Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Eloésio Paulo

dos Reis

e aprovada pela Comissão Julgadora em
30 / 11 / 95.

PROF. DR. JESUS ANTONIO DURIGAN

TEATRO ÀS ESCURAS

O romance de Uilson Pereira

por

Eloésio Paulo dos Reis

Dissertação apresentada ao Departamento
de Teoria Literária do Instituto de Estudos
da Linguagem da Universidade Estadual
de Campinas como requisito parcial para
a obtenção do título de mestre em Letras

Orientador:

Prof. Dr. Jesus Antônio Durigan

CAMPINAS

1995

2520

UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	T/UNICAMP
	R279t
V.	5
COMBO BC/26492	
MCC.	667/96
C	☐ ☐ ☐ ☒
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	17/01/96
N.º CDU	

C4-00082831-7

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

R279t Reis, Eloésio Paulo dos
Teatro às escuras: o romance de Uilson
Pereira / Eloésio Paulo dos Reis. - - Campi-
nas, SP : [s.n.], 1995.

Orientador: Jesus Antônio Durigan
Dissertação (mestrado) - Universidade Es-
tadual de Campinas, Instituto de Estudos da
Linguagem.

1. Romance. 2. Vanguarda (estética). 3.
Ficção brasileira. I. Durigan, Jesus Antônio.
II. Universidade Estadual de Campinas. Insti-
tuto de Estudos da Linguagem. III. Título.

**A pesquisa em que se baseia este trabalho foi
financiada pelo CNPq (Conselho Nacional de Pesquisa)**

Agradecimentos

- A meus pais, por tudo, especialmente pelos irmãos.
- A meu orientador, pela disposição de enfrentar o novo.
- Aos mestres, amigos e demais instigadores.
- A Cristiane, pelo amor e pela paciência.

Resumo

Procurando inserir o romance *No Coração dos Boatos*, de Uilson Pereira, nos momentos históricos de sua escritura e de sua circulação, este trabalho pretende contribuir para pôr essa obra em discussão. Para tanto, tenta mostrar que, em meio ao grande número de romances publicados no final dos anos 70 e início dos 80, o texto uilconiano guarda sua originalidade apesar de estruturar-se, como muitos outros, a partir de recursos já incorporados à tradição ficcional moderna, como a fragmentação e a intertextualidade.

A descrição estrutural de *No Coração dos Boatos* mostra, por trás do aparente caos surrealista-psicodélico, um método em que sobressai a problematização do próprio conceito de narrativa e literatura em relação ao contexto da cultura de massa no Brasil, tornada elemento essencial da própria fatura do texto, consistente no diálogo entre lógica narrativa e indeterminação, projetivo de um jogo de espelhos entre consciente e inconsciente, sujeito histórico e “memória arcaica”. No final, tem-se a narrativa de uma aventura pessoal e ao mesmo tempo histórica, narrativa na qual todos os elementos estruturais são dialetizados: personagens, tempo, ação, cenário e tema se movem constantemente num jogo combinatório que resulta alegórico da mente contemporânea da cultura de massa.

Abstract

Attempting to insert the novel *No Coração dos Boatos*, by Uilson Pereira, in the historical times of its writing and publication, this work intends to contribute to put it under discussion. In order to that, it tries to demonstrate that, among the great number of novels published in the late 1970s and early 1980s, the uilsonian text keeps its originality although it has been structured, like many others, from resources already incorporated into modern fictional tradition, as fragmentation and intertextuality.

Structural description of *No Coração dos Boatos* shows, behind the apparent surrealist-psychedelic chaos, a method in which stands out the problematic of the very concept of narrative text and literature related to the mass culture context in Brazil, made essential element of making of the text itself, consisting in the dialogue between narrative logic and indetermination, projective of a mirror game between consciousness and unconsciousness, historical subject and "arcaic memory". In the end, one has a narrative of an adventure which is, at the same time, personal and historical, narrative in which all structural elements turn dialectical: characters, time, action, scenery and theme move constantly in a combinatorial game that results allegoric of contemporary mass culture mind.

“Isto não faz sentido.”

(Joseph K., em *O Processo*, de Kafka)

Introdução

- bordou apenas uma disparatada colcha de retalhos, juntando alguns boatos ao sabor do acaso, flanando entre palpites suspeitas pressentimentos premonições bacorejos saques peruadas sondagens apalpadelas suposições?

(de *A Implosão do Confessionário*)

Ao reunir uma série de artigos agudamente sarcásticos alvejando os mitos criados pela comunicação de massa, Roland Barthes afirma, ecoando Freud, Jung e Lacan, a natureza lingüística do mito. Lutando contra as falsas objetividades no terreno próprio, a linguagem, o crítico-escritor retoma o projeto flaubertiano do “dicionário das idéias feitas”, compartilhando a irritação do mestre contra o “espírito dos jornais” e, se se fizer uma prospecção maior ainda no interior da literatura francesa, a desconstrução (se é permissível o anacronismo) rabelaisiana dos bem-pensantes *sorbonnards* quinhentistas.¹

É significativo o parentesco teórico-estético dessa linhagem francesa com o romance *No Coração dos Boatos*, de Uilson Pereira. Primeiro, pela vivência francesa do autor brasileiro (como pós-graduando, nos anos 60) no momento mesmo em que os estudos semióticos efervesciam em Paris; segundo, pela eminência do “espírito dos jornais” no momento histórico vivido pela cultura brasileira quando da escritura e publicação da obra uilsoniana.

¹BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo, Difel, 1978, pp. 7 e 8.

O romance de que tratará este trabalho é - ou ao menos pretende ser - uma obra resultante da colagem de material exclusivamente reciclado: trechos de obras filosóficas e literárias de prestígio, ditados populares, caipirismos, gírias e neologismos joycianos, histórias em quadrinhos e credices folclóricas, tudo tem o mesmo valor diante do mecanismo intertextual que “morde, registra e pica” falas e blocos de texto, de acordo com uma das muitas autodenificações semeadas ao longo do texto-colagem. Da mesma forma, para a indústria da comunicação, não existe hierarquia entre informações que não a ditada pela vendabilidade. Para começar, tudo são boatos, seja na acepção latina ou naquela dada a essa palavra pela teorização junguiana.²

Apenas por ser um colador de cacos, o estruturador do romance (cujo estatuto de personagem se confunde problemáticamente com a pessoa física do autor, à maneira do romance-reportagem em voga no final da década de 70) não diferiria fundamentalmente de quantos narradores demiúrgicos lotados na tradição moderna, a começar - pensando apenas em termos de literatura brasileira - por Mário e Oswald de Andrade. Afinal, livros fragmentários também são *O Caso Morel*, de Rubem Fonseca, *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, *Reflexos do Baile*, de Antônio Callado, *A Festa*, de Ivan Ângelo, e *Panamérica*, de José Agripino de Paula. Não seria exatamente novidade um autor publicar, no início dos anos 80, um romance baseado no que Walter Benjamin, filosofando sobre o drama barroco alemão, já chamava em 1928 de “construção de ruínas”.

² Cf. JUNG, C.G. “Contribuição à Psicologia do Boato”. In: *Freud e a Psicanálise*. Petrópolis, Vozes, 1989.

Este trabalho parte da hipótese de que o procedimento textual uilconiano, apesar dos inúmeros parentescos que possam nele ser reconhecidos - aliás, glosados e celebrados no corpo essencialmente metalingüístico de *No Coração dos Boatos* -, é o desenvolvimento bastante original de um projeto teórico-estético filiado à tradição moderna da literatura e suas reconfigurações da realidade efetuadas no plano da linguagem e da estrutura. Desde que as linhas do romance moderno e seus desdobramentos no interior da literatura brasileira já oferecem um vasto campo de preocupações, resolvemos passar ao largo da questão que provavelmente se afigurará como inevitável para futuras análises do texto de Uilcon Pereira: sua posição diante da “pós-modernidade”. Seria irresponsável pretender que tal discussão pudesse entrar nesta apresentação do romance uilconiano.

Para descrever a estrutura geral da obra, as linhas mais reconhecíveis de um texto à primeira vista amorfo, é necessário primeiro contextualizá-lo no cenário da ficção brasileira contemporânea. Por isso, o primeiro capítulo será um panorama ancorado em estudos já clássicos sobre a ficção do período, como os de Antonio Candido e Roberto Schwarz, e na leitura de romances representativos cujas estruturas e/ou universo temático podem ser considerados afins aos de *No Coração dos Boatos*. Deverá resultar desse panorama a constatação de que, em meio à voga de depoimentos romanceados e reportagens ficcionalizadas dos anos 70, destaca-se uma linhagem de obras que, pretendidas por seus autores como desenvolvimentos atuais da tradicional narrativa longa, têm em comum o questionamento - a partir da estruturação fragmentária e da metalinguagem - do *status* mesmo da ficção na era da cultura de massa e do regime ditatorial então vigente no país.

No segundo capítulo, um recenseamento das análises e opiniões críticas sobre o romance uilconiano mostrará que foram reconhecidas suas qualidades de maneira tão fragmentária quanto o entendimento mesmo da obra. Houve poucas - e parciais - empreitadas que possam ser chamadas de analíticas, donde se poder argumentar pela conveniência da realização do presente trabalho. Como a história crítica do romance é pequena, compõe-se principalmente de indicações recorrentes de dados estruturais e temáticos importantes e do reconhecimento, pelos resenhadores, de emblemas teórico-estéticos. A validade da maioria dessas resenhas, quase todas favoráveis, consiste principalmente na coincidência de certos diagnósticos, uma vez que em geral um resenhador pouco ou nada conhecia da opinião dos outros.

O terceiro e o quarto capítulos são os mais importantes: consistem na análise do mecanismo textual criado por Uilcon Pereira a partir de um modelo tão francês quanto a inspiração flaubertiana do singular conceito de boato: *L'Inquisiteur*, romance de Robert Pinget estruturado também na forma de um interrogatório cujo sentido escapa ao interrogado e parece consistir, para os inquisidores, apenas na compulsão de perguntar. Pretendemos mostrar que a oscilação constante dos elementos estruturais do texto não apenas é o principal tema do livro, como é o próprio livro. Mas também que a recorrência de determinados elementos, funcionando como contraponto à metamorfose constante da semântica do texto, funciona como um contraponto lógico ao absurdo que seria o simples preenchimento de perguntas e respostas com textos colados.

As duas constantes visíveis por qualquer leitor são a intertextualidade e a estrutura do “pingue-pongue verbal”, como o próprio texto a certa altura se define.

Mas ao longo da leitura é possível o reconhecimento paulatino de outros elementos semântico-estruturais configuradores da intencionalidade do autor: a clareza do texto aumenta e diminui ao sabor dos impasses da própria escritura, revelando uma constituição que consiste em algo mais do que apenas um diário de leituras-colagens. O diálogo entre sentido e não-sentido, em que às vezes aflora nitidamente a desconfiança do próprio autor em relação à validade de seu trabalho, é também - ou é principalmente - um embate entre o consciente e o inconsciente, entre a lógica e a indeterminação. A tensão dramática que existe no texto de Uilson Pereira, a despeito de todo o deboche contracultural e de uma aparente preguiça formal, reside precisamente na recusa de tornar inteligível o que tende a permanecer absurdo: o que é o livro. Ao final, é possível descobrir o insuspeitado: existe uma narratividade reconhecível na aparente imobilidade do texto uilconiano, existe mesmo um final feliz que é a conciliação definitiva entre os dois lados da luta verbal; inquisidores e inquiridos chegam, enfim, a um acordo que resulta na “implosão do confessionário”, expressão que serve de título ao terceiro volume do romance.

O quinto capítulo deve ser, baseando-se no reconhecimento da originalidade dos procedimentos uilconianos, uma contribuição à busca do enquadramento estético da obra na história da ficção moderna. A partir das evidências - contidas no romance - de intenção de filiar-se às obras mais importantes do romance moderno, como as de Joyce, de Kafka e *nouveau roman*, procuraremos lançar alguma luz sobre a síntese pessoal que Uilson realizou a partir da ligação entre esses projetos estéticos, seus estudos sobre pintura, suas leituras psicanalíticas e filosóficas e a cultura brasileira. Em especial, a posição privilegiada do romance *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de

Andrade, no repertório de procedimentos de *No Coração dos Boatos*, e o estatuto de obra literária como conhecimento.

Daqui deve sair, portanto, uma apresentação do texto uilconiano. Apresentação inédita, já que procura ir além dos textos críticos já produzidos sobre a obra estudada e revelar de maneira mais sistemática sua estrutura. Como em todo trabalho acadêmico que escolhe uma obra recente, ainda não incensada pela crítica, este tem algo de aventureiro. Se o valor que implicitamente, com a escolha do objeto, atribuímos ao romance de Uilson Pereira não é superdimensionado, o tempo dirá: muitos enganos já houve em termos de avaliação de obras literárias. Mas, na pior das hipóteses, a discussão empreendida aqui servirá, mesmo em seus erros, de subsídio para estudos posteriores sobre o autor, mesmo que estudos cujas conclusões sejam muito diferentes e mesmo contrárias às nossas.

Na linhagem do piparote

*Fora do livro, a vida espelhada em grandes rasgos
tinha muitas faces em combate e não conseguia
formar um todo coerente.*

(Renato Pompeu, in *Quatro Olhos*)

*A oposição arte/vida, em qualquer de suas
manifestações, é insolúvel. Não há outra solução
a não ser o remédio heróico-burlesco de Duchamp
e Joyce. A solução é a não-solução: a literatura é
a exaltação da linguagem até a sua anulação,
a pintura é a crítica do objeto pintado e do olho
que o contempla.*

(Octavio Paz)

A propósito das relações entre o texto literário e o novo padrão de comunicação estética forjado pelos veículos de comunicação de massa, o poeta João Cabral de Melo Neto já apontava em 1954 para a necessidade de um comércio maior entre as formas poéticas e novos meios de difusão. Cabral destacava principalmente as virtualidades do rádio como difusor da poesia; apresentava, como uma direção inevitável para o poeta moderno, reformular sua posição enquanto agente de um processo de comunicação, ao mesmo tempo mantendo a alta elaboração estética na base de seus objetivos e procurando abrir-se à possibilidade de atingir o grande público. Via-se o poeta, portanto, diante de um impasse representado pela concorrência dos *mass*

media, que por outro lado encerrava, dialeticamente, a saída do mesmo impasse, já que o tornar a poesia capaz de “entrar em comunicação com os homens nas condições que a vida moderna oferece” era, para Cabral, a “contraparte orgânica” da luta pela expressão poética desobstruída do tom oratório característico do lirismo tradicional.³ Não é difícil vislumbrar nessa posição um eco do otimismo futurista com o mundo da técnica, apesar da revisão crítica da poética modernista empreendida por Cabral.

Refletindo sobre a mesma questão, à qual respondeu em ação e teoria, o movimento concretista acabou por incorporar sem reservas um padrão estético industrial como modelo de sua poética, afim, simultaneamente, à arquitetura da Bauhaus e a uma - já naquele momento - septuagenária tradição vanguardista. Os principais poetas do Concretismo empregaram seu vigor juvenil, sua erudição precoce e um zelo apostólico pela coisa poética para realizar uma espécie de minieniclopédia (adotaram a expressão “paideuma”, tomada a Ezra Pound) das técnicas poéticas que, de acordo com a argumentação exposta na *Teoria da Poesia Concreta*, seriam relevantes para o progresso da poesia. E visavam, na esteira da proposta de Cabral (embora usando um vocabulário mais especializado e direcionando-se mais claramente em relação à indústria cultural), à “comunicação de formas” pela “presentificação do objeto verbal, direta, sem biombos de subjetivismos encantatórios ou de efeito cordial”, na expressão de Haroldo de Campos. É evidente que a noção de progresso associada ao desenvolvimento tecnológico é bastante questionável hoje (ou estará novamente deixando de sê-lo?), mas o prestígio que lhe emprestavam os concretistas

³ “Da função moderna da poesia”. In: NUNES, Benedito. *Poetas Modernos do Brasil*, vol. 1. Petrópolis, Vozes, 1974.

se torna perfeitamente explicável se a situarmos no contexto do final dos anos 50 e descontarmos a euforia vivida pelo país em um de seus costumeiramente curtos interregnos de plenitude democrática. Uma euforia plena de “certeza” histórica que chegou a gerar exageros como esta conclamação quase messiânica de Décio Pignatari, tipo de manifestação, sem dúvida, em boa parte responsável pelas polêmicas que envolveram e envolvem até hoje as propostas concretistas:

O operário quer um poema racional, que lhe ensine a agir e pensar como a máquina lhe ensina - e se gosta de rosas, há de preferi-las reais, que as alegóricas já estão felizmente mortas em sua sensibilidade positiva. Portanto, aos poetas, que calem suas lamúrias pessoais ou demagógicas e tratem de construir poemas à altura dos novos tempos, à altura dos objetos industriais racionalmente planejados e produzidos.⁴

O caminho propugnado pelo Concretismo e suas vanguardas dissidentes forma um conjunto de vetores a serem necessariamente considerados na análise da poesia brasileira a partir dos anos 60. Mas não apenas da poesia, pois esses vetores se irradiam na direção de pelo menos dois outros campos em que a teoria concretista penetrou de maneira incontestável: a música popular e a organização gráfica de jornais e revistas. Em suma, o encontro entre poesia e comunicação de massa pode não se ter consumado na forma de um conúbio perfeito e inabalável, mas a proposta concretista e seus reflexos poéticos e teóricos, cuja análise ainda está por ser feita, consolidou-se como ponto de discussão incontornável para a produção literária local.

⁴*Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 127.

Tal impulso de repropor o lugar da arte literária no pós-guerra é um fenômeno mundial -como comprovam o *nouveau roman*, a literatura *beat* e a metaficção norte-americana - e figura com destaque entre os estudos da Escola de Frankfurt. Apenas, no Brasil, a historiografia literária delimitou mais perfeitamente o impacto da nova infra-estrutura capitalista de produção de idéias sobre a poesia. Na prosa, esse impacto parece ter gerado reflexos, senão menos palpáveis, pelo menos mais mediatos: evidentemente não se pode dizer que, na corrente principal da ficção brasileira nos anos 50 e 60 (protagonizada, diz a unanimidade, por Clarice Lispector e Guimarães Rosa), estivesse em pauta como prioridade a comunicação com o grande público - prioridade, afinal, abandonada pelo próprio João Cabral.

1. A “cirurgia” capitalista

O redemoinho dos anos que precederam o golpe militar de 1964, no contexto da falência do modelo de desenvolvimento então em vigor no país, constituem o nó górdio em que se enlaçam dois importantes fenômenos de nossa história recente: as relações íntimas entre o projeto golpista e a implantação de um sistema de comunicação que, capitaneado pela Rede Globo, permanecerá promiscuamente ligado ao regime militar em toda a duração deste. No início dos anos 80, a consolidação de um poder político baseado na influência dos meios eletrônicos junto à opinião pública e a abertura democrática propiciam a reinstalação da mesma discussão, agora necessariamente em nova clave, ditada pelo conceito de indústria cultural.

Se estética e história são indissociáveis, passaram a espelhar-se de maneira mais evidente nos anos de polarização política que precederam e se seguiram ao assalto do poder pelos generais e seus tutores do hemisfério Norte. Aqueles foram anos em que, no dizer de Roberto Schwarz, o país esteve “irreconhecivelmente inteligente”, tendo vivido um período de verdadeira “*Aufklaerung* popular”.

Por razões cuja validade deve ficar clara ao correr deste trabalho, pensamos que a contextualização de uma obra produzida, em sua maior parte, nos anos 70 deve passar por algumas considerações sobre a implantação autoritária daquele capitalismo oligopolista que, nas regiões brasileiras mais propícias, medrou à sombra protetora dos regimes militares, enquanto a suspensão do exercício pleno da cidadania corroborava a multiplicação das mazelas do subdesenvolvimento. Nesse sentido, será imprescindível mencionar os interesses locais e externos orientadores da traumática intervenção do capitalismo transnacional na trajetória histórica das instituições políticas brasileiras. Tal abordagem corre o risco de resvalar o óbvio, mas evitá-la seria reduzir, como muito se tem feito em análises “objetivas” e antissépticas⁵, o espectro de fatores a considerar na gênese do objeto literário em questão. Assim, não será demais, na tentativa de apresentar elementos formadores do padrão cultural inaugurado pelo regime militar, invocar a farta documentação apresentada por René Dreifuss⁶ sobre a investida dos centros do poder capitalista associados a interesses político-econômicos locais. Assim, ao abordar a problemática situação do escritor brasileiro no início dos anos 80, estaremos diante da engrenagem cultural posta em marcha a partir daquela

⁵ Aquelas que usam a palavra *imperialismo* entre aspas, como se de fato o imperialismo só *tivesse existido* nas mentes delirantes da esquerda fantasmática.

⁶ 1964: *A Conquista do Estado*. Petrópolis, Vozes, 1987.

ruptura institucional acuradamente vista por Roberto Schwarz, no calor da hora, como “momento crucial da guerra fria”.⁷

Já antes da posse de João Goulart, determinados setores representantes do grande capital estavam convencidos de que seria necessária uma intervenção drástica nos rumos da política brasileira. O domínio da cena institucional pelo bloco populista, tolerado com sobressaltos até o fim do Estado Novo, persistia criando barreiras ao processo concentracionista necessário à definitiva (e condicionadamente periférica) incorporação da economia brasileira ao sistema internacional. As grandes corporações estrangeiras tinham, no país, um gigantesco poder econômico. Haviam organizado um verdadeiro governo paralelo durante a administração Juscelino, mas as regras do jogo e a crescente politização do povo pareciam empurrar para um futuro incomodamente imponderável o momento em que o poder econômico poderia traduzir-se em representação política. Chegara, naquele início dos anos 60, a encruzilhada em que a conciliação tentada desde o suicídio de Vargas se resolvia, ou melhor, paralisava-se num movimento de marchas e contramarchas que definitivamente emperrava o “progresso”:

No início da década de sessenta, a convergência das classes populistas no poder e a forma populista de domínio foram desafiadas por duas forças sociais divergentes, que haviam surgido durante a concentrada industrialização da década de cinqüenta, propiciada por Juscelino Kubitschek. Essas duas forças sociais fundamentais eram os interesses multinacionais e associados e as classes trabalhadoras industriais, cada vez mais incontroláveis. As duas forças em conjunto, embora opostas, minaram, no princípio da década de sessenta, o mito da existência de um Estado neutro desenvolvido pela administração Juscelino

⁷ *O Pai de Família e Outros Estudos.*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975.

