação e atacam, igualmente, o cadáver e o vivo, misturando morte e vida em completa indistinção. Aqui se faz oportuno retomar José Carlos Rodrigues – “uma dupla afinidade simbólica existe, em nossa cultura, entre morte e lixo: quer porque o que vai para o lixo seja o que está morto, quer porque morrer corresponda a ir para o lixo” (1995, p. 12).

Como se sabe, o *lixo*, cada vez mais, invade os espaços de convivência do homem e daí se tem transportado, aos espaços especulares da narrativa contemporânea, sob a forma de monturos de densa significação simbólico-escatológica. São monturos de palavras, de atitudes, de circunstâncias, dantes consideradas bastardas, obscenas; portanto, de presença censurada nas manifestações estético-literárias. Ora, a incorporação de todos esses dejetos na matéria-prima do fazer artístico de nosso tempo denuncia, sem dúvida, o fim de uma arte, ou de uma concepção estética, o que não significa, entendemos, o fim da arte. Tratando desse assunto, em sua *Théorie des Avant-gardes*, conforme comenta Walter

Moser (*Recyclages: économies de l'appropriation culturelle*, 1996), Peter Bürger abre espaço às considerações de Hegel, para quem todo o futuro da arte coloca-se nos termos de uma arte pós-romântica. Para essa arte, o filósofo alemão prevê a decadência – na forma de uma reciclagem generalizada das escórias de arte passada e presente – e o fim.

Sem a menor pretensão de confronto com o ponto de vista de Hegel, permitimo-nos uma visão, em certo sentido, discordante. Para nós, enquanto o mundo se mantiver, ainda que agonizante, e nele respirar – ou estertorar – o homem, existirá o artista e, conseqüentemente, a manifestação do seu talento, tido como essa capacidade especial de tratar a matéria – não importando a procedência – de modo a tocar o componente *aisthetikós* da alma humana, devidamente afinada.

A título de ilustração, procederemos a alguns enfoques da literariedade em mostras da narrativa contemporânea, já que a literariedade, ou literaturidade, é a expressão da arte construída com a palavra.

O nosso *corpus* será constituído de elementos tomados às seguintes obras: *O rei de Havana* (2001, Pedro Juan Gutiérrez), *O quieto animal da esquina* (1991, João Gilberto Noll) e *Passaporte* (2001, Fernando Bonassi). Em montes, de maior ou menor explicitude, o lixo aí está como importante sinalizador apocalíptico. O *lixo* e sua congênere, a *sujeira*. E muito da *sujidade* moral. Mas também aí está o resultado de procedimentos lingüísticos que acionaram a retórica e a gramática, numa engenhosidade capaz de desviar a linguagem de sua função precípua de denotar o mundo, de estabelecer a interação na pragmática social, para enredá-la pelos meandros do fazer estético. Procedimentos comprometidos, por exemplo, com a intenção de sugerir a degradação do homem, em verdadeira crise de identidade, na *era do lixo*. Donde os tratamentos de *zoomorfização* e *reificação* que lhe têm sido aplicados na literatura. Vejamo-los nas referidas obras.

Em *O rei de Havana*, temos a explicitação zoomórfica do *homo sapiens* nos símiles: “Dormiram como dois leitões felizes sobre aquela enxerga asquerosa” (p. 121); “E deitou para dormir em cima de uns

papelões meio podres. Estava como um cachorrinho no ninho” (p. 104); “Você parece um macaco cagando, hahaha” (p. 204). E a idéia de reificação da pessoa traduz-se pelo manejo sutil de categorias gramaticais. Haja vista o emprego do pronome genérico *ela* com o encargo de *nomear* a mãe do personagem Reynaldo:

Quando começou a crise de 1990, *ela* perdeu o emprego de faxineira. Então fez como muita gente: arranjou galinhas, um porco e umas pombas [...]. *Ela* era manca [...]. Quando *ela* viu aquele espetáculo, [...] No meio de tanto barulho [...], *ela* tentou saltar o pequeno muro [...], mas Nelson já estava em cima *dela* [...]. *Ela* morre com os olhos abertos, horrorizada. (GUTIÉRREZ, 2001, p. 7, 8, 12, 13; grifos nossos)