Kubitschek. Os interesses multinacionais achavam-se em proeminência econômica no final do período de Juscelino Kubitschek e durante a administração de Jânio Quadros (...) Para evitar os controles do Congresso e a pressão popular, os interesses multinacionais e associados estimularam a criação de uma administração paralela, a qual provia a representação exclusiva de tais interesses. Além disso, esses interesses foram endossados pelos ideais antipopulistas e antipopulares da Escola Superior de Guerra, cujos valores modernizantes eram, em linhas gerais, congruentes com os interesses multinacionais e associados (...) Enquanto isso, as classes trabalhadoras industriais, como parte das chamadas classes populares, fizeram do Congresso uma plataforma eficiente para a expressão de seus interesses em oposição direta ao bloco oligárquico industrial, e contra os interesses multinacionais e associados. Com as crescentes demandas nacionalistas e reformistas pressionando o Executivo e como o Congresso também funcionando como um foco de expressão dos interesses regionais e locais, tornava-se imperativo para os interesses multinacionais e associados ter o comando político da administração do Estado.⁸

O comando do Estado foi conseguido pela via democrática da eleição. Seu nome era Jânio Quadros. O novo presidente subira ao poder pela via do “jeitinho”, fazendo uma aliança com os adversários, e o perfil de seus ministros da área econômica dizia muito sobre seu projeto: Clemente Mariani, ligado ao grupo financeiro Morgan; Artur Bernardes, filho, “envolvido” com o grupo Mellon; e Walter Moreira Salles, bem relacionado com os Rockfeller. Mas Jânio, com sua gestão populista e a renúncia mal explicada, mostrou ser mais um dos imponderáveis da política brasileira, e, assumindo João Goulart - não sem enfrentar uma grande resistência dos ministros militares -, os interesses que haviam investido pesadamente na eleição de um títere concluíram:

⁸ Cf. 1964: *a Conquista do Estado*. Petrópolis, Vozes, 1987, p. 37.

bastava de bom comportamento. Era preciso agir decisivamente para garantir o esperado clima de ponderabilidade capitalista. Foi a partir dessa conclusão que se desencadeou uma invencível campanha pela derrubada do vice-presidente alçado ao poder. O papel dos veículos eletrônicos, como observa Júlio José Chiavenato, foi determinante:

A televisão - o grande veículo de comunicação de massas no Brasil a partir dos anos 60 - deu uma contribuição decisiva para a fabricação da imagem de uma administração subversiva, antipatriótica e ofensiva às crenças "ocidentais e cristãs" do nosso povo. Houve um processo de demonização em que se acusou o governo até de ofender a Virgem Maria (...) ⁹

Não pode esquecer que, na promoção de seus interesses empresariais e geopolíticos, desde os anos 30 os Estados Unidos concentraram esforços no sentido de promover a penetração de produtos culturais norte-americanos no Brasil. Como lembra Júlia Falivene Alves, "nos anos que antecederam a eclosão da 2a. Guerra Mundial (1939), o governo dos USA, apoiado por empresários nacionais, planejaria cuidadosamente uma estratégia de penetração cultural na América Latina objetivando a conquista de mercados e o alinhamento político de seus países."¹⁰ Durante o "milagre econômico", a exportação cultural norte-americana obteve uma verdadeira reserva de mercado, configurando nítida "invasão".

As empresas que detinham o poder econômico, naquele momento, dividiam-se em dois grupos: as multinacionais e as grandes corporações locais, atreladas estas àquelas por controle acionário e dependência tecnológica ou financeira. Formavam então, na

⁹ *O Golpe de 64 e a Ditadura Militar*. São Paulo, Moderna, 1995, p. 29.

¹⁰ *A Invasão Cultural Norte-americana*, São Paulo, Moderna, 1988, p. 40.

realidade, um grupo cujos interesses eram inseparáveis, motivo pelo qual foi fácil, natural mesmo, os golpistas conseguirem arrebatar um poderoso bloco anti-Jango, já que para todo um poderoso espectro de agentes político-econômicos era desejável o rompimento da hegemonia populista. O interesse multinacional e associado era obviamente liderado por empresas norte-americanas, as quais detinham quase metade do investimento estrangeiro no país:

A tendência para a desnacionalização, concentração e predominância em setores industriais específicos das multinacionais aumentou fundamentalmente após 1964, uma vez que as condições políticas para esse movimento ascendente foram impostas. Nesse processo, o capital americano estabeleceu sua supremacia entre os interesses multinacionais. Em 1969, a "apropriação" da economia brasileira por interesses multinacionais era um fato consumado. Companhias multinacionais controlavam 37,7% da indústria do aço, 38% da indústria metalúrgica, 75,9% dos produtos químicos e derivados de petróleo, 81,5% da borracha, 60,9 % das máquinas, motores e equipamentos industriais, 100% dos automóveis e caminhões, 77,5% de peças e acessórios para veículos, 39,8% da construção naval, 71,4% do material para a construção de rodovias, 78,8% dos móveis de aço e equipamentos para escritório, 49,1% dos aparelhos eletrodomésticos, 37,1% do couro e peles, 55,1% dos produtos alimentícios, 47% das bebidas, 90,6% do fumo, 94,1% dos produtos farmacêuticos, 41% dos perfumes e cosméticos e 29,3% da indústria têxtil.¹¹

Na promoção de seus interesses, que naquele momento esbarravam no sistema político dominado pelo populismo, as multinacionais contavam com a assessoria de um inteiro sistema político norte-americano subordinado à lógica do capitalismo pós-

¹¹ DREIFUSS, *op. cit.*, p. 62.

industrial. É o que mostra a sugestão, feita em relatório oficial do Senado americano redigido em 1963, de que “se a desnacionalização e a concentração de mercados de produtos continuarem a aumentar, a economia brasileira tornar-se-á cada vez mais vulnerável ao poder de decisão exercido por executivos nas sedes das corporações multinacionais”. Tipo de sugestão que, quando necessário, materializava-se em ação política concreta desempenhada pessoalmente pelo presidente norte-americano.¹²

No âmbito interno, a arquitetura do golpe não dispensava informes diretos do embaixador Lincoln Gordon ao governo norte-americano sobre a situação política local. Também desempenharam papel importante agências como o Ibad e o Ipes, organizadas com a finalidade de dar suporte ao planejamento da “revolução”, além de escolas e escritórios que vieram juntar-se aos *think tanks* arregimentados desde o governo JK para conceber e executar ações integradas visando à defesa dos interesses multinacionais e associados. A documentação apresentada por Dreifuss sobre esses *think tanks* inclui listas de nomes e entidades que lembram uma quadrilha (pensamos *principalmente* no poema de Drummond), tal a interligação dos interesses. Figuras repetidas de lista para lista há muitas, sendo especialmente notável o número de alusões a Eugênio Gudin, Roberto Campos, Mário Henrique Simonsen e Antonio Delfim Netto. Era um imenso círculo formado por empresários e “intelectuais orgânicos” a serviço da campanha anti-Jango. Não é difícil entender por que o plano golpista conseguiu facilmente a adesão das Forças Armadas e da classe média, esta

¹² Em 1963, o senador Robert Kennedy, enviado especial de seu irmão ao Brasil, pressionou o governo local a ressarcir à ITT, empresa norte-americana de telecomunicações, uma soma muito maior do que o valor de suas propriedades nacionalizadas, sob ameaça de cortar a cooperação econômica entre os dois países. (*Idem*, p. 100)

convenientemente insuflada por um pré-fabricado terror anticomunista que encontrou ecos até certo ponto inesperados. Dreifus diz que

Os interesses multinacionais e associados estavam fortemente representados na estrutura dos *think tanks* técnicos do início da década de sessenta. Em 1962, a maioria dos tecno-empresários mencionados anteriormente, assim como técnicos do IBRE e FGV, constituíam parte da estrutura política dos aparelhos ideológicos dos interesses multinacionais e associados em sua campanha contra a convergência da classe populista e seu Executivo, ou então tomavam parte, de várias maneiras, na ação política organizada da burguesia para derrubar o regime em 1964.¹³

Posteriormente ficou comprovado que nas contas bancárias do Ipes e do Ibad eram feitos depósitos por empresas como Shell, Esso, Standard Oil, Texas Oil, Coca Cola, Remington Rand, Souza Cruz e General Motors.

Obviamente não cabe nos limites deste trabalho uma história, mesmo que breve, do golpe de 1964. Por isso, daremos por estabelecido um nexo entre a tomada do poder pelos militares e os interesses do capitalismo transnacional no Brasil. Bastam alguns números para mostrar como a ingerência externa - leia-se norte-americana - nos assuntos político-econômicos brasileiros produziu resultados efetivos, sendo um dos mais importantes a eliminação da lei de remessa de lucros que, antes do golpe, Goulart tratava de fazer aprovar no Congresso:

Segundo o Banco Central, a Esso aplicou 1,8 milhões de dólares e enviou para a matriz 44,5 milhões. A Souza Cruz (...) investiu 2,5 milhões de dólares e remeteu 82,3 milhões. A Volkswagen colocou 119,5 milhões e mandou 279,1 milhões. E a

¹³ *Ibidem.*, p. 77.

Rhodia, que entrou com 14,3 milhões, mandou 60,6 milhões de dólares.¹⁴

São esses mesmos “interesses”, tanto do ponto de vista político como do econômico, que vão determinar, durante os governos militares, ações de intervenção na vida cultural brasileira e a implantação de uma infra-estrutura de telecomunicações, decisiva, ao final dos anos 70 e início dos 80, para a configuração da nova situação do escritor brasileiro, definitivamente estabelecida em termos de sua relação com o mercado editorial e a concorrência dos *mass media*. Neste ponto da reflexão, mais do que o prosseguimento de uma história do golpe, o que passa a nos interessar é a posição dos governos militares em face da cultura, posição que se manterá, até o início da década de 80, como um dado importante a considerar na análise de qualquer objeto literário.

2. Economia da repressão

No referido período de politização nacional, correspondente aos anos do governo João Goulart, a esquerda conseguiu conquistar espaço significativo no cenário institucional, obtendo postos-chave na produção cultural e valendo-se deles para investir contra o que considerava o principal problema do país: o atraso político-econômico representado pela sobrevivência do latifúndio. Os esquerdistas esperavam, iludindo-se, uma aliança com o setor industrial, teoricamente “progressista” - ou seja, passível de cooptação numa aliança contra as forças do atraso. E, profetizando o

¹⁴Chiavenato, *op. cit.*, p. 92.

socialismo, davam o tom nos “santuários da cultura burguesa”, expressão de Roberto Schwarz.

Deposto Goulart, a repressão partiu para o expurgo dos setores da esquerda considerados perigosos. Interveio em sindicatos, promoveu o terror na zona rural, “saneou” as Forças Armadas de todo elemento ideologicamente desafinado (ou assim suposto), dissolveu organizações estudantis, instalou a censura, instaurou inquéritos policiais militares nas universidades. Contudo, os únicos intelectuais atingidos foram aqueles que mantinham posições efetivas de organização das massas trabalhadoras. Uma vez cortados esses laços entre a classe média, potencial vanguarda de um movimento revolucionário, e os trabalhadores rurais e operários, o governo Castelo Branco passou a tolerar a circulação de uma grande produção artística e teórica marxista. O que o regime tratou de garantir foi a diminuição da área em que essa produção circulava, o que dá uma idéia do limitado potencial de ação política atribuído inicialmente à classe média. E pareciam ter razão, os gestores do golpe, pois, como observa Schwarz, aquele era um marxismo “especializado na inviabilidade do capitalismo, e não nos caminhos da revolução”. O fracasso da esquerda brasileira como vanguarda revolucionária se tornou, na segunda metade da década de 70, o principal tema de uma voga de depimentos romanceados. São de Fernando Gabeira, em *O que É Isso, Companheiro?*, estas considerações:

“Um dia vão nos entender”, comentava um dos participantes do comício do Primeiro de Maio, em 1968. A massa preferiu abertamente o futebol. Quantas vezes, mais tarde, não ouviríamos esta frase: um dia vão nos entender. Os maoístas suecos com seu zero vírgula não sei quantos por cento dos votos, debruçados em

torno de um café fumegante na Livraria Outubro: "Um dia vão nos entender, quando a crise apertar, vão nos entender."¹⁵

Em estudo sobre o período, Flora Süssekind divide em três momentos o relacionamento dos governos militares com a produção cultural politizada. Esse primeiro momento, descrito por Schwarz, seria o da tolerância. Depois viriam o da supressão e, no final da década de 70, aquele marcado pela estratégia de cooptar o intelectual mediante benesses oficiais. A mudança de estratégia evidencia sobretudo o pragmatismo do Estado repressor nos critérios para escolher suas vítimas.

Entretanto, nos quatro anos posteriores ao golpe a esquerda, mesmo circunscrita a uma área de ação limitada, pôde recuperar a iniciativa política e passar, aproveitando as vistas grossas que o sistema fazia a sua arregimentação de forças, à denúncia pública da tortura, da corrupção, da censura. Contava, junto à sociedade civil, com um respaldo moral e intelectual que o regime não conseguira obter. Ficou como efigie desse momento a famosa foto da Passeata dos Cem Mil.

A fase de reorganização das forças antigolpe durou até 1969, quando o governo militar, não podendo mais ocultar o barulho da guerrilha urbana, decretou o AI-5, marco inicial da fase irrestritamente policialesca do regime, cuja "filosofia" incluía o estímulo à delação e a proteção aos delatores, a tortura requintada e a censura total de tudo o que não fizesse coro às versões oficiais.

Süssekind diagnostica nessa mudança de atitude uma constatação, pelos detentores do poder, de que o protesto dos intelectuais deixara de se fazer "diante do espelho". A revolta dos estudantes, lembra, tinha sido a um tempo o ápice da reorganização da

¹⁵ Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982, p. 83

esquerda e o estopim do AI-5. Uma nova política de “supressão” seguia-se à postura inicial, em que o sistema procurava dar às massas um interlocutor menos perigoso que os intelectuais, a televisão e sua ideologia do espetáculo - uma variante moderna do circo romano, com a promessa de pão (Vamos fazer o bolo crescer para depois dividir, diziam os tecnocratas). Como essa tática não evitou o protesto e seu desdobramento mais escandaloso, a luta armada, partiu-se para o jogo pesado.

A mídia passou, nesse período, a ser ocupada para inculcar na massa a falácia do “Brasil Grande”, enquanto a oposição política mergulhava num tempo de medo. A paranóia da perseguição era o pão de cada dia dos agentes antigolpistas. Expurgos de professores e funcionários públicos, prisões e censura foram dessa vez acompanhados pela apreensão de livros¹⁶, discos e revistas, pela proibição de filmes e espetáculos teatrais. Pessoas eram seqüestradas, casas eram invadidas. Era o arbitrio sem nenhum disfarce ou restrição: qualquer pessoa era potencialmente suspeita de ações contra a “segurança nacional”, uma instância onipotente e kafkiana que ninguém sabia direito o que era - ninguém, a não ser os adeptos da “doutrina” do general Golbery do Couto e Silva, haurida em uma escola militar norte-americana - coldwarista, diria talvez Oswald de Andrade.

A fase de supressão durou, suavizando-se a partir de 1975, até 1978, quando os últimos censores saíam das redações dos jornais e iniciava-se o processo de abertura política.

¹⁶ Em palestra proferida nos Estados Unidos em 1972, Antonio Candido afirmava que a repressão era “mais branda” no tocante a livros e periódicos de pequena circulação, pois se orientava em função do alcance dos meios censurados. (Apud PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas Vazias? (Uma abordagem da narrativa brasileira dos anos 70)*. Campinas, IEL, 1987, p. 11).

Curiosamente foi em 1975, ano dos “suicídios” do jornalista Vladimir Herzog e do sindicalista Manuel Fiel Filho nos porões da repressão, que as restrições à publicação de livros “subversivos” se tornaram mais rigorosas. Costuma-se localizar nesse ano o início do fenômeno conhecido como *boom* editorial, representado por um rápido crescimento do mercado nacional de publicações impressas. Nessa época os veículos eletrônicos já tinham incorporado uma autocensura que liberava os censores para cuidar de livros. Os casos mais famosos de censura à literatura são os dos romances *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, e *Em Câmara Lenta*, de Renato Tapajós, e o da coletânea de contos *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca. Neste último, como mostrou Maria Lídia L. Maretti em sua dissertação de mestrado¹⁷, a censura funcionou como pretexto para divulgação do livro pela imprensa e, conseqüentemente, publicidade quando da liberação da obra.

Na maioria dos casos, trabalhando de maneira sincronizada, o aparato estatal passava a adotar uma nova forma de controle da produção cultural, que viria a revelar-se em certos aspectos mais eficiente que a repressão. Essa forma de controle era o financiamento da produção cultural por meio de agências como a Embrafilme, o Inacen e a Funarte. Novamente se assistia a um despertar da sociedade civil (que resultaria na estrondosa campanha das Diretas-já), e isso evidenciava um esgotamento da estratégia brutal adotada anteriormente - esgotamento tornado incontestável pela derrota da Arena nas eleições legislativas de 1974, imposta ao regime pela oposição apesar de todos os casuísmos introduzidos no processo eleitoral pelos atos institucionais.

¹⁷Cf. *A Lógica do Mundo Marginal na Obra de Rubem Fonseca*. Campinas, IEL, 1986.

Passando a buscar a cooptação do intelectual de esquerda, o Estado criava o Conselho Federal de Cultura, oferecia empregos e bolsas de estudo até a artistas perseguidos na recente fase de repressão policiaesca. Parecia estar fazendo um *mea culpa*, mas na realidade estava dispensando-se do papel francamente autoritário para organizar um sistema capaz mesmo de, admitindo agora textos de denúncia, transformá-los em lucrativas vendagens, como foi o caso de *O que É Isso, Companheiro?*, depoimento romanceado que guindou o ex-“terrorista” Fernando Gabeira a escritor no topo das listas de *bestsellers*. Assim, dentro do quadro instaurado pelo Plano Nacional de Cultura do ministro Ney Braga, instalava-se uma distensão proporcionada pela sutilização do controle censório.

Essa jogada hábil influenciou, como nota Sússekind, uma fragmentação do sistema cultural, evidenciada pela onda de polêmicas envolvendo o “patrulhamento ideológico” que encheu os suplementos culturais dos grandes jornais entre o final da década e o início da seguinte.

Por seu turno, o escritor busca desde o início do período autoritário encontrar uma forma de escapar à censura. Tânia Pellegrini¹⁸ também divide os caminhos encontrados em três etapas, representadas, sucessivamente, por *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, *Zero*, de Loyola Brandão, e *O que É Isso, Companheiro?*, de Fernando Gabeira. Os três autores, passando “do testemunho à acusação”, encontraram, como afirma Pellegrini, formas de expressão adequada ao momento em que publicavam suas tentativas de responder à urgência posta pelas condições históricas: Veríssimo, no auge do policialismo estatal, expressando-se por alegoria; Gabeira, no limiar da

¹⁸ *Op. cit.*

abertura, expondo a perplexidade de um brasileiro que volta a seu país, tentando dar o balanço “do que foi e do que fui”, como diria Bentinho. Ou, nas palavras do militante-escritor-personagem, compor o “livro do homem correndo da polícia”, relatando “o que se viu nesses dez anos, de 68 para cá, ou melhor, a fatia que me tocou viver e recordar.” Entre Veríssimo e Gabeira, Loyola Brandão procura o caminho mais radical de uma forma romanesca tão problemática quanto o momento vivido: *Zero* é fragmentário, cadeidoscópico, violento na exata medida em que procura oferecer um painel da vida brasileira naqueles anos de repressão e de circo.

3. Literatura contra

É tal diversidade de estratégias do regime militar que torna difícil explicar apenas como reação à censura a literatura produzida durante a década de 70. Uma reação que efetivamente foi marcante e forçou a ideologização do texto literário, em entretanto eliminar outros aspectos essenciais da obra literária.

O encontro da cultura com a ação política já se dera nos anos efervescentes do governo Jango, mas intensificou-se depois do golpe, quando surgiu, na expressão de Antonio Candido, uma “literatura contra”, a marcar, de um lado, o engajamento pessoal do escritor contra o militarismo, e de outro a sensação de abismo que, depois do Ato Institucional 5, apossou-se dos setores pensantes ligados à esquerda ou ao centro do espectro político. O retrocesso institucional, como se sabe, teve de ser sustentado por todo um aparato de propaganda ideológica no qual desempenhou um importante papel a TV Globo, não por acaso criada no ano seguinte ao golpe. Mas

retomemos, deixando neste ponto a história do golpe, o processo evolutivo da literatura brasileira, que nos levará ao fulcro de nosso problema: o impasse do escritor que, no início dos anos 80, na fase final do processo de redemocratização consentida, via-se, como João Cabral de Melo Neto em 1954, embora diante de variáveis históricas diferentes, obrigado a redefinir seu papel e o lugar da literatura em um país anexado definitivamente à *global village* de McLuhan.

Onde encontraremos, ao falar de romance, um análogo do questionamento poético de Cabral e do Concretismo? Alfredo Bosi vai buscar na “crise da personagem-ego”, gênese da ficção de Clarice Lispector, o diferencial da ficção brasileira do pós-guerra como um desenvolvimento diverso tanto da coerência realista do regionalismo de 1930 como do vanguardismo de 22.

A obra de Clarice também é vista por Antonio Candido como ponto de partida de uma ficção, surgida posteriormente à Segunda Guerra, em que “o tempo passava a segundo plano e a escrita a primeiro”, cabendo à estruturação do texto o papel de criar um mundo que “existe e atua na medida em que é discurso literário”. Candido faz Clarice integrar, nessa renovação do estatuto ficcional, uma triade completada por Guimarães Rosa e Murilo Rubião. O primeiro teria realizado em sua obra “a síntese das obsessões constitutivas de nossa ficção”, superando problemas clássicos da literatura regionalista pela instauração do “monólogo infinito” de Riobaldo, e mostrando ser possível “entrar pelo fantástico e comunicar o mais legítimo sentimento do verdadeiro”. A Murilo Rubião, ainda segundo Candido, coube inaugurar em nossa literatura a “ficção do insólito absurdo”.

Partindo dessa tríade, Candido passa, em ensaio publicado em 1979¹⁹, a compor um panorama do que chamava de “a nova narrativa”. Na introdução do ensaio, transcreve, para dar uma idéia da diversidade de tendências e concepções literárias em jogo, trechos de um conto de Rubem Fonseca (“Intestino Grosso”) e de uma entrevista de Roberto Drummond. O narrador fonsequiano, projetando evidentemente as idéias estéticas do autor, diz:

Eu não tenho nada com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado.

Diversamente, Roberto Drummond, escritor da mesma geração, opina no trecho transcrito:

Acho que nós, de cultura latino-americana, não temos que ser sucursal de um movimento de Nova Iorque ou Londres. Nós temos condições de ditar. É o que a literatura latino-americana tá fazendo, pois hoje você encontra americano imitando Borges.

A escolha das concepções tomadas como exemplo remete à dialética do localismo e do cosmopolitismo, segundo Candido a principal constituinte estrutural de nossa história literária. Para o crítico, a narrativa brasileira daquele final da década de 70, “sem contar as influências externas”, caracterizava-se por desenvolver ou contrariar as concepções literárias dos “antecessores imediatos dos anos de 1930 e 1940”. Ecoando a opinião de Mário de Andrade, Candido estabelece como positivo o fato de ter acontecido em nossa ficção, a partir dos anos 50, o que chama de “consolidação da média”: tinha havido, no período, “menos erupções de criatividade”, mas em

¹⁹ Incluído em *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo, Ática, 1989.

compensação havia sido publicado “maior número de bons livros do que em qualquer outro momento de nossa ficção”. Paralelamente a esse movimento instaurador da média, decresciam em importância o regionalismo e a definição de posições ideológicas dentro da obra literária, comuns principalmente no romance nordestino, produto típico do período de radicalização política do intervalo entre as guerras mundiais.

Mas Candido chama atenção para o fato de que o golpe militar de 64 tornou a forçar uma ideologização da narrativa. Dessa nova voga de comprometimento político participam, como pontas de lança, os romances *Quarup* e *Bar Don Juan*, de Antônio Callado, e a “fábula política” de Érico Veríssimo, *Incidente em Antares*. Para o crítico-historiador, esses livros abriam o veio de uma “literatura da repressão”. Contudo, adverte, “o timbre dos anos 60 e sobretudo 70 foram as contribuições de linha experimental e renovadora, refletindo de maneira crispada, na técnica e na concepção narrativa, esses anos de vanguarda estética e amargura política”.

É, finalmente, pela “legitimação da pluralidade” que Candido procura situar em conjunto os ficcionistas que se destacaram no decênio de 1970. Nota, também, uma diversificação formal do conto e do romance, que passam a incorporar técnicas e linguagens “nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras”, incorporação resultante em “textos indefníveis” nos quais entram a reportagem, cenas de teatro, a colagem, a montagem cinematográfica, a reminiscência, as reflexões, enfim, um repertório tão heterogêneo quanto as formas veiculadas pela indústria da comunicação: “A ficção recebe na carne mais sensível o impacto de um *boom* jornalístico moderno, do espantoso incremento das revistas e pequenos semanários, da

propaganda, da televisão(...)”. O que unificaria o uso dessas linguagens extraliterárias aplicadas à escritura seria, na visão de Candido, a formação, no livro, de um conjunto que “agríde o leitor ao mesmo tempo que o envolve”. Nesse sentido lhe parece significativo que a maior parte dos romances distinguidos pela crítica, entre eles *Quatro Olhos*, *A Festa* e *Confissões de Ralfo*, tenham sido escritos durante a fase mais feroz do regime militar, correspondente ao momento de maior esforço dos ditadores para controlar, especialmente via televisão, o fluxo de informação de acordo com os interesses originadores do golpe.

De passagem, Candido faz uma alusão ao *nouveau roman* e a seus “textos monótonos”, nos quais via um parentesco possível para as “tendências desestruturantes, que dissolvem o enredo na descrição e praticam esta com o gosto pelos contornos fugidios”, distinguidas na ficção do período. Também assinala que, por adequar-se melhor, como fatura e objeto impactante, à civilização da imprensa, as narrativas curtas representam, na opinião de muitos leitores críticos, o que de melhor se escreveu nos anos 70. E, entre as dezenas de exemplares da contística proliferante e multifária do período (objeto de uma aguda sátira de Moacyr Scliar no metaconto “Os Contistas”), Candido destaca aqueles autores em cujos textos reponta um “realismo feroz” também constitutivo do romance *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, proibido oficialmente durante oito anos pela censura do regime militar, depois de sair em primeira edição na Itália.

Esse tipo de repressão ao trabalho do escritor é mencionado pelo crítico-historiador a propósito da proibição de *Em Câmara Lenta*, de Renato Tapajós, cuja circulação só foi liberada em 1979. O romance de Tapajós é uma das várias crônicas

da luta armada que, em geral escritas por ex-guerrilheiros voltando do exílio, fizeram sucesso de mercado, caso também de *O que É Isso, Companheiro?*, de Fernando Gabeira, e *Roleta Chilena*, de Alfredo Sirkis. A dissecação da ditadura agonizante (ou em metamorfose?) também teve sua expressão nos livros de Henfil (não citados por Candido), que juntavam memórias de viagem e um humor ácido e desabusado, na linha de tantos outros autores abrigados, durante o regime dos generais, nas páginas do semanário *Pasquim*.

Intervir politicamente por meio da literatura era o objetivo principal de alguns escritores, como fica claro no prólogo de Renato Tapajós a seu livro:

O romance é uma reflexão sobre os acontecimentos políticos que marcaram o país entre 1964 e 1973 e, mais particularmente, entre 1968 e 1973. Seu aspecto fundamental é a discussão da guerrilha urbana que eclodiu nesse período, em torno da militância política dentro das condições dadas pela época (...). É claro que o romance é também uma denúncia da violência repressiva e da tortura, porque ninguém pode escrever com um mínimo de honestidade sobre política em nosso país, nesse período, sem falar de tortura e de violência policial - tão marcante que foi a presença da repressão na formação desse Brasil em que vivemos hoje.

Voltando ao panorama de Candido, ele arrola também, entre as tendências importantes da década, o realismo mágico posto em evidência pela “voga latino-americana”, cujo principal representante era José J. Veiga (seu primeiro livro do gênero, *Os Cavalinhos de Platiplanto*, data de 1959). Candido menciona ainda o experimentalismo gráfico-lingüístico de Roberto Drummond (*A Morte de D. J. em Paris*) e, numa linha “mais tradicional”, Luiz Vilela (*Tremor de Terra*), outro mineiro,

representante de uma tendência coloquialista, desliterarizada, à qual, guardadas as diferenças, seria afim também a veia satírica de Márcio Souza, autor de *Galvez, Imperador do Acre*. Os contornos mais visíveis desse panorama revelavam-lhe que “estamos diante de uma literatura do contra” - contra a escrita “literária”, contra a convenção realista e não menos contra a ordem social vigente, resultando, na maioria das obras importantes do período, em uma “negação implícita sem afirmação explícita da ideologia”.

Essa recusa de escrever “literariamente” se manifesta tanto nas citações metalingüísticas de Rubem Fonseca em *O Caso Morel* como pela observação, feita pelo autor-personagem Fernando Gabeira, de que “talvez fosse mais literário”, embora possivelmente falso, dizer que havia sido obrigado a tomar o famigerado “soro da verdade” com que a repressão arrancava confissões dos presos políticos. A partir dessa recusa, os romancistas encontraram cada qual seu caminho, em geral passando pela superposição fragmentária de elementos, para expressar, mas não de maneira dócil e tradicional, o momento histórico brasileiro.

Para Candido, faz parte dessa negação uma “abdição estilística” demonstrada, por exemplo, pela utilização permanente do discurso direto, pela atomização do ímpeto narrativo, refletida no abandono dos grandes projetos cíclicos como *O Tempo e o Vento* e a *Tragédia Burguesa*, empreendidos na fase anterior. Esses traços, segundo Candido, repercutiam certas tendências desagregadoras da narrativa que, no mundo desenvolvido, materializavam-se, além de nas obras relacionadas como *nouveaux romans*, na metaficção e no neo-automatismo escritural de Jack Kerouac. O crítico-historiador concluía que, em face do instalado “clima de inovação rotineira” a

criar uma clichetização da vanguarda, não seria casual o fato de, entre as obras significativas produzidas naquele final de decênio, algumas não serem da autoria de ficcionistas (cita *Maira*, do antropólogo Darcy Ribeiro, e *Três Mulheres de Três Pppês*, do crítico de cinema Paulo Emilio Salles Gomes), ou nem serem ficção, caso dos quatro volumes de memórias então já publicados por Pedro Nava.

Em ensaio sobre a ficção dos anos 80, Silviano Santiago destaca aspectos semelhantes, chamando a atenção para a “anarquia formal” e o “neo-romantismo” que, a seu ver, deslocava o centro de gravidade da prosa, tirando-o do fingimento ficcional e instalando-o na memória afetiva do escritor. A propensão ao dado autobiográfico “é o elemento que catalisa uma série de questões teóricas que só podem ser colocadas corretamente por meio dela” (ou seja, da “embocadura narcísica” da narrativa, referida anteriormente no mesmo texto).²⁰ A esse narcisismo pagariam tributo, por exemplo, os romances de Paulo Francis (*Cabeça de Papel* e *Cabeça de Negro*), o primeiro dos quais, publicado em 1978, é de fato uma crônica das obsessões pessoais do jornalista, até hoje esquadrinhadas repetitivamente em sua coluna “Diário da Corte”.

Em vez da “ideologização” e do “neo-romantismo”, Davi Arrigucci Jr.²¹ prefere destacar, na ficção do *boom* editorial, uma tendência de “volta à literatura mimética”. No mesmo livro de Paulo Francis, *Cabeça de Papel*, em vez de ver um novo romantismo, Arrigucci detecta a intenção de realizar uma literatura destinada a cumprir “função vicária” em relação à informação jornalística suprimida pela censura.

²⁰ “Prosa Literária Atual no Brasil”. In: *Nas Malhas da Letra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

²¹ Cf. “Jornal, Realismo, Alegoria: o Romance Brasileiro Recente”. In: *Achados e Perdidos*, São Paulo, Pólis, 1979.

A mesma intenção é atribuída a *Reflexos do Baile*, de Antônio Callado, e a *Lúcio Flávio*, de José Louzeiro. Nessas narrativas formalmente tão diferentes mas todas presas ao momento histórico, os escritores procuravam “voltar à literatura mimética”, com “um lastro muito forte de documento”, situando-se, portanto, “dentro da tradição geral do romance brasileiro, desde as origens”. Arrigucci liga a motivação desses autores à necessidade que viam de a literatura, naquele momento de urgências históricas, substituir a imprensa censurada na divulgação da realidade brasileira. Constituíam, a seu ver, três tentativas de alegoria “malogradas”, pois, a seu ver, não havia como conciliar “esse desejo de representar a realidade histórica concreta” e a tendência da alegoria para a abstração. O crítico chega a a pontar, invocando Lukács, os resíduos religiosos do modo alegórico de representar a realidade.

O romance-reportagem de Louzeiro evidentemente representa - resguardada sua importância histórica inegável - um desenvolvimento primário daquela tendência prolongada, por exemplo, por Gabeira. Esse tipo de romance procurava, utilizando a linguagem direta e seca do jornalismo, esmiuçar as vísceras de uma sociedade cujo Código Penal (lembrava Louzeiro numa entrevista com o organizador da “Literatura Comentada” sobre sua obra) pune mais rigorosamente os crimes contra o patrimônio do que os delitos ofensivos à vida humana²². É ainda Louzeiro, na mesma entrevista, que assume a seguinte profissão de fé: “Eu creio que estou fazendo a literatura da inversão dos valores, da furunculose social. Talvez eu seja um surrealista.” E prevê: “Quando este país se civilizar politicamente, quando a democracia econômica for

²²SOUZA, Percival de. *José Louzeiro* (coleção Literatura Comentada). São Paulo, Abril Educação, 1982.

realidade, as pessoas que me lerem vão achar que eu tinha imaginação prodigiosa, porque as realidades que eu coloco no papel são difíceis de alguém aceitar.” Se o objetivo de Louzeiro era fazer uma sociologia do crime, pode-se dizer que obteve pelo menos o reconhecimento do público: o sucesso de seus romances retirados da realidade bruta, talvez devido à aura de romantismo em que envolveu personagens como o assaltante Lúcio Flávio, foi enorme para os padrões editoriais do Brasil. Aliás, também Gabeira, outro *bestseller* da época, procurou fazer sua sociologia do esquerdismo: apenas, no caso de Louzeiro, a inabilidade do autor com a técnica literária - e mesmo a estilística - era flagrantemente maior, a ponto de fazê-lo insistir, em *Lúcio Flávio*, numa caracterização lingüística do marginal *chic* que chega a ser irritante pelo uso reiterado do sujeito indeterminado nos diálogos, presumivelmente tratado como diferencial da linguagem dos bandidos. De resto, Gabeira e Lúcio Flávio se encontram até mesmo nas páginas de *O que É Isso, Companheiro?*

Tânia Pellegrini²³, como Arrigucci, lança mão do recurso da amostragem para organizar uma visão do panorama ficcional dos anos 70. Mas, ao contrário de condenar os procedimentos alegóricos ou certa facilitação embutida no projeto de um romance-reportagem ou do depoimento romanceado de Gabeira, cita Barthes para lembrar que as condições da realidade é que criam as da escrita.

Tal “literatura do corpo a corpo com a vida”, como a definiu João Antônio, interessa menos ao propósito deste trabalho do que aquela que mergulhou nos impasses da linguagem, embora a dimensão política da criação literária esteja sempre

²³ *Op. cit.*

implicada no quadro contextual levantado aqui e, em casos como os de *Zero*, *Reflexos do Baile* e *A Festa*, seja parte indissociável da estruturação romanesca.

Há, às vezes imbricadas numa mesma obra, a referida tendência a desempenhar a função “vicária” referida por Arrigucci a especulação de formas apontada por Candido em seu panorama. A partir dessa constatação, pode-se rastrear, na história literária do período militar, ainda por escrever, uma linhagem de obras criativas - ou, antes, problematizadoras do estatuto literário -, cujos autores tentaram representar, no plano mesmo da composição ficcional, a consciência fragmentada da história. O exemplo mais notável parece ser *Zero*, cuja composição foi assim descrita pelo autor em entrevista:

Para *Zero*, comecei formando um arquivo de documentos, de notícias, de publicidades de jornais e revistas, fotos de *outdoors*. Recolhi fotografias, gravei depoimentos. Saía à rua, anotando descrições, cantos de São Paulo, detalhes curiosos. Copei letras de música. Percorri privadas, tirando inscrições, filmei (com uma Super 8) ruas e praças e gente. Então dividi os personagens que tinha, colocando-os em pastas com os nomes deles. (...) Fui escrevendo, sempre pequenos episódios que eu jogava dentro de pastas numeradas. Quando aquele bloco imenso, aquele arquivo humano estava mais ou menos pronto, retirei tudo. Ali estavam as 800 páginas iniciais de *Zero*. Os personagens. A cidade em torno, viva. O país. O mundo. Completamente caótico, desordenado.²⁴

A representação da consciência histórica dilacerada atinge, em certas obras, o *status* de uma mimese em segundo grau, efetuada no plano da formalização. É o que acontece em *Zero* e no romance *Quatro Olhos*, de Renato Pompeu, todo ele uma

²⁴ Apud PELLEGRINI, *op. cit.*

recusa de escrever ficção no sentido tradicional, subordinando a escritura à incerteza de vir a ser encontrado o livro que o narrador imagina - não sem duvidar disso - ter escrito. Tal problematização da estrutura também é fundante em romances como *O Caso Morel*, de Rubem Fonseca, o citado *Reflexos do Baile*, de Antônio Callado, *A Festa*, de Ivan Ângelo, *Armadilha para Lamartine*, de Carlos & Carlos Süssekind, e *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant'Anna.

Há, entre alguns romances do período, eloqüentes coincidências temáticas, como os episódios passados em hospício narrados por Renato Pompeu, Sérgio Sant'anna e Carlos & Carlos Süssekind. No primeiro, a disputa de poder entre os internos chega a ser mais compreensível que o mundo exterior, amorfo e sem sentido: os médicos censuram o jornal mimeografado dos doentes mentais, cujo projeto revolucionário consiste na tomada da central telefônica da clínica. O jornal dos internos em *Armadilha para Lamartine* tem idêntica conotação "subversiva". Em *Confissões de Ralfo*, o hospício é o Laboratório Existencial do Dr. Silvana, médico todo-poderoso que, na fantasia de uma interna, "é capaz de decifrar os processos mentais mais recônditos de uma pessoa". Os narradores dos dois primeiros romances estão longe da tradicional coerência realista e, talvez por isso, confundindo-se com a pessoa do escritor, colocam constantemente a questão da inutilidade da literatura - senão apenas do tipo de literatura que tentam fazer - no mundo contemporâneo. Quem se lembrar de Kafka ao ler certos trechos de *Confissões de Ralfo* obterá logo uma confirmação, através da menção com todas as letras ao autor checo, em meio a um julgamento em que o escritor-narrador é acusado pelos ministros do Bom Senso e das Ideologias, do

Significado e do Enredo e dos Lugares Comuns, todos lhe pedindo, em coro, que rasgue seu livro.

Esse gênero de reflexões sobre o papel do escritor será também a matéria-prima de Silviano Santiago no falso diário *Em Liberdade*, atribuído ficcionalmente a Graciliano Ramos, personagem que a certa altura, definindo a ditadura Vargas, acaba caracterizando por tabela o regime militar de 64:

Os regimes fascistas têm loucura pelo espetáculo. Através destes, confundem a alegria e a tristeza, justificam a morte (o sacrifício da) com o ouropel barato das fantasias de carnaval.

Abundantes nessas composições fragmentárias também são, desde *Zero*, as referências aos signos da comunicação de massa, compondo um universo saturado de informações que encaminham a mente do personagem-narrador (ou narrador travestido de personagem, ou narrador elíptico) à esquizofrenia da estrutura dos romances. O caso mais radical desse tipo de composição talvez seja *Panamérica*, de José Agripino de Paula, com suas delirantes chuvas de frangos assados e visões apocalípticas nas quais se misturam ícones da cultura de massa: políticos norte-americanos e europeus, atores de cinema, a Estátua da Liberdade e outros monstros.

Enfim, o levantamento exaustivo dessas recorrências temáticas conduziria a outro trabalho, bem mais extenso e complexo do que se pretende este.

Romances como os citados²⁵ representam, no panorama da ficção escrita durante o regime militar, aquelas “buscas de saída” (termo empregado por João Alexandre

²⁵ E isso para falar apenas de escritores novos, deixando de mencionar autores modernos como o Osman Lins de *Avalovara* (1973), que prosseguiram suas trajetórias iniciadas bem antes de 1964.

Barbosa²⁶) que têm apontado muitas vezes soluções possíveis para os impasses da criação literária. Por não partirem de uma noção acabada de romance, por problematizarem a forma desde o princípio da escritura, poderiam ser considerados textos cujos autores recorreram àquela “atitude desestruturadora” característica do Modernismo. Ao colocarem em discussão a escrita, ao empregarem a paródia e a metalinguagem, estariam revitalizando a “escritura ficcionalizada” que no Brasil, desde o romance machadiano, tem estado no centro de gravidade da melhor literatura. Assim como, por exemplo, Mário, Oswald, Graciliano, Clarice Lispector e Guimarães Rosa (citados por Barbosa como pontos desse percurso metalingüístico), esses jovens escritores do pós-64 estariam a “incluir como elemento essencial da mimese do real a própria mimese das articulações literárias realizadas para a composição”. Estariam, então, elaborando o tipo de escrita ficcionalizada, que no Brasil, desde o romance machadiano, tem estado no centro de gravidade da melhor literatura. Assim como Mário em *Macunaima* e Oswald no *Serafim*, mas também próximos de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, esses jovens escritores do pós-64 estabelecem “como elemento essencial da mimese do real a própria mimese das articulações literárias realizadas para a composição”. Estariam, portanto, reciclando aquela tradição moderna que culmina em *Grande Sertão: Veredas*, síntese do legado narrativo e poético da modernidade, feita de “travessias literárias realizadas pela alquimia da linguagem, onde toda tradição é engatilhada para o assalto fatal ao próprio miolo da literatura”.²⁷ Ou seja, a linguagem amalgamando realidade e representação,

²⁶ No artigo “A Modernidade no Romance”. In *Livro do Seminário*. São Paulo, LR Editores, 1983.

²⁷ *Op. cit.*

concentrada no processo da escritura, ao qual subordina as possibilidades (por isso mesmo, limitadas) de comunicação com o leitor médio - na linhagem do “piparote” dado por Brás Cubas tanto nos leitores “frívolos” como nos “graves”, as “colunas máximas de opinião”, em pleno século XIX, ao se apresentar insolitamente como “defunto autor”.

Assim, entre os romances citados escritos na década de 70, aqueles que experimentam e questionam as formas e a linguagem narrativa podem ser incluídos no que Benedito Nunes²⁸ chama uma cadeia de “elos perdidos”, livros que, partindo da “consciência descentrada” de Clarice Lispector, retomariam nos anos 70 a narrativa de vanguarda interrompida na década de 30 e reproposta na seguinte, confirmando, na sua composição problemática, o caráter cumulativo característico da literatura brasileira moderna. Benedito Nunes desfia uma longa lista de títulos que, a seu ver, são pontos luminosos a orientar o percurso dessa tradição criativa. Sua conclusão:

O mesmo decênio, politicamente tortuoso e torturoso, de cerceamento da liberdade intelectual, sistematizada censura e interferência ideológica do Estado na cultura, recuperaria, de certa maneira, algumas das dimensões crítico-satíricas da prosa modernista,

como o grotesco, o humor desrecalcado e, principalmente, a paródia. É quando surge toda uma família diversificada de obras paródicas, incluindo as pseudobiografias e o falso folhetim amazônico *Galvez, Imperador do Acre*, de Márcio Souza, algumas delas produzidas durante o período mais feroz do regime militar, e nem por isso aderentes ao pacto realista-jornalístico. Em comum, todas elas tendo aquela desconfiança diante

²⁸ “Reflexões sobre o Moderno Romance Brasileiro”, in *Livro do Seminário*, São Paulo, LR Editores, 1983.

da noção de literatura, que as filia à tradição moderna da ruptura com a unidade do relato “coerente”.

4. Cacos de cacos, ecos de ecos

No final dos anos 70 e início dos 80, concluída a implantação de um completo aparato de indústria cultural no Brasil, essa desconfiança expressa não exatamente uma volta ao modernismo, mas sim um posicionamento do artista diante daquilo que, interferindo no *status* da literatura, força o escritor a uma busca da “melhor maneira de intervir criticamente nas leis de consumo impostas pelo texto ficcional (a novela) que nos é impingido pela tevê.” Para Silviano Santiago, autor do trecho aspeado - ele próprio um ficcionista em cuja obra a problematização do texto literário é constitutiva -, o fundamental para o escritor é que tal intervenção crítica faça “ruir o caráter mítico com que a sociedade de consumo envolve os meios eletrônicos de comunicação de massa e o mercado, operando necessariamente uma reflexão sobre os critérios de qualidade implícitos no processo de vendagem numa sociedade em que só tem vez o capitalismo selvagem.”²⁹

As relações capitalistas impregnam, num contexto de busca da otimização da produção, o mercado editorial. Assim, no final da década de 70 foi bastante notável a

²⁹ *Op. cit.*

substituição da tradicional relação paternalista entre editor e autor pela objetividade comercial dos contratos editoriais.³⁰

Frente a tal situação, e considerando-se o entrelaçamento entre a produção cultural e o mercado, herdeiro do poder de coerção do regime autoritário, resta pouco ou nenhum espaço para a utopia, uma das tônicas modernistas. E o escritor se vê fechado no círculo estreito do que Frederic Jameson define como “imobilismo crítico”. Assume integralmente o impasse da narrativa pioneiramente diagnosticado por Adorno ao observar que “não se pode mais narrar, ao passo que a forma do romance exige narração”. Na raiz desse impasse, julga o teórico de Frankfurt, está a usurpação da função ficcional pelos meios da indústria cultural, sobretudo o cinema. Sobre a reação entre romance e sociedade, afirma Adorno que

os homens - indivíduos e comunidades - ficaram estranhos uns aos outros, tanto mais enigmáticos se tomaram, ao mesmo tempo, nas suas relações mútuas, e a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, o impulso propriamente dito do romance, passa a ser o esforço de captar a essência que, justamente na estranheza familiar posta pelas convenções, aparece, por seu turno, assustadora, duplamente estranha.

Outro expoente da teoria crítica, Walter Benjamin, já afirmava em ensaio de 1936 que “a arte de narrar tende para o fim porque o lado épico da verdade, a sabedoria, está agonizando.”

A introjeção desse impasse é especialmente visível na obra de Antônio Callado, que, desde *Quarup* (1967), assumiu a perda da perspectiva utópica e,

³⁰ SANTIAGO, Silvano. “Fechado para Balanço”. In: *Livro do Seminário*. São Paulo, LR Editores, 1983.

simultaneamente, abandonou a narração linear. Na época em que sua literatura deu essa guinada, com *Reflexos do Baile*, o escritor explicou-a dizendo considerar o livro um índice do “beco sem saída em que estamos e de que não sabemos quando vamos sair”. Para o novo momento político, havia “uma maneira diferente de você ver as coisas”, pois “há uma diferença entre a confiança que você tem na sua capacidade de organizar o mundo na sua cabeça, pelo menos de forma compreensível, e o momento em que você começa a ver uma sucessão de acontecimentos nos quais passou a faltar, de sua parte, uma esperança de organizá-los, e, deles próprios, uma falta de coesão, uma falta de sentido que eu acho que não é só no Brasil, não, mas que aqui aparece mais.”³¹ Sem dúvida esse tipo de constatação esteve na base dos projetos ficcionais mais importantes desde o *boom* editorial de 75.