Tal atitude da instância narrativa representa admirável lance de subversão da norma gramatical, vez que destitui de sua função anafórica o pronome de 3ª pessoa, o verdadeiro *pro-nom*, conforme Dominique Maingueneau (1981, *Approche de l'énonciation en linguistique française*). Assim, em vez de substituir o nome, o pronome institui-se como nome, todavia, sem a marca maiúscula da propriedade. Simplesmente, *ela*. Veja-se a pertinência dessa estratégia da narrativa, tomando-se a perspectiva teórico-lingüística de Benveniste (1966, *Problèmes de linguistique générale*), que considera o pronome de 3ª pessoa como *não-pessoa*, isto é, como elemento excluído do jogo interlocucional. E o *Rei* da antonomásia acaso não sugere o genitivo latino de *coisa* (*res*, rei)? Coerentemente, descenderia da *coisa ela* um *rei-ficado*.

Em *O quieto animal da esquina*, há um registro ostensivamente literal de reificação do ser humano. Referindo-se ao próprio filho, em gestação, a personagem Amália assim se expressa:

– Fiquei louca por um sem-terra, fui atrás. Acabei prenha, [...] Estava perto de vir, procurei a minha irmã, [...], ela me tirou *a coisa* da barriga [...], corri pelo campo com *a coisa* nos braços e afoguei ela no primeiro rio. (NOLL, 1991, p. 60; grifos nossos)

Mas o grande destaque, nessa obra, cabe ao trato zoomorficizante do protagonista – “o quieto animal da esquina”. É interessante observar o embasamento que o texto oferece para o contraste sugerido nesse sintagma-título: é animal, mas é ou se torna quieto. Ou seja, se *animal* sugere agressividade, selvageria, *quieto* implica inofensividade, passivismo. Vejamos:

Faltava luz. Acendemos lampiões.

Encontrei *um bicho horrível* debaixo do fogão. Poderia ser uma aranha, mas mais se assemelhava a *um verdugo*. *Eu estava ajoelhado* e o esmaguei com a base do lampião. *A lua era cheia*. [...] *Eu engatinhava* pela laje da cozinha com o lampião na mão, à procura de *alguma coisa* que Kurt não conseguia encontrar. *Eu engatinhava* pela cozinha sem muita esperança naquela busca, ele não fazia a menor idéia de onde pudesse estar. *Eu por mim* nem procurava mais. (NOLL, 1991, p. 56-57; grifos nossos)

Não nos parece gratuito o fato de o personagem-narrador – num momento em que estava ajoelhado – ter encontrado um bicho horrível, semelhante a um verdugo, que ele diz ter esmagado com a base do lampião; de a lua ser cheia, e de ter ele engatinhado –, ação duplamente referida.

Ao tratar do subtema “lixo e significação”, na obra já citada, José Carlos Rodrigues tece comentários sobre coisas que ocupam posições estruturais dúbias, e que, por isso, se tornam problemas para o sistema de classificação. Ora, *estar ajoelhado* é ocupar uma posição dúbia; nem de pé, nem deitado e, ao mesmo tempo, uma coisa e outra (na vertical, do joelho para cima; na horizontal, do joelho para baixo). *Engatinhar* é converter as mãos e os joelhos em *pés* ou *patas*; é *tornar-se* quadrúpede. *A lua cheia*, referida insistentemente (oito vezes, em curto espaço diegético), implica noite e, no contexto, pode sugerir a posição dúbia da noite – “a *meia-noite*, nem um dia nem outro e exatamente ambos”, donde sua recorrência nos filmes de terror, consoante observa o referido autor (RODRIGUES, 1995, p. 80). Em certo ideário mítico, é à noite, ou à meia-

noite, sob a influência da lua cheia, que o homem, o bruxo, vira lobisomem. Esse ser ambivalente, *que açoita a psiquê de certas pessoas*, as supersticiosas, pode bem ser evocado pela imagem do “bicho horrível” que “se assemelhava a um verdugo”. O personagem-narrador “estava ajoelhado” quando o encontrou. Daí, passou a engatinhar. Ajoelhado, em posição dúbia e de humilhação, de meio-homem – esse *quadrúpede* circunstancial, a serviço de outrem, prefigura o *lobisomem* – nem animal nem homem, nem homem nem mulher e, ao mesmo tempo, tudo isso – o *lobisomem-verdugo* que se vai tornar, em breve, na cama de Kurt. Só que verdugo de si mesmo. Confira-se, na transcrição a seguir, a situação dessa criatura: um animal enredado, forçado a contrariar-se:

e eu não saberia, mesmo ele assim velho, fraco, *eu nada poderia fazer* para evaporar aquele choro paquidérmico me esmagando contra o colchão, *onde estavam os meus razoáveis músculos?*, pensei que há muito eu era um homem *mas agora que tinha caído na rede, no alçapão*, aquele peso não me deixava outra possibilidade para dizer que não, um esmaecido tá bem, tá bem [...]. (NOLL, 1991, p.77; grifos nossos)

Todo esse encadeamento de referências forma uma lógica significacional: o “bicho horrível”, o *bicho-verdugo*, encontrado pelo personagem-narrador, é a antecipação simbólica do encontro que teria consigo mesmo, ou antes, com o *verdugo de si mesmo*. Encontro que o deixaria triste, frustrado, uma vez que, semelhante adversário ele não conseguiria esmagar com a “base do lampião”. O suporte, o conduto da luz não tem competência para fazer o que só a luz faz. E: “Faltava luz” (p. 56).

Sim, naquele momento eu poderia falar que *estava triste*. Sobre o meu corpo Kurt era agora um peso desfalecido [...]. *Eu estava triste* por ter sido um homem que *não pôde se opor àquele avanço*, um homem feito, com a musculatura normal, *sem poder reagir* àquela massa velha que não lhe garantia nada além de um teto [...]. (NOLL, 1991, p. 77; grifos nossos)

Voltando à apreciação desse ser zoomorficizado, destacamos a metáfora metonimizada na seguinte auto-lamentação que ele faz: “Mas veio esse homem e me trouxe para cá para lamber as suas dores” (p. 70). A expressão “lamber as dores” remete à parábola evangélica “O rico e Lázaro” (Luc., 16, 19-31), em que os cães vinham lamber as chagas de Lázaro. É oportuno observar a recorrência desse intertexto em obras famosas, como *L'avare*, de Molière, em que intervém sutilissimamente, pelo viés lingüístico da alteração vocabular: o termo *ladre*, provindo de *lazre*, forma apocopada de *lazare* – aí é empregado como impropério, referindo-se à lepra moral.

Em João G. Noll, o pensamento metaforizante, claramente ancorado no intertexto, desencadeia um princípio de ação real – de movimentação da língua fora da boca, de lambeção – o que sugere a concretização da metáfora e, de certa forma, sua desconstrução. Em seguida, no entanto, ela é retomada e explicada: a ação de lamber as dores consistiria em ter, naquele momento, a palavra exata nos lábios, a palavra capaz de tirar Kurt do estado de torpor e lhe devolver a percepção da presença, portanto, da companhia do seu protegido. Isso lhe minoraria a dor da solidão, pela perda recente de Gerda.

Mas veio esse homem e me trouxe para cá para lamber suas dores. Passei a língua por fora da boca, em direção ao queixo [...] a minha língua agora rondava por cima da boca [...] a minha língua passeava pelos arredores da boca, Kurt olhava baço, tive certeza de que naquele momento ele não me distinguia entre as coisas, mas um sopro me traria aos lábios a palavra exata, capaz de reavivar os sentidos daquele homem ali na minha frente, a palavra exata me aflorando dos lábios lhe devolvendo a minha imagem, a companhia, e eu tentaria engolir tudo aquilo novamente, *como se recomeçasse um jogo de paciência*. (NOLL, 1991, p. 70; grifos nossos)

Esse cão, que se submete a “lamber as dores” de um ulcerado terminativo (p. 69), fora também submetido a *morder* libidinosamente uma mulher cancerosa, em estado terminal:

se bem que ela já tivesse retomado o fio e continuasse a *segurar com pleno domínio e força a minha mão*, ela agora chegava a puxar a minha mão, sim, *que eu fosse então puxado, arrancado de mim*, e que eu deitasse sobre o corpo dela como fazia nesse instante e que eu a devorasse [...] o seu corpo arrefeceu, murchou, paralisou mas o meu não, o meu vinha vindo e veio feito o ápice de um soluço, até se esvanecer sobre aquela mulher que já não reagia, *pedra*. (NOLL, 1991, p. 49; grifos nossos)