Incorporando em sua composição essa problemática - sem dúvida anterior ao golpe militar, mas potencializada pelo *boom*³² -, surge no início dos anos 80 uma ficção que por vezes se aproxima da dicção do ensaio teórico-analítico e reflete um imaginário social saturado de signos moldados pela comunicação de massa. Tal saturação é, aliás, visível desde *Zero*, visto por Tânia Pellegrini, como um “protótipo” da ficção posterior a 1975. Ídolos do cinema³³ e das histórias em quadrinhos passam a freqüentar as páginas da literatura, circulando por textos fragmentários, entre imagens velozes que

³¹ Apud LEITE, Ligia Chiapini de Moraes. *Antônio Callado* (coleção Literatura Comentada). São Paulo, Abril Cultural, 1982.

³² Diga-se: pelas estratégias de coerção desenvolvidas pelo sistema político-econômico, mais sutis e menos denunciáveis.

³³ Marilyn Monroe, por exemplo, é personagem de diversos contos e chegou entrar no título de um livro de Luiz Fernando Emediato, *Os Lábios Úmidos de Marilyn Monroe*. Além de passear de mãos dadas com o narrador pelo cenário babélico de *Panamérica*. Trata-se de um fenômeno literário latino-americano: Nicanor Parra, nicaraguense, é autor de uma *Oração para Marilyn Monroe*. Há também, “Marilyn no Inferno”, conto que figura na coletânea *O Cego e a Dançarina*, de João Gilberto Noll, e, mudando de mito, *A Traição de Rita Hayworth*, de Manuel Puig.

se entrecruzam, compondo um caótico painel da mente do brasileiro médio das grandes cidades. A mediação da comunicação de massa jamais é escamoteada na construção ficcional, pondo-se em xeque o sujeito-narrador, que passa a constituir-se, de acordo com a classificação de Flora Süssekind, em “vitrine” (a mídia colocada entre o indivíduo e sua compreensão da realidade) ou “dobradiça” (narrador indeciso, contraditório e em constante diálogo com a alteridade). Essa linha é representada pelos romances de Silviano Santiago (*Em Liberdade*, *Stella Manhattan*) e Zulmira Tavares (*O Nome do Bispo*), pelos contos de João Gilberto Noll (*O Cego e a Dançarina*), pela “metamídia” de Sebastião Nunes (*Somos Todos Assassinos*) e Valêncio Xavier (*Maciste No Inferno*, *Mez da Gripe*), lista na qual poderiam ser incluídos *Panamérica*, de José Agripino de Paula, e a trilogia *No Coração dos Boatos*, cujos autores pisam sobre os ovos da cultura de massa e procuram, cada qual a seu modo, reciclar a linguagem da mídia e da alta literatura, materiais usados em proporção próxima da equidade, criando uma indiferenciação decisiva entre o literário e o não-literário, e colocando em primeiro plano para o escritor a definição de suas relações com a indústria cultural. . A partir desse momento, “o sujeito singular, único, monolítico é uma noção em desuso na ficção”, observa Süssekind.

Ao lado desses textos que experimentam os devãos da ficção, retomando a metalinguagem moderna no contexto da cultura de massa, figuram a intriga policial de Rubem Fonseca (*Bufo e Spallanzani*) e os romances pretensamente fundadores de uma visão de brasilidade (*Tocaia Grande*, de Jorge Amado, e *Viva o Povo Brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro), cujos autores, ainda segundo a análise de Süssekind, realizam uma hábil ampliação da voga memorialística da década anterior, driblando a

fratura do modelo burguês de romance ao dar grandes saltos em direção a um passado anterior a essa fratura.³⁴

Tanto a categoria de “vitrine” como a de “dobradiça” apresentam-se como pontos de partida viáveis para uma análise da trilogia *No Coração dos Boatos*, de Uilson Pereira, uma antinarrativa composta de fragmentos que mergulha no centro da problemática ficcional contemporânea, fazendo partir sua relação conteúdo-estrutura de casos limite como o *Finnegans Wake*, de Joyce, e o *nouveau roman*, mas ao mesmo tempo alimentando-se de resíduos da história e da cultura dos anos 70.

A trilogia que compõe o romance uilconiano (*Outra Inquisição, Nonadas e A Implosão do Confessionário*) se filia à longa tradição moderna dos livros que procuram incorporar em sua estrutura os impasses da ficção no mundo industrializado. Os dados em jogo na composição dessa obra permitem que se fale em um “romance da saturação teórica”: é tamanha a quantidade de pressupostos teóricos envolvidos - vindo, para fazer uma precária mas importante delimitação, do último Flaubert ao último Barthes - que parece viável pensar *No Coração dos Boatos* como um dos mais ousados projetos literários surgidos desde os anos 50 no Brasil.

No próximo capítulo, para apresentar essa obra que até hoje - em função do caráter quase artesanal de sua edição, mas também das especificidades de sua estrutura e linguagem - teve pouquíssimos leitores, faremos um breve histórico das condições em que, segundo relato do autor, ela foi concebida e escrita, bem como um rápido

³⁴ “Ficção 80: Dobradiças e Vitrines”. In: *Revista do Brasil* número 5, Rio de Janeiro, Secretaria de Ciência e Cultura/Rioarte, 1986.

resumo da recepção crítica da trilogia. Não se inclui nesse resumo o artigo que escrevemos sobre a trilogia, por considerarmos que seu conteúdo está implicado aqui.

Para situar melhor a discussão, fique dito que, assim como muitos dos romances mencionados nesta introdução, *No Coração dos Boatos* é uma composição fragmentária, porém pretendemos mostrar que sua estrutura original o torna, sem embargo das semelhanças, bastante diferente daqueles. Numa descrição sumária, poder-se-ia dizer o seguinte: a obra de Uilcon é uma colagem de estilhaços da cultura de massa e da cultura popular, misturados a trechos de livros “nobres” refragmentados e organizados segundo a ótica esquizofrênica (propositadamente esquizofrênica, fique claro) de uma mitologia pessoal em grande parte ancorada na tradição da literatura moderna. Os textos e falas apropriados se organizam na forma de um diálogo em que tema, cenário, tempo e identificação das personagens flutuam incessantemente, sendo precariamente possível, em leituras desarmadas, reconhecer em meio ao caótico jorro verbal alguma coerência, algum princípio organizador. O que tentaremos mostrar é que esse princípio existe e corresponde a uma função mimética, nesse sentido aproximando *No Coração dos Boatos* do conceito de romance, por mais que a estrutura aparentemente entrópica da obra tenda a conduzir o leitor à impressão de estar diante de um texto completamente absurdo.

Quase brancas nuvens

O crítico é um escritor, mas um escritor em liberdade condicional; como o escritor, ele gostaria que se acreditasse menos no que ele escreve do que na decisão que ele tomou de escrever, mas ao contrário do escritor não pode assinar esse desejo: permanece condenado ao erro - à verdade.

(Roland Barthes)

1. De Paris a Araraquara

A trilogia *No Coração dos Boatos*, formada por *Outra Inquisição*, *Nonadas* e *A Implosão do Confessionário*, foi publicada nos anos de 1982, 83 e 84. Inicialmente concebida como um livro único, segundo o autor³⁵, já estava inteiramente concluída quando da publicação do primeiro volume, sendo feita a divisão por razões econômicas: o editor Luz e Silva, da Editora do Escritor, alegava não ter condições de bancar, naquele momento, um volume de 450 páginas.

Para Uilson Pereira, a publicação do romance era o balanço de uma década de teorizações, pesquisas, busca de uma forma viável para o romance brasileiro depois do vendaval modernista, da acomodação dos anos 30 e do ressurgimento vanguardista dos anos 50 e da voga memorialista dos 70. Sim, porque, como este trabalho espera

³⁵ As informações sobre o autor e seu método de trabalho têm como base três entrevistas gravadas em fita cassete no primeiro semestre de 1995 e cartas escritas por Uilson Pereira desde 1984.

esclarecer, o autor era, antes de tudo, um escritor em busca da forma, fazendo partir sua investigação de intensa teorização ancorada na tradição moderna. Chegara a abandonar na Editora Ática (afirma ter retirado cerca de dez ou quinze exemplares)³⁶ a edição de seu primeiro trabalho, *pop prosa* (assim mesmo, com iniciais minúsculas), que em certos aspectos pode ser considerado um balão de ensaio da obra futura. Isso se depreende facilmente da leitura deste fragmento:

BIZÂNCIO

no meu e no vosso coração
aldeia universal
dentro das gavetas do espaço
velha cadela desdentada
algumas pilhas de livros rotos
capital da usura e do travesti
onde a boca de Evaristo Gulp, sempre
mordendo o vácuo
em Bizâncio, paraíso das loucuras ingênuas
e capital do plágio
uma civilização remendada
longínqua e só
enredamento de casebres
fossado monstruoso
sendal de brumas
noiva da colina
umbigo do mundo
pensão ideal
caqueirada humana³⁷

³⁶ Em 1981, a pedido do editor, buscou o restante.

³⁷ *Apud* FERREIRA, Hygia T. C. - *Uilson Pereira: Avessos*, São José do Rio Preto, Ibilce/Unesp, 1987, p. 5.

Composto de folhas soltas dentro de um envelope, *pop prosa* foi elaborado enquanto o autor procurava gerenciar uma empresa familiar - a frota de táxis Quick, afinal falida - e, paralelamente, escrever uma dissertação de mestrado sobre o romance *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade. O autor explica a renegação do livro-envelope dizendo que havia nele “uma dose excessiva de vanguardismo, uma taxa desmesurada de informação estética, preciosismos e formalismos”³⁸ O primeiro projeto de mestrado havia sido abandonado na França, para onde Uilson partira em 1963, a fim de estudar Epistemologia sob a orientação de Claude Lévi-Strauss. O que fez o estudante recém-bacharelado em Filosofia pela USP, naqueles dois anos de Europa, foi empanturrar-se de museus, galerias de arte, cinema e conferências sobre psicanálise, literatura, sociologia e lingüística - além de assistir a umas quantas aulas de Lévi-Strauss no College de France e na École Pratique des Hautes Études.

Quando voltou ao Brasil, em meados de 1965, começou a lecionar em cursinhos de São Paulo, atividade exercida até 1972. Chegou a ser sócio de dois pré-vestibulares. A partir de 1968, trabalhou também na Faculdade de Ciências e Letras *Sedes Sapientiae*, onde lecionava Filosofia, estendendo o leque de reflexões de sua disciplina à psicanálise, à semiótica e à teoria da comunicação. Trazia da Europa um atraente produto para nossa cultura novidadeira, as últimas teorias do Primeiro Mundo - um dos motivos pelos quais, lembra, suas aulas eram muito concorridas. Desde a estada francesa e durante boa parte dos anos 70, o escritor em gestação, depois escritor arrependido, fez várias viagens pela Europa, Estados Unidos, América Latina e Oriente Médio.

³⁸ *Idem*, p. 3.

Na volta da França, o interesse pela literatura já havia superado os estudos filosóficos. Procurando encontrar um projeto literário, Uilcon lia - e teorizava - mais literatura do que filosofia. Foi em suas incursões pela estética literária que conheceu *Serafim Ponte Grande*, primeiro através do estudo introdutório ao “grande não-livro” que Haroldo de Campos, então, acabara de preparar. A obra de Oswald, caída no ostracismo nas décadas anteriores, era estudada pelos concretistas, que acabaram - especialmente Haroldo - por contribuir decisivamente na reabilitação do modernista mais radical.

Uilcon lembra sua reação ao prefácio hoje clássico: literalmente correu à Biblioteca Mário de Andrade, onde se encantou com a “excitação visual” produzida pela primeira edição, além ficar impressionado com a estrutura problemática e multi-referencial do romance oswaldiano. Havia naquelas estantes um único exemplar, doado por Paulo Prado. Este foi o ponto de partida para um novo mergulho no restante da obra modernista de Oswald - *Memórias Sentimentais*, poesia, manifestos, artigos e textos filosóficos -, de que já era leitor, e para o surgimento de dois projetos: a escritura do que veio a ser chamado *pop prosa* e uma tese sobre o romance oswaldiano. O estudo do *Serafim* foi um dos impulsos determinantes do projeto ficcional uilconiano. Tudo isso por volta de 1970.

Porém mais uma vez os planos foram abandonados: o mestrado sobre Oswald e o projeto ficcional tiveram de ficar na gaveta, enquanto Uilcon partia para Assis a fim de reencetar sua carreira universitária em virtude da falência da frota de táxis. A Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis era um dos institutos isolados da USP que mais tarde vieram a formar a Universidade Estadual Paulista. O escritor

retomou seus estudos de filosofia, agora encaminhados para a Estética, sem dúvida mais próxima da literatura que a Etnologia que lhe servira de passaporte para a Europa.

Uilcon chegou a Assis em 1971 e no ano seguinte fixou morada nessa cidade. A USP criava lá um departamento de Filosofia e surgiu a oportunidade de doutorar-se direto, sem passar pelo mestrado. Em 1974, concluiu o doutoramento com a tese *Escritema e Figuralidade nas Artes Plásticas Contemporâneas*, sobre o aproveitamento de letras, palavras e frases na pintura desde o Cubismo. O tema serviu também para a livre-docência, concluída em 1981 com um estudo sobre a incorporação de letras, palavras, sílabas e frases nos quadros dos pintores cubistas Picasso, Braque e Juan Gris. A carreira universitária foi “fechada” em 1989, com a titularidade na cadeira de Filosofia das Ciências Humanas. Desde então, o professor Uilcon Pereira trabalha no campus de Araraquara.

Foi em Marília, no final do processo da livre-docência, que Uilcon resolveu publicar um livro baseado em suas anotações feitas ao longo de quase dez anos e em fragmentos e recortes juntados copiosamente. A obra concretizaria a idéia, surgida nos primeiros meses de sua longa estada em Assis, de empreender um trabalho radicalmente intertextual. Ainda em Marília, entre 1975 e 1981, o escritor elaborou definitivamente o livro-inquérito afinal publicado sob os títulos que compõem a trilogia.

O lançamento de *Outra Inquisição*, em 1982, obedeceu a um esquema de literatura marginal: era a obra de um “pequeno professor de província”, publicada, além do mais, por uma editora pequena, desprovida de *lobby* na imprensa. O autor

acabou comprando toda a edição, com o dinheiro ganho para ministrar um curso em Rondônia, e distribuindo-a por conta própria. No ano seguinte veio *Nonadas*, cujo lançamento, menos marginal, aconteceu no Sesc Pompéia, em São Paulo, e vendeu 320 exemplares, o suficiente para custear a impressão do terceiro volume. Em 1984 a publicação de *A Implosão do Confessionário* concluiu a obra.

A primeira análise crítica de *Outra Inquisição* foi feita por Fábio Lucas. Deveria ser o prefácio do livro, mas acabou publicada nas orelhas do volume e posteriormente como artigo³⁹. Ligando a atmosfera algo kafkiana do inquisitório ulconiano ao recente período autoritário de nossa história, Fábio Lucas localiza na obra uma “abundante referencialidade política” cujo “centro de gravidade” seria a “tumuluada realidade brasileira, o nosso terceiro-mundismo, o desfrute e as armadilhas da vida, o desprograma do caráter nacional”. Remetendo a idéia de uma inquisição ao significado medieval do termo, menciona a semelhança entre a “técnica de extrair verdades” vislumbrada no texto e os “aparelhos de repressão”.

O artigo de Lucas começa destacando o “relativo *nonsense* dos intermináveis diálogos disparatados”. Adverte que para “extrair o prazer do texto” o leitor, antes de mais nada, deve “renunciar à expectativa” de uma leitura coerentemente baseada na causalidade, esperando que o significado se estruture aos poucos, e abrindo-se à “embriaguez de um aprazível jogo verbal”. Nessa disposição de espírito exigida do leitor, o crítico supõe uma espécie de pacto, ao sugerir a evocação, durante a leitura, do “próprio processo inquisitorial, um interminável mecanismo acusatório disfarçado em busca da verdade, um somatório de perguntas-armadilhas.”

³⁹ Em Revista número 13. São Paulo, Editora do Escritor, 1982, pp. 43-46.

2. Pequena história crítica

A primeira análise de *Outra Inquisição* apontava algumas características estruturais importantes do universo uilconiano, como a “errância semântica” da personagem-tema (chamada pelo crítico de “personagem básica”), a mutabilidade dos diversos evaristos, e a “técnica teatral” envolvida na composição do texto. Além disso, Fábio Lucas remete o leitor a algumas fontes da poética narrativa uilconiana, como ao atribuir às metamorfoses de Evaristo uma “velocidade superior à de Macunaíma”.

Na grande imprensa, entre as poucas resenhas que mereceu o volume inicial da trilogia, a primeira foi a de Renato Pompeu, no *Jornal da Tarde*.⁴⁰ Pompeu, ao mesmo tempo que saudava o livro como “uma das poucas obras brasileiras contemporâneas à altura da mais avançada vanguarda européia” - e destacava a “consagradora orelha do exigente crítico e professor mineiro Fábio Lucas” -, lamentava uma “falha técnica de estreante”, a saber, o fato de o escritor “demorar” a inserir no texto “alguns esclarecimentos” destinados a situar a leitura. Uilcon Pereira, no primeiro pronunciamento público sobre o livro, respondia:

Infelizmente, são absurdos os “esclarecimentos” sobre o meu romance-colagem. O resenhista-entrevistador, na verdade, “fantasiou” um livro de sua exclusiva responsabilidade. Montei um jogo de linguagem, a fim de explorar um dos mecanismos essenciais da comunicação verbal: o fluxo perguntas/respostas. As conversações giram em torno de um único objeto, sem jamais fixá-lo, circunscrevê-lo, defini-lo ou ordená-lo de uma vez por todas. Essa matéria fluida, em constante metamorfose, é uma delirante sucessão (ou coexistência) dos Evaristos da vida: todos os

⁴⁰ Edição de 13 de novembro de 1982. Intitulado “Crítica e Defesa”, o artigo de Pompeu já continha a réplica do autor.

personagens da ficção, da história humana, da cena brasileira, do inconsciente.

Comparecem, assim, os heróis e prostitutas, sábios e travestis, arquétipos e pivetinhos, quixotes e figuras do nosso folclore. Sob o signo da transformação e das mil combinações possíveis.

A resenha de Pompeu, autor do romance *Quatro Olhos*, é uma mostra da falta de foco com que alguns divulgadores de literatura receberam o texto uilconiano. As observações do resenhador demonstram uma leitura superficial e desatenta, de que resulta, por exemplo, a afirmação de não haver “nenhum lugar-comum” nesse livro feito, em boa parte, de fragmentos de linguagem clichetizados pela circulação frenética nos meios de comunicação.

O mesmo Renato Pompeu, em artigo do qual se publica um excerto na orelha de *A Implosão do Confessionário*, atacou o segundo volume da trilogia⁴¹ atribuindo ao escritor o erro de “querer imitar-se a si próprio” e afirmando, novo equívoco de leitura, que “*Nonadas* nada acrescenta a *Outra Inquisição*, que foi saudada inclusive por mim como exemplo de obra de vanguarda européia.”

Se os termos da crítica de Pompeu falam por si, é, por outro lado, notável que quase nenhum resenhista da grande imprensa tenha percebido pelo menos algumas das qualidades da obra, pois é certo que, na admissão de ser *Outra Inquisição* um livro criativo, o crítico do *Jornal da Tarde* não estava desprovido de razão. A única exceção além de Pompeu, em meio ao silêncio dos principais cadernos de cultura dos jornais diários, é Elisa Guimarães, autora de resenhas dos três volumes da trilogia:

⁴¹ Texto inicialmente publicado no *Jornal da Tarde*. São Paulo, 16 de dezembro de 1983.

a) Sobre *Outra Inquisição*, no *Leia Livros*⁴². A resenhista detecta a intenção do autor de “figurar a sociedade, enquanto incita à meditação sobre ela”, e assim caracteriza o pingue-pongue de respostas que compõe o livro:

O revezamento dos interlocutores na seqüência dialogal sustenta a movimentação do texto, onde a argúcia do autor introduz curiosa variedade de tipos humanos. Todos eles, porém, vítimas de um sistema temível e opressor, todos eles atores na tragédia de uma “nova inquisição”.

- Sobre *Nonadas*, no caderno “Cultura” de *O Estado de São Paulo*⁴³.

Destaca a continuidade do projeto uilconiano e aponta, na “pasta verbal” (expressão retirada do próprio livro) que compõe as falas do interrogatório, a influência de Guimarães Rosa - influência, aliás, inferível a partir do título do volume. A resenhista caracteriza *Nonadas* como “uma espécie de relato manco em que um dos pés conta, enquanto o segundo figura ou mostra”.

c) Sobre *A Implosão do Confessionário*, no mesmo jornal. A terceira resenha destaca a plurissignificação e a “festa verbal” (novamente, uma expressão tirada do texto uilconiano) que resulta na criação de “um rosário de curiosidades verbais” - “pensamentear”⁴⁴, “homo desmunhecantis” e “aldeia transglobal” - a configurar um “atento trabalho de elaboração estilística”. Ao mesmo tempo, Elisa salienta o fato de que os volumes da trilogia passam, com a publicação do terceiro, a “abarcar um todo literário vivo e interligado”. Resumindo, para a resenhista o livro transmitiu a impressão de ter o autor “encontrado mina prolifera cuja escavação se foi

⁴² Edição de 15 de fevereiro a 14 de março de 1983, ano V, número 54.

⁴³ São Paulo, 23 de outubro de 1983.

⁴⁴ Na realidade, neologismo devido a Gregório de Matos.

operando paralelamente ao exercício de criação dos três romances”. Ou seja, ela imputa à trilogia a condição de uma *work in progress* e intui a filiação joyciana, uma das matrizes do texto uilconiano. É notável, na leitura em seqüência das resenhas de Elisa Guimarães, a documentação de uma constituição progressiva, lograda ao longo da leitura sequenciada dos volumes, do sentido de conjunto da obra.

Deve-se salientar, ainda, o fato de que não houve nenhuma crítica negativa, à exceção da resenha de Renato Pompeu já mencionada. Isso parece dever-se ao fato de que a trilogia parece ter provocado em seus candidatos a leitores duas reações básicas: ou a empolgação ou o desdém motivado pela suposição de que não valia a pena comentar uma tentativa de vanguarda naquele momento, em que o próprio conceito de vanguardismo como prática artística parecia ter caído em desuso. Assim, entre o muxoxo profissional e a empolgação desproporcionada, parecem ter quase todos os leitores-críticos mencionados neste capítulo optado pelo segundo risco.

Deonísio da Silva, por exemplo, saudou Uilcon Pereira como “ficcionalista da melhor extração”, lamentando que os dois volumes publicados até a data de sua resenha⁴⁵ fossem mal editados e distribuídos. Deonísio percebeu um aspecto fundamental ao afirmar que os textos “empreendem uma espécie de arqueologia narrativa na medida em que retomam fios que pareciam meio extraviados”. Teoricamente afiado, vincula os procedimentos uilconianos à sátira menipéia e pergunta se “Dostoievski vem sendo seu ancestral mais legítimo”.

⁴⁵ Estampada no suplemento cultural do *Correio Popular*. Campinas, 10 de julho de 1983.

Salasar Marques, em artigo sobre *Outra Inquisição*⁴⁶, chama esse livro de “narrativa-caleidoscópio” e opina que “o autor tenta - e de fato nos dá - uma amostragem estilística de seu universo narrativo” logo nas primeiras vinte páginas do volume. A essa altura, continua, “já é possível ao leitor saber que *Outra Inquisição* será um mosaico de estilos, formas e enfoques (...)”. Atento ao corpo-a-corpo com o texto, tira conclusões que apontam para aspectos importantes da técnica uilconiana:

O que pretende Uilcon Pereira com *Outra Inquisição*? Em primeiro lugar, parece evidente que a obra tenta pôr em relevo - e o consegue - três aspectos. O aspecto estilístico, conceitual e lingüístico (neste último incluídas as funções morfológicas e fonológicas). *Outra Inquisição* é um relato insólito de culpas, acusações, delações, tudo dentro de uma atmosfera de embromação e de grotesco em que o ridículo se faz presente com bastante freqüência, com algumas tinturas do mundo absurdo de Ionesco e traços bem marcantes da farsa de Molière. Todo esse universo é regido pelo Grande Inquisidor que através de perguntas tolas e desparatadas desencadeia todo um processo de engenharia verbal frenética em que as respostas, geralmente, não têm pertinência e o próprio conteúdo conceitual - e às vezes até o imagístico - se volatiliza antes mesmo de terminado o enunciado.

Para o crítico, é notável no livro a existência de um “enigma de configuração lúdica colocado entre o leitor e o texto”, que gera um “processo escamoteador e desfigurativo” da referencialidade histórica. Aliás, Marques, a exemplo de Fábio Lucas, também vincula o texto uilconiano ao “período de arbitrio que se abateu sobre uma sociedade”. Uma observação pioneira em sua crítica: “O Inquisidor faz, freqüentemente, o papel de inquerido (*sic*) e passa, ele próprio, a discorrer sobre

⁴⁶ Em Revista número 16. São Paulo, Editora do Escritor, 1983.

situações por ele mesmo propostas.” Tal observação remete ao fato, intuído também na resenha de Renato Pompeu, de o texto propositadamente confundir a fisionomia dos perguntadores e respondedores.

O ficcionista Manoel Lobato escreveu a primeira resenha sobre *Nonadas*⁴⁷. Intitulada “Texto onírico”, a apreciação discorre brevíssimamente sobre a continuidade estrutural em relação ao primeiro volume e coloca reservas à classificação do texto uilconiano como romance.

A leitura apressada de Lobato, embora este não cometa impropriedades como as de Renato Pompeu, é uma mostra da superficialidade do principal tipo de recepção crítica do texto uilconiano. Essas resenhas às vezes contêm intuições certas, mas não contribuem muito para uma leitura mais cerrada. No mesmo caso, embora menos superficial, enquadra-se Antônio Manuel dos Santos Silva, cujo artigo⁴⁸ menciona a “recolha barroca” e os “processos variadíssimos de linguagem” usados em *Nonadas*. O resenhista vê a personagem-tema Evaristo como um “ser” que “não se enquadra em algum tempo ou espaço definido”. Resultado: “Conseguimos, sim, remendar alguns detalhes de sua história, testemunhada e interpretada por personagens-vozes discordantes”. A conclusão é pertinente, embora impressionista: “A impressão que se tem no fim da primeira leitura é a de que a linguagem humana se torna impotente para referir a vida com toda sua complexidade.” Silva termina por afirmar que “sua fala” (a fala do autor) “é a verdadeira personagem do livro”.

⁴⁷ In: Suplemento Literário do *Minas Gerais* número 874. Belo Horizonte, 1 de julho de 1983.

⁴⁸ In: *Jornal do Livro*. Curitiba, agosto de 1984.

Em duas outras resenhas, Antônio Carlos Ribeiro e Luiz Fernando Rufato apontaram aspectos importantes do texto uilconiano. O primeiro escreveu em um jornal de João Pessoa, PB⁴⁹. Citamos o trecho que nos parece referir-se a um aspecto não observado anteriormente: a categoria do boato, que se pode pressupor, a partir do título geral da obra, como central para a compreensão do universo uilconiano.

O livro ecoa Marilyn Monroe e Lana Turner (sem que o autor as nomeie), mostrando o olimpo de deuses produzidos (boatos) no assassinato-suicídio cultural de nossa era tecnológica.

É de Rufato⁵⁰ a primeira (e certa) vinculação da trilogia ao *Serafim Ponte Grande*. Sua breve crítica diz que Uilcon “é (ou foi) um seguidor incontestado do antropofagismo, à la Oswald de Andrade (o outro personagem de si mesmo).” Partindo do espanto causado pela leitura da trilogia (o título do artigo é “Existe Isso?”), Rufato nos remete a outra fonte privilegiada do estilo uilconiano:

Às vezes tenho a impressão que, como Borges, Uilcon seja apenas uma aparição, uma fantasia. Mas, engraçado, já li (ou tudo não teria passado de um sonho?) *Nonadas* e *A Implosão do Confessionário*.

Como se vê, Rufato havia lido apenas segundo e o terceiro volumes. É que, naquela época, nem o próprio autor dispunha de um único exemplar de *Outra Inquisição* para remeter a quem se propusesse escrever sobre a trilogia toda. Desnecessário dizer que dificilmente esse exemplar poderia ser encontrado em livrarias.

⁴⁹ *O Momento* número 6, 2 a 8 de julho de 1985, Caderno B. Ribeiro escrevia sobre *A Implosão do Confessionário*.

⁵⁰ Artigo publicado em *O Escritor*. São Paulo, fevereiro de 1985.

Em meio ao amadorismo da divulgação da obra, é irônico que Uilcon tenha lido, no “livro do ano” publicado pela Enciclopédia Delta Larousse em 1985, uma nota vinculando seu texto a “uma nova geração de poetas beats” caracterizados pela “linguagem desabrida, a emoção em cada frase, as brincadeiras com palavras”. Esse conjunto de autores novos seria composto, segundo o redator da enciclopédia, de “descendentes tupiniquins de Allen Ginsberg, Jack Kerouac ou Gary Snider”. Reticências. Enquanto isso, prossegue a nota do enciclopedista, os escritores brasileiros mais conhecidos “parece que dedicaram sua atenção ao país”, tendência na qual eram reunidos Fernando Gabeira, Autran Dourado, Nélida Piñon, Márcio Souza, João Ubaldo Ribeiro, Pedro Nava e Jorge Amado, com seus últimos lançamentos.

É de Aricy Curvello o primeiro artigo crítico abrangendo toda a trilogia⁵¹, com o propósito de desvendar os elementos estruturais básicos da obra. Aricy faz um levantamento das localizações (contraditórias, auto-obliterantes) do “tribunal” apresentado inicialmente como o lugar onde se realiza essa “outra inquisição”. Transcrevemos esse levantamento que, embora constitua uma citação longa, pode ficar desde já como introdução à análise - apresentada no próximo capítulo - da estrutura de *No Coração dos Boatos*.

ONDE SE SITUA O TRIBUNAL?

Em Outra Inquisição:

nosso comitê inquisitorial 9, - no convescote que organizamos para a Grande Companhia de Mystério e Novidades 11, - aqui no

⁵¹ “Babilônia, Bizâncio, Babel e Brasil”. In: *Revista de Letras* número 7. Fortaleza, 1987. O artigo é subtintulado: “A Per-versão da linguagem”.

Radiocentro 16, - em plena era eletrônica, nesta aldeia universal 27, - corte rápido. façam girar o palco. outro cenário. 28, - aqui no fundo do quintal, às margens do regatinho 33, - na nossa convenção do partido, hoje em reunião decisiva, nesta câmara de representantes do povo 43, - nesta sala de conferência da biblioteca municipal 59, - desta oficina de boatos 60, - neste superfórum 63, - diante desse tribunal de exceção 79, - aqui na clareira no meio da mata virgem 96.

Em *Nonadas*:

aqui no plenário do Serviço de Censura da Superintendência Regional da Polícia Federal 92, - deste Clube da Insônia sob a lua 99, - reunião semanal do Reino da Confusão 123, - espaço lúdico 123, - aqui neste comitê de informações psicodélicas nesta central de pesquisas a respeito das grandes sensitivas e dos grandes iniciados 132, - no palco deste psicodrama 135, - neste programa dito "campeão de audiência" 137.

Em *A Implosão do Confessionário*:

desta Central de Produção 15, - estamos em pleno deserto 16, - aqui no tribunal interno de exceção 17, - aqui na sede do fã-clubes de Evarista Bombasta Paracelsa 27, - aqui no Destacamento Ordinário da Terceira Comarca 95, - aqui no povoado 105, - por estas bandas das terras altas do Tietê 111, - neste concerto-hapening que se organizou na Capitania dos Portos, Mares e Águas Fluviais 120, - aqui na Semana do Orgulho Gay 121, - na platéia do Rancho Celestial 123.

Do rastreamento feito por Aricy resultam constatações significativas, como a de que em *Nonadas* e *A Implosão do Confessionário* a atribuição de "títulos e designativos" aos inquisidores ocorre em número bem menor que no primeiro volume. Mas o crítico acaba, a meio caminho, renunciando a seu exaustivo levantamento.

Restringe-se ao primeiro volume, dando por suposta a homogeneidade de procedimentos nos dois restantes. Isso não o impede de lançar mão de interpretações congruentes com o texto, como ao afirmar que os inquisidores “são fluxos de imagens” que “representam o Poder e a repressão”. Adiante, conclui:

Um jogo de linguagem, através da aparentemente simples arquitetura de perguntas e des-respostas, ergueu:

- um tribunal (um fluxo alegórico de imagens) em contínua mudança de tempo e de lugar;
- inquisidores e depoentes (também fluxos) que se presentificam fugazmente, de modo alegórico;
- um processo e um objeto jamais delimitados e que se estendem indefinidamente.

Na seqüência de sua análise, Aricy continua tentando cercar a natureza amorfa do texto uilconiano, apontando uma “construção alegórica”, a “pluralidade das identificações provenientes de uma tabela onomástica em torno de Evaristo e a natureza relacional da constituição semântica do texto:

Este procedimento per-vertedor desapropria, torna impróprio, lingüisticamente, o “ele”, da mesma forma que o “eu” e o “tu”. O texto do romance não fornece a chave de sua linguagem, se não atingirmos o seu oculto fundo do poço - ou o coração dos boatos. Boatos, pois os indicadores “eu”, “tu” e “ele” são signos “vazios” que se tornaram “cheios” porque falantes os assumiram, porém remetendo-se aos deslocamentos pervertidos ou subvertidos da linguagem. Nesse lugar lingüístico de apropriação focalizam-se os combates e os artifícios que se referem à subversão da linguagem em relação à identidade de quem fala, de quem se fala, do que se fala e de onde se fala.

Em uma das notas colocadas pelo crítico no final de seu ensaio, ele põe uma importante restrição à interpretação historicista da trilogia: “Cheguei a desenvolver toda uma análise, considerando como o ‘lugar’ e o ‘tempo’ os das recentes ditaduras militares do Brasil (1964-1985), o que se revelou ser um equívoco de minha parte. Apenas a referencialidade histórica não é capaz de fornecer a chave para a linguagem do texto.”

Também analisando a trilogia completa, Roberto Akira Goto interpreta que, no “texto fluvial” de *No Coração dos Boatos*, embora a superposição de fragmentos apresentada “não represente diretamente o que chamamos de realidade”, permite supor um significado que, se existir, estará ligado ao “fluxo do rio da História”. Mapeando referenciais determinantes na composição do texto uilconiano, Goto é o primeiro a vislumbrar a ligação entre a trilogia e a tese de doutoramento do autor, quando menciona o “trânsito pelo intervalo ambivalente que medeia o figurativo e o abstrato”, característica comum entre o romance e as obras de pintores estudados pelo acadêmico Uilcon Pereira.⁵²

Finalmente, o prefácio de Luz e Silva ao terceiro volume da trilogia, propositadamente deixado por último nesta pequena história receptiva, começa por destacar a operação textual uilconiana baseada na “memória coletiva” e a ambigüidade constitutiva do texto, sintetizada na personagem-tema, cuja “multiplicidade alegórica” é situada em relação com a aldeia global da comunicação de massa. O escopo do escritor seria, para o prefaciador, “narrar o inenarrável de nossa era”.

⁵² GOTO, Roberto Akira. “O apanhador na margem do rio”. In: *A Letra ou a Vida*. Campinas, Editora da Unicamp, 1992, pp. 89-91.

Por seu papel de editor, Luz e Silva é provavelmente o crítico que mais longamente manteve contato com o texto uilconiano, daí a clareza de suas observações que logram uma visão interpretativa totalizante. É também o primeiro que define as diferenças temático-estruturais entre os três volumes, despercebidas por outras leituras:

Com *Outra Inquisição* temos a pura fofoca, o acúmulo de fatos desligados, a realidade ela mesma, solta, girando sem cessar. Se a primeira intenção é o conhecimento de Evaristo, ao fim perguntas e respostas se equivalem. Nas várias avançadas, nas idas e vindas das inquisições, constata-se a impossibilidade de que se desenvolva uma narrativa progressiva, como o leitor comum espera. Com *Nonadas* a tentativa de ordenação reflexiva é palpável. As respostas tentam atender às perguntas no levantamento de fatos mais concretos. Porém, apesar de todo o esforço, como não há sentido na vida social, fica-se mesmo em nonadas. Que o terceiro volume se intitule *A Implosão do Confessionário*, é sintomático. A conclusão é realmente a de que através da palavra desgastada é impossível alcançar um conhecimento válido da realidade humana. Ao final, tudo se resume a pedaços de peças quebradas, rotas, sujas, esfaceladas (“nada, nonadas, necas, nenhures, niquices”).

Mas o maior avanço dessa interpretação acontece quando o prefaciador afirma que, paradoxalmente, num texto em que se pinta o anonimato, o mundo amorfo, a desindividualização, “a memória pessoal parece ser o único elemento a dar sentido à experiência do passado”. Essa assertiva remete ao fato de que a trilogia é, antes de mais nada, um diário de leituras, o diário de uma leitura do mundo refratada através do prisma multifário de outras visões, de outros homens, de outras épocas e culturas.

Essas leituras de *No Coração dos Boatos*, a despeito das naturais coincidências, detectam muitos elementos diferentes na mesma obra. O que o conjunto delas está a

mostrar é que os primeiros críticos se unem na perplexidade: a dificuldade de nomear eficientemente a reunião assimétrica de elementos empreendida pelo escritor justifica tantas definições diferentes. Assim, os primeiros críticos contribuem, de saída, para armar o novo leitor de uma certeza: ao se tentar descrever o romance uilconiano, o maior risco é cair em novos achados que, apesar de possivelmente válidos, de nada serviriam para apresentar uma visão global da obra, logrando escapar da percepção fragmentária inevitável às primeiras leituras. Nenhum dos críticos, por exemplo, cita Rabelais, mas é certo que um dia se poderá escrever todo um ensaio sobre a vinculação do mundo de Evaristo com o de Gargantua e Pantagrue - e não necessariamente através de Bakhtin, como certamente se suporia, mas sim passando por *Macunaima* e especialmente por *Serafim Ponte Grande*.

O objetivo deste trabalho não é, entretanto, destacar um aspecto particular, mas apresentar, numa descrição e análise global do projeto uilconiano, a maneira como vários dos elementos reconhecidos pelos primeiros críticos - e também outros, observados em nossa leitura - se articulam ao longo dos três volumes de *No Coração dos Boatos*. Uma vez que a análise do texto revelou uma verdadeira constelação de problemas teórico-estéticos, seremos forçados, na análise da articulação entre intertextualidade e significação a que se prestarão os dois próximos capítulos, à abordagem de alguns aspectos mais representativos, sem qualquer pretensão de esgotar o assunto: antes, desvendando elementos estruturais e semânticos que façam avançar, da maneira mais sistemática que um trabalho do tipo deste permite, a compreensão proporcionada pelos primeiros leitores-críticos da obra.

O país dos boatos

También se esperó entonces la aclaración de los misterios básicos de la humanidad: el origen de la Biblioteca y del tiempo (...) hay buscadores oficiales, inquisidores. Yo los he visto en el desempeño de su función: llegan siempre rendidos, hablan de una escalera sin peldaños que casi los mató; hablan de galerías y de escaleras con em bibliotecario; alguna vez, toman el libro más cercano y lo hojean, en busca de palabras infames. Visiblemente, nadie espera descubrir nada.

(Jorge Luis Borges, “La biblioteca de Babel”)

1. Genealogia do boato

A epígrafe que abre o volume *Outra Inquisição*, o primeiro da trilogia uilconiana, não poderia ser mais esclarecedora: a um certo evaristo flaubert (assim mesmo, com iniciais minúsculas) é atribuída a frase: “será necessário que, em todo o processo, não haja uma só palavra de minha autoria”. Excetuado a palavra “processo”, que substitui a original, “livro”, a frase é uma citação fiel do conhecido trecho de uma carta de Flaubert a Louise Colet, escrita em dezembro de 1852. A substituição faz o anúncio de dois aspectos centrais da trilogia. O primeiro, mais evidente: a sistemática apropriação e deformação de textos alheios praticada ao longo da obra de Uilcon Pereira, uma

operação intertextual que ultrapassa a mera colagem de fragmentos; o segundo aspecto merece um parágrafo.

Trata-se da reunião, no corpo da trilogia, das duas linhagens mestras do romance moderno, desenhadas pelas obras de Joyce e Kafka. Na primeira linhagem figuram os escritores que exploram a multiplicidade dos significados da linguagem, operando num universo saturado de signos carregados de sentidos contraditórios, fragmentos de um todo inapreensível perseguido pelo trabalho incansável sobre o barro da palavra. Na linhagem kafkiana, perfilam-se os artífices de um “universo mutilado”, segundo a definição de R. M. Albérès: suas obras, culminando em Beckett, teriam vindo a realizar, ao longo da primeira metade do século, um progressivo esvaziamento do sentido da condição humana. Uma linhagem denuncia que, debaixo do tapete da ideologia burguesa, há muita cinza e muito cisco; outra é composta de ilusionistas soturnos que distraem o sujeito burguês com truques encantatórios enquanto retiram de sob seus pés não apenas o tapete, mas o próprio chão.

A linhagem joyciana, na visão de Ezra Pound, é na verdade uma linhagem flaubertiana. Como lembra Augusto de Campos, no mesmo ano do lançamento de *Ulisses* Pound publicava na França um estudo vinculando o cometimento joyciano ao projeto inacabado de Flaubert, *Bouvard e Pécuchet*. Escreveu o poeta-crítico:

Pode-se vislucrar na “Enciclopédia crítica em farsa”, que tem como subtítulo “Defeito de método nas ciências”, a inauguração de uma nova forma que não teve precedente. Nem *Gargantua*, nem *Dom Quixote*, nem *Tristram Shandy* lhe forneceram o arquétipo.⁵³

⁵³ Apud CAMPOS, Augusto de. *À Margem da Margem*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

Augusto de Campos explica que, para Pound, a ligação entre Flaubert e Joyce fica evidenciada na segunda parte de *Bouvard e Pécuchet*, formada pelo “dicionário das idéias feitas” e pelo que Guy de Maupassant chamou “sottisier” (“tolicionário”, na tradução do ensaísta brasileiro): “De 1880 ao ano em que foi começado o *Ulysses* ninguém teve a coragem de fazer o ‘sottisier’ gigantesco, nem a paciência de investigar o homem-tipo, a generalização mais geral”. Ou seja, com sua obra Joyce teria completado o grande “tolicionário” projetado por Flaubert, o escritor que “desescreveu” ao se tornar copista por meio de Bouvard e Pécuchet.

É ainda Campos que cita a defesa de Flaubert feita por Jorge Luis Borges em 1954, em dois artigos publicados no jornal *La Nación*. No primeiro deles (ambos estão hoje incluídos em *Discusión*), Borges afirmava: “As negligências, os desdêns ou liberdades do último Flaubert desconcertaram os críticos; creio ver nelas um símbolo: o homem que com *Madame Bovary* forjou o romance realista foi também o primeiro a rompê-lo”.

Com a referência a Borges, temos, em relação à trilogia de Uilson Pereira, o panorama do romance moderno acrescido de um terceiro centro, formando um triângulo: o título *Outra Inquisição* é uma evidente glosa do título do livro de ensaios mais famoso do escritor argentino, *Otras Inquisiciones*. E não se trata apenas da citação do título, mas é evidente, na temática da trilogia, a familiaridade do autor com esses ensaios de Borges. De certa forma, o romance-colagem de Uilson Pereira é uma versão pessoal da genealogia de escritores feita em *Otras Inquisiciones*.

Assim, devemos admitir, como leitores de Uilson, pelo menos que seu projeto literário partiu de uma base respeitável. Por outro lado também cabe - considerando

que esse triângulo inicial não cessará de ganhar novos lados, pelos acréscimos constantes da operação intertextual, acabando por resultar numa nebulosa de fontes cuja hierarquização vai se fazendo cada vez mais problemática - perguntar: por onde começar uma vinculação da trilogia uilconiana à linhagem maior do romance moderno?

Considerando que a vertente kafkiana é de início menos evidente em *No Coração dos Boatos*⁵⁴, resolvemos partir de Flaubert. O decorrer deste trabalho dirá se isso é um erro ou um acerto.

Na referida carta a Louise Colet, pela primeira vez Flaubert comunicava a alguém o projeto de escrever um “dicionário das idéias feitas”, afinal incluído no plano de *Bouvard e Pécuchet*, romance que ficou inacabado. O escritor, então, iniciava a elaboração de uma obra que compendiasse, “em ordem alfabética, e versando todos os assuntos possíveis, tudo quanto se deve dizer em sociedade para ser um homem educado e amável.” Mais tarde a escritura do “dicionário”, resultado de uma fátigante pesquisa que, segundo o autor, exigiu a leitura de cerca de 1.500 livros e mobilizou a ajuda de amigos, que lhe enviavam recortes de jornais e escritos diversos destinados a completar aquela “enciclopédia da estupidez humana”, seria ficcionalmente atribuída por Flaubert aos “dois palermas” Bouvard e Pécuchet. A morte impediu o escritor de concluir seu projeto, mas o plano do “dicionário” foi incluído na edição do romance dada a prelo em 1881 sob os cuidados de Maupassant.

⁵⁴ Apesar da recorrência de trechos de obras do autor checo, especialmente *O Processo*, no corpo da trilogia, e da vinculação indireta (via Robert Pinget, Beckett e o *nouveau roman*) da estrutura do interrogatório uilconiano ao clima paranóico das narrativas kafkianas (relativizado pelo tom de burla da trilogia, mas nem por isso ausente dela).

Flaubert pretendia desmascarar a ideologia de um mundo burguês que, a julgar por suas anotações, tinha como canal privilegiado de difusão o que ele chamou “espírito dos jornais”. Chegou a elaborar a lista em ordem alfabética das tolices arroladas, que consistem em imperícias filosóficas, “chutes” diagnósticos de médicos, contradições do texto bíblico, boatos que viraram verdades aceitas pelo senso comum, crendices sobre vidas de santos e previsões escatológicas risíveis. Por saber e por sabor, citarmos a seguir alguns verbetes:⁵⁵

Costas - Um tapa nas costas pode causar tuberculose.

Celebridades - Preocupar-se com o mínimo detalhe de sua vida privada, para poder difamá-las.

Descartes - “Cogito, ergo sum.”

Equitação - Excelente exercício para emagrecer. Exemplo: todos os soldados de cavalaria são magros - Para engordar. Exemplo: todos os oficiais de cavalaria são pançudos.

Ereção - Só se diz com referência a monumentos.

Hipócrates - Deve-se sempre citá-lo em latim, porque ele escrevia em grego.