O esquife castanho ia descendo pendurado por cordas, como se estivesse sendo parido das vísceras de um animal gigantesco, o esquife e dentro Gerda, *em quem eu dera uma bruta mordida* na noite passada, não sei se quem a lavou e vestiu notou a marca dos meus dentes já não me lembro em que parte do corpo [...]. (p. 55; grifo nosso)

O fato, pois, de *ter sido levado*, tanto a lambar quanto a morder, configura a condição de *passividade* desse animal, que se deixa usar pelos outros, dominado por aquela parte de si que luta contra si mesmo e acaba prevalecendo, pela falta de armas adequadas para a resistência, conforme o registro que já transcrevemos, em que se confessa “triste por ter sido um homem que não pôde se opor àquele avanço, um homem... sem poder reagir”.

Finalmente, *a esquina*, referência locativa do “quieto animal”.

Entre as coisas de difícil classificação, apontadas pelo autor de *Higiene e ilusão*, figuram as “esquinas, nem uma rua nem outra, talvez ambas a um só tempo, lugares destinados a ritos mágicos, à localização de lixeiras, à permanência de certos tipos de pessoas e à prática de certo comércio” (p. 79).

A narrativa de Noll aponta fortemente para a situação existencial do personagem-narrador, posicionado na esquina em que se cruzam consciência/inconsciência do próprio ser. Os fragmentos textuais que se seguem atestam isso:

Engoli em seco, não pelo estado de Gerda, mas porque *me enxerguei repentinamente como que indefeso para discernir minha presença*

ali: o que fazia eu num quarto de hospital no Rio, ao lado de uma mulher doente praticamente desconhecida?

Não seria preferível abandonar aquele quarto [...] e ir atrás de *uma situação menos cega* [...] mal conhecia Gerda, como *eu mal conhecia qualquer coisa da minha vida* após o bairro da Glória lá em Porto Alegre. [...]

Um período tinha se passado desde o dia em que Kurt me trouxera para junto dele [...] este período tinha sido maior do que *eu chegara a supor*.

E me perguntei, uma onda de arrepio passando pelo couro cabeludo: por que o meu atraso diante desta duração? (NOLL, 1991, p. 46-47, 52; grifos nossos)

Terminando o enfoque dessa obra, vale salientar a dimensão simbólica do *sujo*, da *sujeira*, entranhada nesse quadro de degradação humana. Para o que nos servimos do seguinte depoimento do protagonista:

Custei um pouco a me desvencilhar dos braços inertes de Gerda, não senti impulso de fechar seus olhos, entrei no banheiro.
Enquanto eu mijava tentando mirar e destruir um pequeno ponto escuro de sujeira, parecia que encravado de tão renitente na louça branca do vaso, uma enfermeira entrou no quarto [...]. (p. 49; grifo nosso)

Mostra-se bem significativo, nesse relato, o contraste entre a animalesca indiferença do personagem diante da morta e da morte, e seu forte interesse em *limpar* a louça branca do vaso, destruindo, com sua própria secreção, um pequeno ponto escuro que o sujava.

A defunta alemã – a mulher-pedra, branca, sem dúvida, em quem ele despejara seu dejetos seminal – e a bacia-pedra de louça branca em que, semelhantemente, lançava sua urina, não se corresponderiam? Com vantagem, porém, o vaso–objeto de seu zelo de limpeza. Aí se constitui, na relação desse homem com esse lixo, uma situação psicanalisável, cujo interesse maior liga-se à posição especular desse personagem no contexto histórico-social em que foi produzido.

Tomemos, agora, *Passaporte*, de Fernando Bonassi, e passemos a outro espaço invadido por “montes de lama”. Para o objetivo proposto nessa abordagem, consideramos suficiente uma incursão analítico-literária na estação “035 malas” dos relatos de viagem.

O texto sobre malas tem como princípio estilístico-estrutural a anáfora. O vocábulo *mala* é o tópico frasal de todos os períodos, com exceção do último. Ao dizermos todos, estamos diluindo os hipônimos *Frasqueiras* e *Lancheiras* (9º e 10º períodos), na hiperonímia de *mala*, em que se implicam como suas tipificações. São estruturas habilmente construídas, à custa de estratégicos procedimentos retóricos:

“Frasqueiras são frescuras de malas”.

Nessa frase, a paronomásia *frasqueiras/frescuras* imbrica-se numa complexidade metonímica, já que as *frescuras* sugerem as águas-de-colônia dos frascos contidos nas frasqueiras, bem como o esnobismo do *status* social de quem usa esse tipo de mala.

“Lancheiras são malas de comer”.

Aí, também, tem-se a metonímia, em *saboroso* procedimento de substituição de quitandas e sucos por seu continente.

Importa notar como essa ruptura momentânea do padrão instituído funciona como notável reforço na prevenção do efeito “mesmice”, já tornando remoto pela diversidade criativa das características, que se valem da expressividade de figuras, como: a metonímia – “malas cheias de tesão”; da metáfora – “malas feridas, ulceradas”; do símile – “malas encardidas como cães sarnentos”; do símile paronomástico – “malas moles como molas”; malas mudas como mulas”; da hipálage – “malas rápidas são mochilas” etc.

Ao recolocar o signo *malas* como cabeça das penúltimas frases, o autor prepara a ruptura final, traduzida na frase-fecho: “malas são pilhas de almas, são montes de lama”.

É fortíssimo o teor escatológico desse epílogo de sentido ambíguo. A idéia de morte, pluralizada em *pilhas/montes*, emerge do jogo anagramático feito com “malas”, o signo sob o qual estão, tematicamente,

os signos “almas” e “lama”. Sobre este último, ressaltamos que a ausência do morfema *-s*, índice de pluralização nominal, propõe-se-nos como relativa à explicitação e à imediaticidade, visto que:

a) esse morfema está presente no núcleo sintagmático a que se prende o vocábulo: “montes de lama”;

b) a idéia de pluralidade está contida, em outro plano, na composição híbrida da matéria *lama* = pó + água (ou similar). Nesse caso, toma-se o elemento semântico como sucedâneo do morfemático.

Retomando-se o processo mutacional, tem-se que as *malas* transformam-se em *almas*, na perspectiva da “viagem final”. Nessa circunstância, as *malas* perdem sua “raison d’être”, dando lugar aos seres que vão, sem volta e sem nada levar – nem *gillette*, nem pente, nem escova de dente. Essas *almas*, no sentido de seres viventes (*alm*, alomorfe da raiz latina *anim*, “fôlego”, “princípio da vida”), ou seja, seres humanos, no caso, transformam-se em *lama*, visto que “tornam ao pó”, aí molhado pelas lágrimas dos que os choram ou, meramente, pelas águas das chuvas.

Essa idéia de morte, implicada na tríade *malas/alma/lama*, explicita-se, por antecipação, na referência aos “três jacarés mortos”, condição de existência das *malas* chiques”. Assim, a percepção do sentido contextual do explícito só se dá por via do implícito, de modo que só se enxerga, de fato, o que está *antes*, pela ótica do *depois*. Isso imprime um movimento de fluxo e refluxo na temporalidade em que tramita o processo do entendimento.

Impõe-se ainda lembrar que, em se tratando de um epílogo ambíguo, conforme apontamos, a *lama* – que se liga às *almas*, condutoras de *malas* e passaportes, viajando nesse tempo – é a metáfora maior da sordidez moral de “pilhas” desses viajantes, que não se integram entre si, como valores humanos, mas apenas se “empilham”, sobrepõem-se corporal e contigencialmente, indo e vindo, com suas *malas* vazias, “cheias de tesão”. É o que se ilustra bem num episódio do conto “O quieto animal da esquina”, em que se dá o encontro do personagem-narrador

com Naíra. Depois de se falarem um pouco e se possuírem, enfiam-se pelo tempo afora, simplesmente, *sem nem*: “Naíra tirando os sapatos de saltos altíssimos, se afastando descalça *sem nem* se despedir, eu sentado no carro [...] dei partida, a lua cheia, dezembro, o céu estrelado e tudo o mais [...]” (NOLL, 1991, p. 67-68; grifo nosso).