Desnudando convenções, contradições e equívocos do senso comum, Flaubert parecia pretender a demolição de um mundo assentado em falsas verdades cuja legitimação se deve em grande parte ao foco privilegiado da imprensa como difusora da ideologia dominante. Um mundo de opiniões superficiais, regras de decoro

⁵⁵ Cf. a edição brasileira. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

lingüístico e... boatos. É no enfoque desse tipo de informação sem lastro, principalmente, que o texto de Uilson Pereira se vincula a *Bouvard e Pécuchet*, o qual parece ser a principal inspiração do conceito de boato, tão importante na trilogia a ponto de figurar em seu título: Em *No Coração dos Boatos*, o nivelamento de todas as informações responde, ao mesmo tempo, à banalização da linguagem pela inflação de palavras do mundo moderno e à origem recôndita, inconsciente, de verdades estabelecidas como certas. Se o alvo de Flaubert era sobretudo uma opinião pública pré-fabricada, superficial e hipócrita, o projeto do tolicionário nunca deixou de ser atual e potencialmente desdobrável em obras posteriores escritas por autores atentos ao desgaste da linguagem. Joyce, por exemplo, ao despejar os clichês da língua inglesa no primeiro capítulo de *Ulisses*, prolonga evidentemente a lista flaubertiana.

Assim, o ponto em que Flaubert abandonou a vida e a aventura literária - copiar, copiar por copiar, o remédio encontrado por Bouvard e Pécuchet para aliviar a decepção com os eventos humanos, depois de se arruinares tentando juntar o conhecimento e a ação na vida cotidiana - é justamente de onde parte o projeto de Uilson Pereira.⁵⁶ Mas, como esclarece o que ficou dito sobre a epígrafe de *Outra Inquisição*, não se trata de uma simples retomada da obra flaubertiana quase um século e meio depois, em clave de cultura de massa. Flaubert é um ponto de partida privilegiado, mas não o único: a trilogia uilsoniana é, antes, uma síntese pessoal dos caminhos da ficção moderna: parte de uma ampla teorização (nunca é demais lembrar o interesse acadêmico do autor pela estética) que deságua nos impasses da narrativa

⁵⁶ Sem prejuízo da analogia com o Pierre Menard de Borges, pois também os textos e procedimentos literários são "boatos" na trilogia uilsoniana.

depois do *nouveau roman*, que, pensando em termos de literatura brasileira, corresponde ao “beco sem saída” mencionado por Benedito Nunes em seu ensaio sobre a ficção escrita durante o regime militar.⁵⁷ A síntese de Uilcon se configura em objeto insólito, híbrido, composto de variadas matrizes estético-teóricas, mas ao mesmo tempo elaborado em termos de *divertissement*, catarse e conhecimento do mundo: um texto cujo autor evita explicitamente ser o “escrevente” da classificação barthesiana, para mergulhar nos interstícios do código literário, inevitavelmente metalinguístico, auto-referente, desde Flaubert ou, se se preferir, desde Machado de Assis, na literatura brasileira.

Mesmo reduzir as vinculações de *No Coração dos Boatos* a essas linhagens modernas constitui uma simplificação. Na proximidade do texto uilconiano com a cultura de massa, na referencialidade histórica mencionada por Fábio Lucas e nas semelhanças dos expedientes da trilogia com os da ficção criativa escrita no Brasil durante o regime militar - com destaque para o parentesco inegável com outro romance-colagem, *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão -, encontram-se outros caminhos de reflexão que também seriam válidos e talvez conduzissem ao conceito de “pós-modernidade”, hoje tão em voga. Essa diversidade de enfoques possíveis é a maior armadilha do texto uilconiano para o crítico. Tentaremos evitá-la, abordando a trilogia principalmente do ponto de vista descritivo e mantendo o foco no procedimento da colagem, que faz de *No Coração dos Boatos* uma espécie de ideograma da consciência histórica fragmentada típica de períodos de turbulência

⁵⁷ “Reflexões sobre o Moderno Romance Brasileiro”. In: *Livro do Seminário*. São Paulo, LR Editores, 1983.

política. Assim, mesmo implicitamente, estaremos sempre lembrando bordões dos romances em destaque no panorama do primeiro capítulo, como a loucura, a sensação de abismo, a perplexidade do indivíduo diante do cenário kafkiano que foram os anos da ditadura mais recente no Brasil - determinantes também para o surgimento da postura algo contracultural do narrador uilconiano.

2. Figura e abstração

Também não cabe neste trabalho um estudo minucioso do influxo da teorização de Uilcon Pereira sobre pintura moderna e contemporânea na concepção da estrutura insólita de seu livro.⁵⁸ Mencionamo-la aqui, de passagem, para reforçar a idéia de que a colagem uilconiana resulta de uma verdadeira saturação teórica explicável pelas peculiaridades da carreira acadêmica do autor.

No livro *Escritema e Figuralidade nas Artes Plásticas Contemporâneas*, versão condensada do volumoso trabalho original, Uilcon Pereira faz partir das colagens cubistas o levantamento do uso de letras, palavras e frases na pintura do século XX. Sua reflexão desemboca na *pop art*, não sem antes propor uma linhagem de quadros em que a escrita e a figura se interpenetram “num jogo de múltiplos e recíprocos reenvios”. Essa interpenetração, assinala o filósofo Wilcon Joia Pereira, opera o que Lyotard chamou “textualização do espaço figural” e “figuração do espaço textual”.

Nessa última expressão não é difícil adivinhar um vínculo entre a reflexão estética uilconiana e aquela feita pelos poetas concretistas. Não por acaso, aliás, participaram

⁵⁸ Além disso, o assunto é tratado com prioridade por Marina Lucy Goldman em sua dissertação de Mestrado *Uilcon Pereira - O Alquimista que Sabia Javanês*. São Paulo, PUC, 1995.

de sua banca de doutoramento os professores-poetas Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Menos por acaso ainda, *No Coração dos Boatos* está cheio de fragmentos de poemas e textos teóricos vizinhos da *Teoria da Poesia Concreta*.

Na composição gestáltica, no mecanismo dialético e relacional do binômio escrita-figura está um componente estético importantíssimo na gestação do romance uilconiano. A simples menção de expressões como “ideogramas ocidentais”, “apropriação” e “autoteatralização” na descrição de quadros confirma o vínculo entre a teorização estética do doutorando Wilcon e o objeto ficcional insólito construído pelo escritor Uilcon. E, afinal, os pintores do cânone uilconiano também operam na faixa da descontextualização, que, como veremos adiante, é fundamental na trilogia:

(...)os jogos e modulações, os arabescos e gamas de cores marcam o seu estatuto próprio, já distanciado do universo de eficiência e racionalidade a todo custo, que caracterizam o emprego da escrita na vida social.

É possível ver, nesta análise da obra do pintor italiano Capogrossi, ganhador do Grande Prêmio da Bienal de São Paulo de 1971, o protótipo da escrita-colagem de *No Coração dos Boatos*:

O pintor italiano fixou um emblema pessoal, variou-o ao infinito e acabou por impô-lo definitivamente como uma síntese de escritas reais e virtuais, uma hiperescrita, por assim dizer.

Enfim, enquanto diagnosticava a emergência de uma “nova prática significativa” nas artes plásticas, Uilcon parece também ter pesquisado uma forma de escrita sintonizada com esse momento de superação tanto do “sistema da figura” como da abstração. Como afirma em relação à pintura, está em busca, enquanto escritor, do “objeto original” em que a “fonte de significações (...) não pode ser localizada na escrita *ou* na imagem, e sim na confluência de ambas.”

Transportando o pressuposto para o plano da escrita, é possível estabelecer a seguinte correspondência: no texto uilconiano os blocos de texto apropriados funcionam como os “escritemas” na pintura, tendo uma função visual, icônica. Descontextualizados, operam como signos indiciais, enquanto o espaço do texto em que eles se articulam ganha o *status* de uma tela que cumpre, como um todo, a função narrativa. Formular essa relação dialética de maneira mais clara é tarefa para toda uma dissertação; o que importa aqui é incluir mais esse vínculo ao inventário dos boatos estéticos mobilizados por Uilcon em seu romance. A constituição gestáltica faz de *No Coração dos Boatos* um campo de forças significantes que transpõe a interpenetração entre escrita e figura para a dialética entre lógica narrativa e absurdo, razão e inconsciente, o Eu e o Outro, como pretendemos deixar claro neste e no próximo capítulo.

Nesta algura da reflexão possível adiantar a hipótese de que o romance uilconiano não é apenas uma montagem de blocos de significados descontextualizados no panorama da escrita-colagem. Em outro nível, o da macroestrutura, são “colados” de montados também fragmentos de teorias estéticas. É o que explica a dificuldade de hierarquizar as “influências” do autor: até que ponto Joyce é mais ou menos

importante do que Kafka na ruminação uilconiana? Devemos acreditar que *L'Inquisiteur*, de Robert Pinget, é o modelo? Por que não o episódio do bordel, em *Ulisses*? E o espiritismo, onde entra? Oswald ou Guimarães Rosa? Parece-nos que, antes que futuras análises específicas delimitem melhor cada campo, tudo são boatos. Apenas boatos.

Este capítulo e o próximo pretendem ser uma análise do romance-inquérito de Uilcon Pereira. A obra consiste em mecanismo que parte de uma estrutura ficcional, o diálogo, tão antiga quanto o teatro grego, e variadamente explorada pelos procedimentos subsidiários empregados na trilogia, com o que se vai produzindo, através de variações combinatórias dos elementos essenciais, um todo que põe dificuldades quase intransponíveis ao leitor comum: em torno de poucos elementos formais estáveis - basicamente dois - se estabelece desde o início uma flutuação estrutural e semântica que torna *No Coração dos Boatos* semelhante a um diálogo de surdos.

3. Quem é quem?

Nas primeiras páginas de *Outra Inquisição* se fixam as duas constantes estruturais do romance uilconiano: a apropriação de textos e falas alheias (normalmente alterados na transcrição e fragmentados em unidades menores) e o pingue-pongue de perguntas e respostas organizadas em agrupamentos binários - blocos de pergunta e resposta - separados por uma linha em branco. Não há uso de maiúsculas no início das frases e

nem ponto no final das respostas; essa abstenção evoca imediatamente o *Finnegans Wake*, de James Joyce.

As indicações textuais levam o leitor a identificar o inquisidor com alguma espécie de autoridade, enquanto o inquirido parece ser a testemunha que depõe a respeito da história, das características individuais e dos atos de um réu. Mas em poucas páginas esses elementos básicos serão atingidos por aquela que é, na realidade, a maior constante: a mobilidade, que logo começará a solapar a certeza de qualquer representação intuída ou vislumbrada pelo leitor, deixando entrever um mundo flutuante ao sabor do jogo verbal. Avançando três ou quatro páginas, o leitor perceberá que sua bússola está com defeito ou de nada vale para orientá-lo na espécie de *descartografia* do universo textual em que acaba de entrar.

Logo na pergunta que abre o livro (o interrogatório surge *ex nihilo*), a fala do inquisidor situa o interrogatório num “comitê inquisitorial”. Mas a cena é referida pelo inquirido logo a seguir, ainda na página inicial, como “edifício de moralização”. O que, se não constitui uma contradição, pelo menos sublinha uma diferença, sutil que seja, entre os pontos de vista de quem pergunta e de quem responde. Nas páginas seguintes, a cena virará um “convescote que organizamos para a Grande Companhia de Mistério e Novidades”, e depois “nosso jornal”, “Radiocentro” e “nossa assembléia geral extraordinária”. Essa metamorfose do lugar continuará até as últimas páginas da trilogia, situando o interrogatório nas cenas mais contraditórias.

À pergunta inicial (“como foi que o senhor o descobriu?”), segue-se resposta formada pela colagem de trecho de um ensaio de Georges Bataille sobre o poeta

William Blake⁵⁹ (não referido pelo nome, mas chamado “o Vidente”). A testemunha diz que era de um “homem avantajado e muito pálido, bem falante, verdadeiramente eloqüente” e sujeito a visões.⁶⁰

Ainda na primeira página do romance, o leitor deparará com uma sequência de respostas contraditórias:

- gostava de bater em mulheres?
não

- gostava de bater em mulheres?
não não sei isso eu não sei não estou de veia para responder

- gostava de bater em mulheres?
sim, e não se pense que (...)

Essa contradição permite duas interpretações: ou fala mais de uma personagem ou o inquirido se desdiz. As indicações textuais parecem inicialmente corroborar a segunda hipótese, pois na segunda página o inquisidor diz: “passo-lhe de novo o microfone”. Mas o mesmo inquisidor, que antes tratara o inquirido por “senhor”, agora se dirige à “rainha mãe” e, pouco adiante, a alguém que chama de “meu anjinho”. Portanto, a identidade do inquirido (e aqui o leitor passa a perguntar-se se há mesmo apenas um depoente) apresenta-se tão problemática quanto a cena do interrogatório. Começa-se a desconfiar que pode não haver identidade nenhuma, que o texto não faz qualquer sentido.

Do outro lado, o perguntador também se mostra indefinido. Enquanto não se identifica nem é identificado pelo interlocutor, fala diante de um grupo que o inquirido

⁵⁹ In: BATAILLE, Georges. *La Littérature et le Mal*. Paris, Gallimard, 1957.

⁶⁰ Segundo Uilson Pereira, a leitura dessa biografia, feita em Assis (SP) no início de 1972, acionou o *insight* que deu origem a seu projeto ficcional.

trata como “querido público” mas também como “senhores jurados”. Afinal, perguntará o leitor, trata-se de um júri ou de um programa de auditório? Ou será uma peça absurda como aquela de Ionesco em que não chega a aparecer ou sequer ser mencionada a cantora careca do título?

Mais adiante, numa divagação, a *inquirida* do momento dirige-se ao “ouvinte hipócrita, meu irmão, juiz de araque neste coliseu de província, sombra de tartaruga para a alma, bebedor de sangue, canibal, sonâmbulo, ladrão de oferendas, glutão, franguinho, carnívoro, malicioso arguidor de nossas damas e cavalheiros, aqui presentes hoje, num tumulto ao silêncio parecido, e dispostos a estabelecer tintim por tintim essa porca lenda sobre um tal de”

A fala é cortada pelo inquisidor, que justifica a interrupção com a advertência de que “precisamos ser mais objetivos. afinal, tempo é dinheiro, também aqui neste convescote que organizamos para a Grande Companhia de Mistério e Novidades.”

Em seguida, o inquisidor chama outro inquirido, tratado por “você” e convocado a responder “qual a sua aventura mais importante”. O pronome possessivo seria em princípio ambíguo, mas a essa altura já parece estabelecido que o assunto em pauta são sempre as atividades de uma personagem ausente da cena dialogal. A fala que compõe a resposta é uma colagem do conhecido trecho de *Dom Quixote* em que o protagonista, ignorando o apelo de Sancho Pança, investe contra os moinhos de vento, em delírio vistos como “desaforados gigantes”.⁶¹ A transcrição é totalmente fiel,

⁶¹ Cf. o texto da tradução brasileira de Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo, Abril Cultural, 1978, pp. 54 e 55.

exceto na pontuação, adaptada à abstinência de maiúsculas do texto uilconiano, e na introdução de duas distorções: onde se lê, em Cervantes, “Bem se vê - respondeu Dom Quixote - que não andas corrente nisto das aventuras (...)”, na página 11 de *Outra Inquisição* está: “bem se vê, falou Evaristo Boca de Caçapa, que não andas corrente nisto de boas guerras (...)”; e, onde Cervantes usou uma elipse do sujeito - “E dizendo isto (...) com a lança em riste, arremeteu a todo galope do Rocinante (...)” -, o inquirido diz que “o coronel da guarda nacional arremeteu a todo o galope (...)”.

Uma nova indefinição se introduz, ainda no início de *Outra Inquisição*, quando é posta fora de foco a questão do sexo da personagem sobre quem se fala:⁶²

- ele era feito para apanhar?
ela era boa de cuspir. ela dava pra qualquer um.

- ele ou ela?
ele-ela

-ele, ela?
elhela

Nesse ponto se configura uma ambigüidade que persistirá por todo o texto: ora a personagem-tema será um homem, ora uma mulher. É mais um elemento solapador de qualquer estabilidade semântico-narrativa. Até o final do romance, a metamorfose e a bissexualidade serão uma das constantes temáticas, a remeter sempre o assunto do interrogatório à própria ausência de um centro que confira racionalidade à cena dialogal.

⁶² Na resposta, os fragmentos da composição “Geni e o Zepelin”, de Chico Buarque, exemplificam o constante aproveitamento feito pelo escritor-copista de letras de canções bastante tocadas no rádio no final dos anos 70 e início dos 80.

4. “Sou quem sou”

Analisar com instrumentos críticos orientados pela lógica uma obra fragmentária é colocar-se, em princípio, na incômoda posição de fazer o que o autor não quis, ou não pôde: apresentar de forma metódica os elementos dispostos caoticamente. Numa obra como a de Uilson Pereira, que se afigura como circular, por sua estrutura baseada na recorrência de um único processo (o diálogo), o maior problema é justamente por onde começar. A velha regra do rei que disse a Alice para começar pelo começo e ir até o final - aliás, também glosada pelo texto uilconiano - impõe a indagação sobre se há uma seqüência temporal que permita a localização de um início. Mas, uma vez que não se trata propriamente de uma narrativa,⁶³ o ponto de partida de uma análise só pode estar no fato mais saliente da obra: a operação intertextual.

O procedimento-padrão de *No Coração dos Boatos* é bastante visível no trecho de *Dom Quixote* citado acima: o escritor copia um segmento de texto alheio que é fragmentado em unidades menores, incluídas com pequenas distorções no corpo de uma resposta. Podemos encontrar essa operação em toda a trilogia, embora sua recorrência diminua em *Nonadas*, mais fragmentado e caótico que o primeiro e o terceiro volumes. Em *A Implosão do Confessionário*, por exemplo, a apropriação de segmentos de “A Dama Pé de Cabra”, conto de Alexandre Herculano, obedece ao mesmo processo. No entanto, o padrão é observado de maneira predominante apenas

⁶³ *No Coração dos Boatos* padece daquela “atomização do ímpeto narrativo” diagnosticada por Antonio Candido na ficção dos anos 70.

no primeiro volume, cuja função é estabelecer justamente as normas que serão, na maior parte, transgredidas posteriormente. Em outras palavras, *Outra Inquisição* cria uma poética cujas regras são progressivamente desestabilizadas nos outros dois volumes.

Mas a desestabilização começa ainda no primeiro volume, como mostra a diversidade das montagens operadas a partir do mecanismo de pergunta e resposta. A variação mais comum é a junção, no corpo da mesma resposta ou embaralhando-se em uma sequência de respostas, de vários textos ou falas de procedências bastante diversas. É o que acontece neste trecho em que se fundem *Macunaima*, uma canção de Rita Lee e um trecho da *Bíblia*⁶⁴ (Êxodo, 3, 14):

-isso mesmo: essa figura, esse monumento, quem é você? amigo
inimigo testemunha biógrafo?
eu sou aquele que sou, eu não quero luxo nem lixo meu sonho é
ser imortal junto com ele nosso herói, o herói da nossa gente ele
também não queria nem luxo nem lixo só queria saúde pra gozar
no final mas que importância eu tenho, eu posso ter, eu poderia ter
nesta confa que os senhores montaram, ó chefes?

O mesmo processo é usado entre as páginas 89 e 94 de *Nonadas*, agora com citações maiores e fragmentadas ao longo de um trecho maior: são misturados nessa sequência de respostas uma passagem das *Mil e Uma Noites*, outra de *Viagens de Gulliver* e uma declaração do jogador de futebol Dario (“para cada problemática, ele tinha a solucionática”).

⁶⁴ Trechos do Antigo Testamento são aproveitados ao longo de todo o romance-colagem, sendo fácil localizar extratos das narrativas sobre Sansão, a Torre de Babel e a destruição de Sodoma e Gomorra.

Em certas passagens da trilogia é possível perceber como, no estabelecimento da seqüência de trechos apropriados, a pergunta é formulada em função do fragmento a seguir. É o que se verifica, por exemplo, entre as páginas 18 e 19 de *Nonadas*:

- quem financiou, para que nos vigiasse com aqueles seus tristes olhos de elefantinho selvagem?

permita-me que me apresente, senhor diretor deste museu dedicado à memória de Evarista Pim, permita-me inicialmente que me apresentar ao generoso público que ora nos visita: fui seu domador, seu domesticador aqui em nossa pátria comum e não era um animal um bicho um monstro foi apenas uma simples mulher. nasceu assim porque sua mãe tinha sido violentada por um elefante há muitos e muitos anos. suas deformidades começaram a aparecer aos cinco anos de idade, fruto de um mal genético incurável, desses que produzem desordens neurológicas e deformações ósseas e tumores no nariz (...)

Fica claro que os “olhos de elefantinho selvagem” da pergunta saíram do trecho parafraseado na resposta, extraído do livro *O Homem-Elefante*. Aliás, do livro ou do filme? Essa é uma das maiores dificuldades do leitor do texto uilconiano, constantemente remetido a referências nem sempre identificáveis, numa seqüência desprovida de coerência, constituindo um fluxo aparentemente casual.

Desviando-se também do procedimento básico, há a apropriação de fragmentos menores, como títulos de filmes (“belle de jour”, “olho mágico do amor”), provérbios, clichês poéticos e expressões caipiras como “comeu garrolê morreu”. Esses estilhaços de linguagem aparecem, às vezes de maneira surpreendente, fundindo-se ao corpo de uma resposta maior. Entretanto, o desvio mais radical, que começa a pôr em xeque a regra inicialmente estabelecida (trecho apropriado = resposta), é a transferência do

discurso alheio também para a fala inquisidora, e não mais apenas para a inquirida, como nesta sequência composta de provérbios:

- (...) quem muito fala e pouco sabe por asno se gabe.
- é, quem muito palra dá bom-dia a jumento
- as pequenas dores são loquazes e as grandes nos deixam mudos, estupefatos, discretos, tímidos
- o mais bravo, companheiro, é o que sabe ser infeliz em absoluto silêncio

A oscilação constante das regras de montagem corresponde à oscilação semântica e é um dos principais temas do interrogatório, em que a metalinguagem aparece constantemente. Assim, vai ficando claro que a matéria-prima de Uilson Pereira não é apenas a intertextualidade, mas também a flutuação constante do sistema linguístico em construção. Flutuação constitutiva que é explicitada em muitas falas, como naquela em que o organizador do texto aparece, disfarçado de depoente, para dizer que se apóia “numa ambigüidade erigida em sistema”.

Mesmo sendo uma constante tão sujeita a muitas variações - as descritas são as principais -, o procedimento intertextual funciona como um fator de reconhecimento da estrutura. Por mais que o leitor ache tudo o mais completo absurdo, descobre que pode ter uma certeza: está diante de um emaranhado de citações e cópias, das quais (sem dúvida há de desconfiar) lhe é impossível reconhecer a maioria. Aliás, é tempo de lembrar que as denominações dadas à personagem-tema, os muitos evaristos, funcionam muitas vezes como pistas para a identificação dos textos apropriados. Como num trecho de *Outra Inquisição* em que se aproveitam trechos de composições

da *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque, e a personagem-tema é referida como Evaristo Tango do Covil e Evaristo Pedaco de Mim, em referência aos títulos de duas daquelas composições. Ou no trecho de *A Implosão do Confessionário* em que o nome Toa Alcofibras Nasier oferece a pista para a identificação de passagens tomadas a Rabelais (Alcofibras Nasier é um anagrama do nome do escritor francês).

Observemos no quadro a seguir, elaborado a partir das 25 páginas iniciais de *A Implosão do Confessionário*, escolhidas por conterem uma amostra das flutuações recorrentes em todo o romance, a metamorfose do cenário e da personagem-tema, assim como a origem dos textos identificados:

CENA	PERSONAGEM-TEMA	APROPRIAÇÕES, ALUSÕES	PÁGINAS
		“a atriz, a mulher, o mito”, Evarilyn	
		texto sobre a morte de Marilyn Monroe	13-14
“esta central de produção”	Evaristôa		15
“casa de orate frates”, “esta representação de câmara.”	Ristôa		17
	Toa Alcofibras Nasier	os dois últimos nomes são um anagrama de “François Rabelais”	18

CENA	PERSONAGEM-TEMA	APROPRIAÇÕES, ALUSÕES	PÁGINAS
		“ali onde foi Tróia” (de um verso da <i>Eneida</i> , de Virgílio	19
“aqui em Delfilândia”,	Evarista Deus Dará		
“aqui neste posto de higiene espiritual”, “aqui no Colosseum”		“agora ela é uma estrela” (trecho de texto declamado por Elis Regina em show e disco)	20
	Evarista Gyges, “a rainha dos dipsodos”	referência ao título de Pantagruel, personagem de Rabelais	
		“Babíslia” (possivelmente Babel, ou Babilônia, mais Brasília)	
		“meus juizes e meus irmãos” (paródia de um verso de Baudelaire)	21
“no plenário do sendeiro luminoso”	Evary Domingos Pinto Colchão	(glosa do nome de Pinto Calçudo, personagem de <i>Serafim Ponte Grande</i>	
		“nunca de nuncaras” (fragmento de um verso de Drummond), “loba correndo em círculo para alimentar a matilha” (paródia de uma canção de Djavan),	
		“acta fabula est” (fórmula de encerramento de narrativas)	22
	Evar von Charmisse	“um olor de noigandres” (verso de Arnaut Daniel posto em voga pela tradução de Augusto de Campos)	23

CENA	PERSONAGEM-TEMA	APROPRIAÇÕES, ALUSÕES	PÁGINAS
“Júri da Consciência Nacional”	Evaquirê		24
“aqui na sede do fã-clube de Evarista Bombasta Paracelsa”, “a compositora”		“no pão de açúcar de cada dia, dai-nos hoje, senhor” (fragmento de poema de Oswald de Andrade), “entre o nono e o oitavo círculo” (alusão à <i>Divina Comédia</i> , de Dante Alighieri)	27
	“a moleca gostosa” e Evaristória,		
	“a superiora deles tudo”		28
“este confessionário”	Varistória da Gata	possível alusão ao bandido Fernando da Gata, famoso nos anos 70 em SP	29
	“o anjo Lúcio, o primeiro Exu, Evarilúcio”		30
“aqui, no país dos contistas mineiros”, “neste tribunal”	Arista Paleóloga	“nada mais lhe disse nem lhe foi perguntado” (fórmula forense); cita-se também um texto sobre a conhecida pedolatria do cartunista Henfil	33
“aqui na capital da libido”, “aqui, no centro do palco”, “esta reunião nas margens do grande rio-oceano onde reina a eterna primavera”		“a toda hora rola uma história” (verso de uma composição de Paulinho da Viola), “ele não tem nada a dizer e o está dizendo” (glosa da <i>Conferência sobre o Nada</i> , de John Cage)	37
“neste oásis de horror em pleno deserto dos ódios”, “na boca do confessionário”	Evaphisti, “essa moça”	“esqueça os mortos que eles não levantam mais” (trecho de uma canção interpretada por Gal Costa)	38

Uma pequena mostra dos registros dissonantes do texto uilconiano permite detectar, além de fragmentos de obras literárias consagradas⁶⁵:

- a) trechos da *Bíblia* (OI, 35 e 43; NO, 16, 22 e 23);
- b) ditos, brincadeiras e credices populares (OI, 76; IC, 17);
- c) uma conhecida piada (OI, 67);
- d) citações em latim (OI, 67);
- e) trocadilhos famosos (NO, 111);
- f) paródia da linguagem policialesca (OI, 82; NO, 86);
- g) versos ou fragmentos de versos de poetas brasileiros (OI, 75; NO, 21, 11 e 116; IC, 39 e 126);
- h) falas de personalidades da cultura de massa (OI, 124-125, 137; NO, 93);
- i) trechos de livros espíritas (OI, 121; IC, 30);
- j) letras de canções da música popular brasileira (OI, 96, 97, 100, 102, 114, 128, 130; NO, 29, 37, 53, 55, 139);
- l) referências passageiras e glosas de títulos de livros, trechos de entrevistas, alusões a personagens de filmes e a ensaios literários (OI, 137; NO, 29, 30, 31, 87, 99, 100; IC, 33);

⁶⁵ Empregam-se entre parênteses abreviações para designar os volumes *Outra Inquisição* (OI), *Nonadas* (NO) e *A Implosão do Confessionário* (IC). Os números se referem às páginas em que podem ser localizados os exemplos mencionados.

m) trechos de livros pornográficos (IC, 115).

Este não é um levantamento exaustivo, mas serve para dar uma idéia dos tipos de apropriação intertextual de ocorrência mais comum. A simples consideração da diversidade das fontes permite supor que *No Coração dos Boatos* foi elaborado intencionalmente para preencher todos os requisitos da *heteroglossia* bakhtiniana.

Mas, em meio ao aparente caos dessa inquisição, é possível reconhecer, principalmente pela recorrência da apropriação de textos de certas obras, fontes privilegiadas do trabalho do escritor-copista. São elas, principalmente:

a) *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade;

b) *Gargantua e Pantagruel*, de Rabelais;

c) *As Mil e Uma Noites*;

d) Kafka, principalmente trechos de *O Processo*;

e) Letras de canções da música popular brasileira, especialmente as gravadas no final dos anos 70;

f) Obras espíritas;

g) *Macunaima*, de Mário de Andrade;

h) Obras sobre psicanálise, principalmente trechos de Freud;

i) Machado de Assis, especialmente *Dom Casmurro* e “Missa do Galo”

j) Poemas e ensaios relacionados às atividades do grupo concretista;

i) Narrativas sobre a repressão durante o regime militar de 1964;

j) Textos jornalísticos;

i) Guimarães Rosa, especialmente *Grande Sertão: Veredas*.

j) Poetas modernos brasileiros;

l) Livros que contêm descrições de cenas eróticas ou pornográficas.

m) Os episódios bíblicos da morte de Sansão, da Torre de Babel e da destruição de Sodoma e Gomorra.

Se a enumeração das fontes explicasse tudo, seria forçoso concluir que a obra de Uilson Pereira não passa de uma gozação ou de uma colagem sem sentido. No entanto, o leitor insistente começa a perceber, nessa loucura, um método, como Polonius percebeu o de Hamlet. Persistindo na leitura, encontrará outros princípios organizadores da obra, embora paradoxalmente sujeitos à mesma metamorfose.

6. Do diálogo de surdos à conversa de compadres

Aparentemente, nenhuma relação compreensível une as perguntas e respostas que se sucedem. Mas uma leitura mais armada permite verificar: o diálogo entre inquisidores e inquiridos é o diálogo entre lógica e indeterminação, sendo que a lógica equivale a uma repressão de que a organização do texto tenta lançar mão para evitar que ele descambe definitivamente para o delírio, como chega a acontecer em algumas passagens a partir de *Nonadas*.

Como vimos anteriormente, a princípio é possível pensar que a estrutura dialogal se organiza em função de um objeto minimamente claro: investiga-se uma personagem que ora (ou: para uns) é homem, ora (ou: para outros) é mulher, chegando a ser suposta como “o próprio diabo”, depois como bruxa “velha e muito feia” e, mais adiante, como “o arquiteto cujas atividades hoje examinamos”. Ou seja, há um objeto de investigação que, embora mutável como os outros elementos que deveriam conferir

coerência ao texto, mantém-se quase constantemente como justificativa do interrogatório. Macho ou fêmea, gente ou monstro, o mutante Evaristo está sempre reaparecendo como fio condutor das perguntas e respostas.

Porém, como tudo mais na trilogia, a relação entre pergunta e resposta está sujeita a flutuações. Existe, como no caso das apropriações textuais, um padrão estabelecido nas primeiras páginas: a composição binária, cada pergunta sendo seguida por uma resposta. Entretanto, ainda no primeiro volume essa regra é quebrada algumas vezes pela ocorrência de sucessões de perguntas. Outras vezes, as respostas é que se encadeiam, com um inquirido contradizendo o outro, como nesta passagem:

- quando pintou o primeiro vestido?

quase aos dezessete anos. já tinha seios enormes, graças aos hormônios que usava. aliás, desde os quinze seu corpo já estava no ponto, repito, seu corpo estava maduro, pleno, macio, no ponto. os amigos na Praça Babislônia perguntavam-lhe se não queria ser mulher. os ouvintes compreendem, né, mulher de vez, fêmea, sem os meios termos. aí ela nem precisava cogitar demais ia logo dizendo: mas claro! ôba!

olhem o seguinte, meus caros entrevistadores, com exceção dos seios e um pouco de silicone nas maçãs do rosto, era inteiramente natural, na frente e nas costas

Ainda assim, quase sempre há, nesse primeiro volume, manutenção do “pingue-pongue” verbal, embora as oscilações de identidade dos entrevistados e entrevistadores e da personagem sobre a qual se depõe⁶⁶ mantenham o leitor na mesma situação descrita anteriormente: há excesso de dados e falta de sentido.

⁶⁶ Apesar de todas as mudanças, mantida sempre no singular.

Para completar o assassinio da lógica narrativa, não há sempre ligação entre a pergunta e a resposta, como se houvesse uma recusa do interrogado em responder (ou nenhuma relação entre o ponto em que se encontra a inquisição, tematicamente, e o texto a ser aproveitado na resposta). Isso é visível no seguinte trecho, cuja resposta é uma colagem de Euclides da Cunha:

-essa freguesia é a tal freguesia do ó?
aí surgiu, em carne e osso, dos pés à cabeça, segundo fontes muito seguras, o anacoreta sombrio, cabelos crescidos até os ombros, barba inculta e longa; face escaveirada; olhos fulgurantes; monstruoso dentro de um hábito de brim americano; abordoado ao clássico bastão, em que se apóia o passo tardo dos peregrinos⁶⁷

Mesmo no interior de uma mesma resposta pode haver contradição:

-masturbava-se?
-gozava?
-ejaculava?
- e de que cor era a sua porra?
- seu esperma?
mas até isso! os senhores querem mesmo saber, né? eu não falo, não, não lhes digo nada, senhores visitantes da inquisição geral, nunca soube, esqueci de vez, putz! , ninguém vai poder responder aqui nestas palrações, eu não posso não, não pensem que vão fazer gato e sapato de mim só porque ela gozava sim claro natural ejaculava para dentro no âmago no de-dentro agora por isso a cor do seu esperma lá dela mas até isso! então eu nunca vi jamais um mortal assistiu, meus padres confessores

Diante da incoerência entre os fragmentos e os fragmentos de fragmentos, o sentido do texto parece escapar completamente à leitura ou esconder-se numa instância

⁶⁷ O trecho apropriado é reconhecível CUNHA, Euclides de. *Os Sertões*. Rio de Janeiro, Ediouro, s/d, p. 106.

misteriosa e inacessível. Mas a análise do processo de montagem, daquilo que o próprio texto uilconiano chama de “engates”, propiciará uma aproximação maior da lógica organizadora de *No Coração dos Boatos*. Observando a maneira como os textos apropriados se relacionam à flutuação das noções de tempo, espaço e personagem, pode-se concluir que o sentido e a estrutura mantêm uma interdependência estreita.

A ausência do narrador, reduzido a um “facilitador de plantão”, faz com que o texto seja uma espécie de encenação por escrito, encenação aliás referida várias vezes nas falas do interrogatório burlesco. É o que se observa na página 79 de *Outra Inquisição*, em que o inquirido, provavelmente incorporando trecho de entrevista com um cineasta, diz que “minha experiência mais fascinante” seria “poder limitar-me a ‘olhar’ com a câmara”, acrescentando que “sou definitivamente um voyeur”.

A falta de uma organização narrativa explícita (pretendemos que ela exista, implícita na problemática constituição de sentido permitida pelo jogo de espelhos entre inquisidores, inquiridos e personagem-tema) deixa que o livro se narre a si mesmo, e disso resulta que as indicações de tempo e espaço aparecem ao leitor como anárquicas e contraditórias. O cenário constituído por meio das falas muda quase a cada página, no primeiro volume, e nos dois seguintes, como se considerado que essa mudança já foi incorporada pelo leitor, “esquecido”. Tal oscilação e tal absurdo correspondem à inconstância daqueles outros elementos que como o cenário, numa narrativa tradicional e mesmo na maioria dos textos modernos, mantêm-se minimamente reconhecíveis pelo leitor (ação, personagens, tempo). Nesse sentido, não será demais ver na convocação do inquisidor, última fala do primeiro volume, uma interpelação

dirigida ao leitor, convidado a participar do livro. Se aceitar o convite, terá de fazer um belo esforço para seguir as pistas espalhadas ao correr do interrogatório.

Já vimos que há uma flutuação da cena dialogal, ditada pela contradição entre as falas que a localizam numa “aldeia global universal”, mas também em lugares como “aqui no fundo do quintal” e “na ala política da superpenitenciária”. A contradição na constituição do cenário claramente implica uma negação do lugar, ou, o que dá no mesmo, uma afirmação radical de simultaneidade. O leitor, posto diante dessa *descartografia*, tem o chão tirado de sob seus pés. Tudo flutua. Ou, neste caso, talvez seja mais apropriado dizer que tudo gira em redemoinho: a identificação dos falantes e da personagem-tema, e em consequência o assunto das perguntas e respostas; o lugar da inquisição, os registros de linguagem, o tempo.

A mudança, portanto, é nesse texto um automatismo discursivo que converte constantemente uma cena em outra cena. A intencionalidade dessa operação fica patente em várias passagens, como esta do início de *Outra Inquisição*:

- corte rápido. façam girar o palco. outro cenário. como dormia?

Ou esta:

- hoje quilômetros de gente na fila pra vir até aqui despor ditar bobagens sobre aquela bestinha, e vem procurador da coroa e chega o próprio ouvidor-régio o juiz da comarca o mendigo da esquina o escrofuloso, o ulceroso, o entrevado, fazem atas e transatas, pela madrugada!

Embora esteja claro que o tempo, até pelo anacronismo necessário das operações intertextuais, é tão indeciso como o lugar, é possível perceber, em trechos como este

último, a indicação de que o interrogatório deve ser visualizado (ou o é, pelo menos momentaneamente, pelo autor) como uma sucessão de depoentes.

A confusão de registros verbais de épocas e origens as mais contraditórias, a *heteroglossia* bakhtiniana, parece apontar para uma *pancronotopia* (: todos os tempos e lugares no mesmo tempo e lugar), painel possível da mente contemporânea da cultura de massa. Mas a continuidade do texto, que por reiterar os mesmos procedimentos básicos tende à monotonia e à exaustão, é interrompida por mecanismos de engate, que funcionam como seccionadores: cortam e reiniciam o fluxo de perguntas e respostas, impedindo-o de se estender indefinidamente, de maneira automática.

Esses mecanismos, assim como procuram ser um olor contra o tédio da continuidade, impedem que a duração da leitura seja a única indicação temporal do texto. É possível, também, supor que as interrupções, às vezes, documentam a cessação e a retomada do trabalho do copista: de acordo com depoimentos do autor e com indicações que aparecem no próprio texto, a única ordem das perguntas e respostas é a ordem do trabalho noturno de colagem feito pelo autor. Uilson Pereira, se pretendia esconder totalmente o tempo, trai-se em várias passagens nas quais o inquisidor convoca o depoente “de hoje” - expressão que obviamente supõe uma sucessão de vários dias ao longo dos quais ocorrem diferentes sessões de inquisição.

De qualquer maneira, mantém-se, ao longo de pelo menos duas ou três leituras do romance, uma impressão de coisa amorfa, monótona, sem sentido. Que muitos hesitariam em chamar de texto, considerando a acepção de dicionário: fios entrelaçados. No entanto, os referidos cortes entre grandes seqüências de perguntas e

respostas fazem uma espécie de “costura” que confere alguma unidade à composição. Se pensarmos numa lógica narrativa que mantenha ainda algum parentesco com a verossimilhança tradicional, essa costura será muito precária. Mas precárias são também as costuras da razão ocidental, das quais depende uma noção de realidade posta em questão por *No Coração dos Boatos*.

Queremos dizer, com estas considerações sobre mecanismos de engate, que os blocos de textos apropriados (cuja costura interior é a intertextualidade conhecida, a sobreposição de planos estranhos entre si) e dispostos em sucessão aparentemente desprovida de qualquer método representam, na realidade, sessões de leitura e colagem. É possível detectar ao longo delas a articulação de temas e subtemas recorrentes, como o castigo, o pacto diabólico e as perversões sexuais. Os mecanismos de engate são a verdadeira indicação de tempo do texto uilconiano: dizem, embora nem sempre e não obrigatoriamente, quando começa ou termina uma nova sessão de colagem. São o primeiro elemento a atestar que, em meio à pasta verbal aparentemente caótica e indiferenciada, há um método - ou a busca de um método - que comporta rupturas, autocriticas e redirecionamentos.

Em *Outra Inquisição*, o mais visível engate entre blocos de texto é a passagem do microfone, que, referida algumas vezes pela voz inquisidora, situa o interrogatório como duração: se há sucessão dos depoentes, há sucessão temporal, embora qualquer indicação objetiva de tempo cronológico esboroe em meio ao entrechoque das falas. Entretanto, essa duração é entrevista na mudança de falante:

- só que aqui, graças a deus em plena era eletrônica, nesta aldeia universal, nós passamos é um microfone, por favor, outro candidato

Logo a seguir (página 28) acontece a mencionada ordem do inquisidor para que se mude de cenário. Na resposta à pergunta feita ao final dessa ordem (“como dormia?”), desvia-se também o tema do interrogatório. Esse tipo de desvio ocorre mesmo no interior de um bloco maior, o que inviabiliza afirmar que entre dois momentos de engate haja necessariamente alguma lógica narrativa no interior dos trechos apropriados.

Parodiando uma das mais conhecidas passagens de *Serafim Ponte Grande*, na página 60 do primeiro volume o inquisidor - de quem, sintomaticamente, sempre parte o esforço organizador do texto, direcionado à obtenção de alguma coerência - ordena ao depoente que “saia imediatamente dessa oficina de boatos” e, logo em seguida, delibera que “façam entrar o agente de recenseamento”, ao que uma voz inquirida (ou seja, não antecedida de travessão) responde: “presente, sou eu, aqui estou”. A esta altura pode-se concluir, mesmo que provisoriamente: o texto se configura como uma cena teatral. Ele nos conduz a imaginar um palco em que existe trânsito de vozes e personagens; o que falta, para entendermos a ação reduzida ao diálogo, é uma identificação plausível dos falantes. Se essa identificação acontecer, será possível imobilizá-la num sentido coerente. O problema é que, pela configuração da cena, a única noção acessível é a de duração, dada exatamente por essas trocas de falantes, passagens de microfones e mudanças de cenário inexplicadas.

Além do leitor, o principal interessado na coerência é o inquisidor, que, dez páginas adiante adiante da passagem referida, após mostrar-se satisfeito porque “as pistas se acumulam, os caquinhos podem ser colados uns aos outros”, convoca “alguém da curriola, para engatar de novo”.

Esse “engatar de novo” supõe a ocorrência de interrupções e retomadas do fluxo de perguntas e respostas. Mas, se nas passagens apresentadas pode ficar a impressão de que o processo progride em direção a alguma inteligibilidade, o prosseguimento do texto cancelará essa expectativa. A destruição da provisória lógica narrativa fica evidente nesta passagem:

- âniã masculina?

de boi-de-bota, de lutador de box, de estivador mesmo, coisas assim muito loucas

- bem, eu penso que de agora em diante você deve limitar-se a ler o seu escripto

ah, é, chega mesmo de improviso...

- olá, quem é vivo sempre aparece, ô, sente-se e comece quanto tempo, hein?

- pois é rapaz, você sumiu, parece que não gosta mais de nós. quais são as novas?

vamos indo sem grandes novidades. vim ver se mudou alguma coisa. afinal este é meu caminho, né?

Esse tipo de anulação da coerência verifica-se no texto de maneira recorrente, o que faz várias vezes o interrogatório voltar à estaca zero, pois o objeto da investigação se torna

confuso. O resultado da confusão é a tentativa da voz inquisidora de restabelecer alguma racionalidade. Já no primeiro volume da trilogia, há uma crescente irritação do inquisidor com o andamento - ou a falta de - do interrogatório.

Irritação manifestada várias vezes, como nesta fala:

- então vamos começar de novo. haja paciência. saco! agüentou a batalha, na sua opinião?

O mesmo acontece aqui:

- houve um engano formal, neste momento do processo. essa é a carta de outro baralho, não vale. misturou as coisas todas. calma. tempo. fiquem frios. vamos recomeçar, desde o princípio. que sacuntanha, ouvir tudo de novo. replei do inquérito que a união move contra. do interrogatório contra. da reciclagem que se fabrica, levando em conta que. colando pedacinhos. superpondo. quem vai reiniciar?

Em *Nonadas*, os engates continuam responsáveis pela mesma constituição do lugar e do tempo:

da toailete num me recordo não
chame outra testemunha
dispenso, passo

Mas, como atesta o fato de o engate partir da voz inquirida, verifica-se nessa altura do interrogatório uma certa dissolução da autoridade do inquisidor. No segundo volume, ao mesmo tempo que deixa de haver a regularidade de pares de pergunta e resposta, as duas instâncias do diálogo se embaralham. O número de respostas

aumenta, e elas se sucedem por várias páginas, denotando uma invasão de inquiridos que se intrometem, subvertendo-a, na organização tentada pelo inquisidor. Uma seqüência de respostas desencontradas à pergunta “- elas nos patrulhava?”, por exemplo, ocupa mais de duas páginas.

A voz inquisidora chega a recuperar o controle, voltando a organização binária, mas ao longo desse segundo volume o jorro de respostas retorna várias vezes, desorganizando a inquisição, a ponto de, já nas últimas páginas, o inquisidor procurar explicitamente impor sua autoridade:

- acho que não é segredo para ninguém: sou o moderador desta zorra. fui designado pelo sindicato dos artistas progressistas. minha função é evitar que se descambe para os estados alterados de consciência. daí o motivo de minha intervenção, neste preciso momento. basta de mominhas. sejamos realistas, facilitemos o realismo pragmático. sem adiantamentos: como se deu a morte, afinal de contas?

Tão evidente apelo ao Logos parece funcionar como um comentário irônico do organizador do texto (o próprio autor?). Mas essas tiradas metalingüísticas têm seu lado reverso, o que impede a identificação do “centro de poder” do romance com as perguntas: é possível perceber, por trás de várias passagens em que o inquirido se revolta contra a autoridade do tribunal, a voz do copista irritado com as exigências que o texto lhe faz:

penso, talvez seja engano meu, assumo, como o pão que o diabo amassou se preciso for, mas assumo, quero ficar em paz com o tribunal de minha consciência. digo e redigo, berro pra todo mundo ouvir: isto é apenas um entretenimento, vocês são inquisidores de fancaria, eu não vou mais engolir sapos, agora eu expludo mesmo, e não adianta você mostrar os nós reforçados dos bíceps, você

levantar de novo o chicotinho, você falar arrevezado com esse halo de importância e perfume, sobrecasaca e polaina branca, monóculos e câmeras de televisão já não me assombram mais, não vou mais ajudá-los a fabricar boatos e lenga-lengas

Essa preocupação realista com a coerência, bem como a quebra da ilusão ficcional provocada pela exposição das vísceras do próprio texto, faz lembrar a passagem de *Confissões de Ralfo* citada no capítulo I, em que o escritor-narrador é julgado por um tribunal composto pelos “ministros” dos Lugares Comuns e do Bom Senso e das Ideologias. Não é despropositado associar essa característica do romance uilconiano, o debate a respeito da validade da própria obra, com a preocupação manifesta em diversas das narrativas abordadas no referido capítulo cujos narradores expõem a problemática situação do ficcionista na era da comunicação de massa e da repressão política.