Concluindo: “035 malas” é a página-roteiro de *Passaporte*, é o esboço reconstituítor da unidade da idéia que subjaz a toda a fragmentariedade dos “registros de viagem”. É a repetição exaustiva, monocórdia do signo *mala*, símbolo de viagem, de trânsito no espaço e no tempo –, que sustenta a codificação dessa unicidade temática. E o faz da seguinte maneira: do início até quase ao fim da página, esse signo preside à diversidade referencial, na caracterização dos diferentes tipos de mala, em regime de justaposição sintática. Essa construção retrata a natureza diversificada e fragmentária dos enfoques, que se justapõem circunstancialmente na composição do “documentário”. Por último, a frase que figura como um feixe, amarrando os fragmentos capturados da dispersão que atravessou fronteiras, com ou sem *passaporte*. A frase-fecho, estruturada na perfeita simetria do que se poderia considerar dois heptassílabos – “Malas são pilhas de almas / [Malas] são montes de lama”.

E nada mais adequado, aí, do que a redondilha maior para instrumentar o vaticínio do sombrio escatológico, projetado na circularidade do retorno final ao pó das origens.

Na introdução desse trabalho, transcrevemos o conceito stendhaliano de romance, extraído de um lance da intrusão autoral em *Le rouge et le noir*. Faz-se oportuna, aqui, a seqüenciação da fala alegórica, que suspendemos após o conceito: “Et l’homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d’être immoral ! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir ! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le borbier, et encore l’inspecteur des routes qui laisse l’eau croupir et le borbier se former”.

Tomando-se a óptica do clássico francês, se, por uma questão de coerência, não é adequado acusar a narrativa e o narrador contemporâ-

neos pelo tratamento literário dispensado à sujidade física e moral, ao dejetivo, parece altamente apropriado refletir sobre o porquê de tanto lixo, de tanta lama no “grand chemin”. E, principalmente, sobre o destino a que conduz uma tal via tão comprometida com o mau cheiro exalado da carne e da alma de muitíssimos caminhantes, em acelerado processo de putrefação.

INSTIGATING SPACE OF ACQUAINTANCESHIP BETWEEN ART AND TRASH

ABSTRACT

This is an study dealing with comparative literature. It develops around a certain tendency that contemporary narrative has to proceed a literary recycling from trash, particularly, from human mortal remains, there considered as such.

KEY WORDS: Contemporary narrative, trash, dirt, art, death.

REFERÊNCIAS

- ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- ASSIS, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 1996.
- BENVENISTE, E. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966.
- BONASSI, Fernando. 035 malas. *Passaporte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- CUNHA, Celso; CINTRA, L. F. Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1985.
- GUTIÉRREZ, P. Juan. *O rei de Havana*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 4. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A Editores, 2000.
- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. 7. ed. São Paulo: Cultrix, s.d.
- LAUSBERG, H. *Elementos de retórica literária*. Lisboa: Gulbenkian, 1966.
- MASSAUD, M. *Dicionário de termos literários*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.
- MAINGUENEAU, D. *Os termos-chave da análise do discurso*. Lisboa: Gradiva, 1957.

_____. *Approche de l'énonciation en linguistique française*. Paris: Hachette, 1981.

MOLIÈRE. *L'avare*. Paris: Bordas, 1976.

MOSER, W. Le recyclage culturel. In: MOSER, W. et al. (Orgs.). *Recyclages: économies de l'appropriation culturelle*. Montréal: Les Éd. Balzac, 1996.

NOLL, J. G. *O quieto animal da esquina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

RIFFATERRE, M. *Estilística estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1971.

RODRIGUES, J. C. *Higiene e ilusão: o lixo como invento social*. Rio de Janeiro: NAU, 1995.

STAROBINSKI, Jean. *As palavras sob as palavras: os anagramas de Ferdinand de Saussure*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

STENDHAL. *Le rouge et le noir*. Paris: Gallimard et Librairie Générale Française, 1958.

XAVIER, M. F.; MATEUS, M. H. (Orgs.). *Dicionário de termos lingüísticos*. v. II Lisboa: Cosmos, 1992.