O embate entre organização racional e caos prossegue até as últimas páginas da trilogia. No final de *Nonadas* é mencionado o mecanismo do “gancho” (“foi o mais bonito e serve de gancho para a próxima reportagem de capa”), menção que confirma a intencionalidade da estruturação: os mecanismos de engate, na melhor das hipóteses, seriam os “ganchos” (no sentido jornalístico do termo) entre os blocos de textos. No terreno movediço das falas alheias incorporadas a sua escritura, o escritor-copista se permite interromper o fluxo que se vai tornando absurdo, e recoloca a tendência entrópica do texto no plano da precária “realidade” inicial, a inquisição comandada pelas perguntas. Parece constantemente dizer a si mesmo: “Veja, estamos em um interrogatório, pelo menos isso não devemos esquecer”. Essas voltas à situação inicial

são o que impede o texto uilconiano de resvalar para o total absurdo que seria a pura e simples colagem aleatória de fragmentos. Assim, o significado da obra, ainda difícil de definir com expressões econômicas, deve ser procurado em intervalos desse tipo.⁶⁸

A recuperação do controle pela razão inquisidora é mantida em *A Implosão do Confessionário*, do que dá conta a diminuição das sequências de respostas desencontradas ao mesmo tempo que aumenta a fúria verbal da voz inquisidora, multiplicada em vários falantes:

- falamos, hoje, neste posto de higiene espiritual, no pênis artificial de Evarista Deus Dará. não venha meter agulhas por alfinetes. esse truque já fez época. agora nós percebemos logo e cortamos o barato.
- não vem com pornotolices, não vem que não tem.
- estamos discutindo com um poste? com uma pedra?
- ajude-nos, para que a estória vire história
- ao contrário, para que a história vire estória
- contanto que nos deixem ficar com sua vida na mão...
- eu gosto mesmo é de ficar por dentro

Os inquisidores, neste último volume, entram no mesmo falatório que os inquiridos no anterior. Em alguns momentos chegam a abandonar a investigação, perdendo-se na conversa fiada. É o que acontece aqui:

- cai na real! organize um pouco os esquemas e ziguezagues
- é. então. você aí. sente-se. diz que era uma vez um homem, um tal de Tininho Maxixe
- Tizinho Maxixe, caríssimo colega
- ou isso, não importa o pecedônimo, neste Comitê de Salvação Pública

⁶⁸ É uma interpretação tentadora a de que o romance uilconiano seja, ao fim e ao cabo, uma discussão burlesca da estruturação hipotática do pensamento ocidental, tão problematizada na arte contemporânea a cujas questões estéticas o autor, como acadêmico, estava bastante atento nos anos em que elaborou seu romance.

- interessa apenas o chá de língua
- mas claro, vai ver que a fonte é a própria namoradinha do repórter, do promotor, do investigador de consciências. como se precisa potencializar agilizar dar nobreza à notícia, eles atribuem a informação a um serviço secreto a uma central de inteligência a uma vasta rede de espionagem eletrônica, sei lá...
- o pior é quando a namoradinha do inquisidor de plantão vem a ser mesmo uma agente dessas maldidas instituições
- tem razão, de fato. se não há moralidade, só há expedientes, como em política internacional
- o certo é o seguinte: depoimentos, até nova ordem, são como pastéis: nós mordemos, registramos e depois partimos em vários pedacinhos

E o bate-papo prossegue, até que, uma dúzia de travessões adiante, finalmente reaparece a voz do inquirido.

Mas existe uma razão uilconiana que se sobrepõe, por mais complexa, à razão inquisidora: trata-se da organização dos lances da luta travada entre o caos e a racionalidade narrativa. Essa razão ganha espaço nas últimas páginas do livro, como que preparando o terreno para um encerramento coerente. Em função dela é que nas páginas finais a organização binária retorna, permanecendo até a última fala, sintomaticamente expedida por um inquisidor:

- puxa tiro! acho que desta vez acabo a obra...⁶⁹

⁶⁹ A expressão “desta vez acabo a obra” é de Gregório de Matos numa sátira ao governador e capitão-general do Brasil de 1690 a 1694:

Desta vez acabo a obra,
 porque é este o quarto tomo
 das ações de um sodomita,
 dos progressos de um fanchono.

A problemática articulação dos blocos de texto, portanto, obedece a um método ditado pela intenção do autor de encenar a luta entre, de um lado, a lógica narrativa deflagrada pela constituição de uma cena em que duas instâncias dialogam e, de outro, a indeterminação da operação de colagem de textos e falas. No plano da mimese, cujo reconhecimento é a princípio difícil, representa o embate entre os dois lados do travessão: o inquisidor, por necessidade da investigação, persegue seu objeto e protesta quando ele parece escapar, buscando reduzir a manifestação dos depoentes a um método minimamente racional; os inquiridos, inversamente, chegam no segundo volume a transformar o pretório numa bagunça, como que vingando-se da coerção praticada por seus “perseguidores mentais”.

No final vence o inquisidor, que faz, quase aristotelicamente, o livro terminar voltando ao ponto de partida, ou seja, à noção de que havia um trabalho a executar. E se conclui a obra, que revela seu intento: o “processo” da primeira epígrafe é a “obra” da última citação; o conteúdo-estrutura do romance-rio de Uílcon Pereira, cheio de pedras no meio de seu curso, não é outro que não a própria construção verbal do embate entre as duas instâncias. Paradoxalmente, o final é feliz, como num folhetim romântico. Ou como numa terapia psicanalítica bem-sucedida...

Cf. *Obra Poética*, Rio de Janeiro, Record, 1989, p. 178. A expressão é tomada por Augusto de Campos como epígrafe do poema “sonoterapia”, de onde provavelmente foi retirada por U.P.

7. Torre de Bakhtin

O delírio verbal de *Finnegans Wake*, o grande sertão da linguagem de Guimarães Rosa e a mente trocadilhesca de Oswald de Andrade ecoam ruidosamente em meio ao interrogatório em “canibalês brasílico” montado por Uilson Pereira, que corresponde, barrocamente, à subversão de limites e identidades descrita anteriormente. À sobreposição de textos e falas do plano macroestrutural, corresponde uma algaravia de registros de linguagem que, provocando um estranhamento dentro do estranhamento, aumenta a insegurança da posição do leitor e a indeterminação do texto. O que esperar de um diálogo em que o burlesco e o dramático se misturam aparentemente sem qualquer lógica construtiva? O primeiro impulso é ligar o romance uilconiano ao surrealismo, mas na realidade se trata de outro processo, muito mais orientado pela intencionalidade que a simples escrita (ou cópia) automática: como no *nouveau roman*, na trilogia de Uilson a procura de um significado para o texto através do olhar perplexo lançado sobre o caos substitui o suspense ou o conflito do romance tradicional.⁷⁰

Se no plano macroestrutural a *heteroglossia* consiste no desencontro temporal-epistemológico dos trechos e das falas apropriados, no plano da linguagem empregada no interior de cada fala ela também reverbera. Assim, à desconstrução de um mundo baseado na lógica espaço-temporal corresponde a fragmentação das unidades de

⁷⁰ Como já ficou dito, a poética de outros escritores também é “colada” no romance uilconiano, o que nivela também os recursos do plano formal como “boatos”, leituras superficiais e apressadas. Essa superficialidade está no centro da estética uilconiana e, a nosso ver, torna pouco viável a hierarquização que determinaria o tipo de procedimento tomado a cada escritor. Tal empreitada levaria a um novo trabalho, bem mais complexo que este.

linguagem, a colagem de elementos totalmente assimétricos como o latim eclesiástico e o baixo calão.

É claro que a diversidade de registros não é novidade, tendo registrado Bakhtin a sátira menipéia como sua manifestação mais antiga. Por isso, não surpreende que o texto de Uilson Pereira, depois de esquadrinhado, aparente ter sido escrupulosamente composto com a intenção de atender a todas as prescrições bakhtinianas para entrar na linhagem de Menipo. De fato, em *No Coração dos Boatos* têm grande saliência a relatividade temporal, a “aventura da idéia e da verdade através do mundo”, o sincretismo cultural, a “fusão entre o diálogo filosófico, o simbolismo elevado, o fantástico aventureiro e o naturalismo dos *bas-fonds*, o “fantástico experimental”, a “infração às regras do bom tom” e a *pluritonalidade*, além de outras características da sátira menipéia (mencionadas por Robert Stam a propósito de *Macunaíma*) que, embora menos fáceis de detectar, não estão de todo ausentes.

No que se refere à linguagem, a *pluritonalidade* resume a desagregação do mundo racional feita pela trilogia. Cumpre, portanto, um papel de destaque na tarefa global que sempre se propõe todo romance: retratar o mundo. Foi por intuir esse caráter mimético que, em artigo sobre o romance-colagem de Uilson, tomamos emprestada, para caracterizá-lo, a expressão “imagem ideogrâmica”, com que Augusto de Campos definiu o romance *Mobile*, de Michel Butor. No mesmo artigo, vislumbramos uma ligação entre a trilogia e o *nouveau roman*, tendência à qual se filia o romancista francês. Essa ligação hoje nos parece ainda mais evidente, diante da importância que o romance uilsoniano dá a uma espécie de olhar imaginário do leitor, forçando-o a “ver” através da leitura a cena dialogal em que se defrontam inquisidores e inquiridos.

Também na confusão e na monotonia dos enredos do *nouveau roman*, aos quais se associa *L'Inquisiteur*, de Robert Pinget, que o autor de *No Coração dos Boatos* alega ter sido o modelo estrutural de seu livro.

Voltando à pluritonalidade: os efeitos cômico-satíricos da linguagem estilhaçada de Uilson Pereira consistem na deformação e na descontextualização dos textos e falas alheios, recursos comuns na literatura moderna. São encontradiços, por exemplo, em *Macunaima* e *Serafim Ponte Grande*. O que singulariza o uso da intertextualidade pelo escritor-copista é a intenção de “enciclopedizar”, levar aos limites de sua resistência físico-psicológica o levantamento de linguagens e estratégias poético-narrativas. É verdade que se mantém na superfície, mas isso coaduna perfeitamente com o central conceito de *boato* que cimenta a operação intertextual uilconiana. Na literatura moderna brasileira, o trabalho lingüístico na mesma direção daquilo que Joyce realizou pioneiramente em língua inglesa parece ter-se dividido: Oswald e Mário desbastaram o campo para uma sistematização “séria”, dramática mesmo, realizada posteriormente por Guimarães Rosa.⁷¹ Porém nenhuma das obras centrais desses escritores chegou ao cenário da cultura de massa⁷², o que confere à empreitada uilconiana o mérito de retomar a modernidade em clave inédita, informada pela tecnologia da comunicação e pelo impacto da indústria cultural no fazer literário. Podemos dizer mesmo, em função do preparo acadêmico do autor, que se trata de um escritor frankfurtiano, o que nenhum modernista poderia ser inteiramente.

⁷¹ O desenvolvimento da mimese das articulações ficcionais da representação da realidade é traçado por João Alexandre Barbosa no estudo “A Modernidade no Romance”, citado no primeiro capítulo deste trabalho.

⁷² Embora se mostre em *Tutaméia*, com seu prefácio composto de piadas, o interesse do autor pela exaustão dos discursos.

Também não se pode dizer que a obra de Uilcon repita qualquer autor moderno, pois seria inútil procurar na literatura brasileira moderna uma estrutura romanesca envolvendo o mesmo tipo de mimese e as mesmas soluções estéticas. Foi entre o final dos anos 60 e o início dos 80, ou seja, durante o regime militar, que surgiram projetos literários repropoando a modernidade em nova clave, ditada pela cultura de massa, pela explosão do mercado da informação no país - o *boom* jornalístico mencionado por Antonio Candido⁷³. Nesse sentido é evidente o parentesco de Uilcon Pereira com os autores arrolados por Flora Süssekind como praticantes da “metamídia”, caso de Sebastião Nunes e Valêncio Xavier. Os três, aliás, coincidem também no fato de terem publicado suas obras marginalmente ao mercado editorial voltado para as “ressurreições da memória nacional”. Porém, no caso específico da trilogia uilconiana, essas “ressurreições” são matéria-prima importante: como sugeriram alguns dos primeiros leitores de *No Coração dos Boatos*, a repressão exercida pelo regime militar é um dos grandes *boatos* do interrogatório.

Assim como foi possível destacar, no levantamento de fontes realizado no capítulo anterior, origens privilegiadas do “enchimento” das falas do diálogo uilconiano, também a diversidade de dicções superpostas no interior dessas falas pode ser não esgotada, mas ao menos mapeada de forma a propiciar uma mostra significativa. Assim, no plano discursivo, respondendo ao procedimento macroestrutural, mimetizando o “bordel mental” da cultura de massa, ou o “bolo contemporâneo”, uma dicção oralizante sobrepõe o texto uilconiano, procurando amalgamar e orquestrar elementos como:

⁷³ V. capítulo I, p. 30.

- a) o lugar-comum e a frase feita (“o sonho acabou”, “fazer omelete sem quebrar os ovos”);
- b) o palavrão (“boceta de veludo”, “pica-dura”, “olho do cu”);
- c) o português arcaico ou seu arremedo (“enquissão”, “calumnias”, “atrophiada”);
- d) as enumerações do tipo daquelas comuns em Rabelais, em *Macunaíma* e no *Serafim Ponte Grande* (“confessores, presidentes dos tribunais, inquisidores, fiscais de costumes, protonotários apostólicos”);
- e) a linguagem forense (“nada mais lhe disse nem lhe foi perguntado”, “em fê de meu grao”);
- f) o neologismo (“telepatite”, “etcercanias”, “sonhice”, “ficcioneria”, “mítingue”);
- g) o trocadilho famoso (“atriz atroz, atrás há três”);
- h) o plebeísmo (“malemá”, “jovens e jovas”, “ovo-o”).

O aspecto lúdico da montagem uilconiana, diversas vezes mencionado nas tiradas metalingüísticas abundantes no interrogatório, fica ainda mais explícito quando, depois de se anunciar que “vamos fazer uma banguela”, é disparado um jorro de linguagem sem qualquer pontuação:

- vamos fazer uma banguela nessa pergunta - não queria lembrar-se de que fizera o papel de uma donzela uma virgem no ritual de magia negra onde seu corpo juvenil e perfumado servira de altar uma camisola negra sapatilhas de camurça negra enquanto o sacerdote lia o missal de trás para diante e os convivas bebiam vinho misturado com esperma, sangue menstrual e urina de bode negro

Manejando registros tão variados quanto as fontes do discurso apropriado, Uílcon Pereira consegue fazer a micro ecoar a macroestrutura, e assim reproduz em diferentes níveis a confusão de linguagens, cosmovisões, teorias e opiniões que Luz e Silva, aproveitando expressão pinçada do interrogatório, chamou “Babel invertida”⁷⁴.

⁷⁴ O que explica a inversão detectada por Luz e Silva é o assalto ao chão da história e ao subsolo da consciência, que na trilogia prevalece sobre a aspiração dos homens bíblicos de decifrar o xadrez de estrelas do Criador.

O livro que se escreve

- discursos?
colagens - eis a fórmula

- com tesoura e goma-arábica?
t'esconjuro. com raio laser mesmo, já lhe disse, não encha mais o saco, grudar os caquinhos com laser, porra, isso aí, só, só, muito afins de revelar o sótão pro dono da casa, seo, dar ao todo um hábito de novidade, assim, meu - expurgando fantasias, bizâncios, babilônias, lírios e delírios, ver que bicho dá, voltas, parafuselas, sem arrotar grandes fumaças de sabedores, tá bom agora?, satisfeito? assim mesmo: a pergunta apressada, resposta lenta.

(de A Implosão do Confessionário)

1. Exposições de método

Lançando mão de um recurso eminentemente moderno, de largo emprego entre os *nouveaux romanciers*, o livro de Uilson Pereira apresenta como enredo a narração de si mesmo, ou do próprio processo de composição. Essa constatação, nascida da análise do texto, é corroborada por uma teia de referências metalingüísticas espalhadas ao longo da trilogia. Elas transformam a construção mesma do livro no principal assunto da inquirição. Em meio a um caminho cheio de desvios e despistes, o tema volta sempre ao centro do interrogatório: os crimes atribuídos ao personagem-tema, que passam a convergir, à medida que o interrogatório se aproxima de seu final, na tríade culpa-pecado-escrita.

Desde o início do primeiro volume aparecem tentativas de “definir este processo”, como se o narrador oculto que procura orquestrar o texto esperasse construir o conceito da obra ao mesmo tempo em que a constrói como objeto. Ele parte de uma série de exposições de seu método, como fazer declarar, pela voz inquirida, que “apóio-me numa certa ambigüidade erigida em sistema”.

Tal ambigüidade acarreta, desde as primeiras páginas, a constante indagação sobre o sentido do trabalho e a tentativa de orientá-lo:

- mas até agora apenas colhemos fofquinhas, em nossas redes?
então vamos pelo menos ordená-las de maneira diferente, numa
lógica outra, jamais experimentada em qualquer instrução
preliminar, boataria, conversa ao pé do fogão, papo de pescador,
discussão de lavadeira, sessão de psicodrama ou ou

Aqui o escritor-copista, fazendo refluir a disputa entre inquisidor e inquirido para o interesse do pacto realista, inequivocamente expõe seu projeto: não propriamente inventar algo novo, mas sim dispor os dados do jogo em um arranjo insólito, conceber um objeto novo com dados velhos. Ou: reciclar os detritos do real, incluindo aquelas realidades - as únicas possíveis - forjadas no interior de outros “jogos de linguagem”.

Mais adiante, o inquirido explode num desabafo irritado contra o andamento do interrogatório:

mas é um plágio, do princípio ao fim, não passa de uma paródia
de tribunal, de juiz, de réu, de acusações e defesas, não vai além
de um pasquim acerca do gênero humano, pelo menos é assim
que eu entendo o barato que vocês armaram aqui no meu quarto

logo de manhã, tão cedo! que esperam ainda deste servidor humilde?⁷⁵

Em contraposição a essa revolta, a fala do inquisidor em diversas passagens o aproxima de uma identificação com o copista. É quando se tem indicações claras da situação real em que o livro era elaborado:

- esta diarréia de questões foi por mim construída durante meses e meses de reflexão, de melancolia, de raiva, de abandono e de esperança. resultou disso uma série infinita de variações, arrazoados, brigas entre camaradas, disputácios, manobras dialéticas, malogradas entrevistas, conversações bem entabuladas. e assim por diante. etecêtera, etecêtera, etecêtera.

Não se pretende aqui reduzir o significado dessas tiradas metalinguísticas à identificação sumária entre o autor e o copista que organiza o texto e aparece muitas vezes travestido de depoente, mas apenas afirmar que elas são o canal encontrado pelo autor para professar sua poética. Percorrendo a trilogia, encontramos muitas definições do próprio texto, como “espetáculo irradiado por um locutor amalucado”, “toda essa lenga-lenga devassa livro dos porquês perguntar-responder como nos livros de catecismo nos autos da inquisição no thesouro da juventude”, “uma bela mistura de entrevista à moda norte-americana com mesa-redonda francesa, feita de um jeito bem típico aqui do Reino da Pedra Fina”, “uma espécie de festa antropofágica, onde se juntaram as linhas do teatro italiano, macumba, ciranda, jogo de futebol, capoeira, missa negra, surubas”, “saber em migalhas”, “poeira de estórias”, “sublime bestialógico”, “bruta dispersão dos vítreos cacos”, “peça de teatro às escuras”. Dentre

⁷⁵A pergunta evoca a situação de Joseph K., personagem de *O Processo*, nas primeiras páginas dessa obra de Kafka.

todas elas, a mais convincente é esta última: o sentido da cena só pode ser captado como um eco longínquo, pois falta a identificação dos falantes, que seria o primeiro passo para o esclarecimento da situação. Obviamente, faz parte da intenção do autor essa “mutilação” de sentido, que aproxima seu livro de tantos romances modernos marcados pela limitação da perspectiva do narrador: o louco de *O Som e a Fúria*, os zumbis de Beckett, o menino que não queria crescer de *O Tambor de Lata*, romance de Günter Grass.

Há outras dezenas de referências ao próprio livro e a seu processo de composição, muitas delas indiretas. Bastam, no entanto, esses poucos exemplos para tornar evidente que o autor, enquanto escreve, discute consigo mesmo qual seria a definição de seu livro. O que começa a esclarecer as trocas de posição entre inquisidor, inquirido e tema: entre os três, na realidade, está em trânsito a busca de um significado para o texto. *No Coração dos Boatos* segue à risca a definição de Umberto Eco para a *obra aberta*

Visando à ambigüidade como valor, os artistas contemporâneos voltam-se conseqüentemente e amiúde para os ideais de informalidade, desordem, casualidade, indeterminação dos resultados; daí por que se tentou também impostar o problema de uma dialética entre “forma” e “abertura”: isto é, definir os limites dentro dos quais uma obra pode lograr o máximo de ambigüidade e depender da intervenção ativa do consumidor, sem contudo deixar de ser “obra”.⁷⁶

⁷⁶ ECO, Umberto. *A Obra Aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo, Perspectiva, 1991, pp. 22-23.

Partindo de tantas investigações teóricas e universos epistemológicos diferentes como a literatura, o periodismo, a psicanálise, a filosofia, a estética, o espiritismo e a cultura popular, Uilson Pereira só poderia obter um composto estranho a ponto de ser difícil encerrá-lo numa única definição. É arte ou besteira? (e onde ficam os limites, a propósito?) O trabalho de cópia e colagem tem algum sentido? Vale a pena continuar? A perplexidade de todo artista criativo é, aqui, levada à beira do abismo inevitável para quem se meteu em aventura tão ousada. Aventura ao cabo da qual não será lícito dizer, como Macbeth, que a vida (e o livro) é um conto contado por um idiota, cheio de som e fúria e significando nada - frase, aliás, apropriada e deformada lá pelas tantas do interrogatório. Não se poderá dizer, pelo menos com frases, que o mundo carece de sentido. E talvez por isso mesmo Uilson Pereira tenha tentado dizê-lo com a estrutura de seu livro. Nesse sentido, é tão moderno como todos os autores preocupados com o sentido da estrutura romanesca, de Flaubert, Joyce e Kafka até os “construtores de ruínas” mencionados no capítulo I - Rubem Fonseca, Renato Pompeu, Ignácio de Loyola Brandão, Antônio Callado e Ivan Ângelo -, buscando flagrar ideogramicamente o sentido (ou a falta de sentido) da história. A novidade é a forma encontrada para estruturar sua visão pessoal do mundo e do Ser, um diálogo conflituoso entre mimese e abstração.

1. Ecos, boatos, orelhadas

Se não há um mundo claro e um homem definível, tudo é boato, “rumor de ouvido”. Por isso o escritor intitula seu cometimento como um mergulho no “coração

dos boatos”. O boato entra a ganhar o *status* de uma categoria filosófica: o fuxico, o mexerico, o cudelume (no dicionário: pirilampo) são o ponto de partida para uma pintura da realidade. Realidade que não existe de forma inteira e reconhecível, pois tudo são visões parciais, verdades aparentes construídas pela cadeia da repetição. Há, primeiramente, o boato que nasce anônimo e vai crescendo em concretude e verdade à medida que se difunde:

- tinha parte com o diabo?
muitos sitiantes e capiaus o veneravam como um ser diabólico. lendas fantásticas sobre as suas várias fugas começaram a viajar de patrimônio em patrimônio. um dia ele teria feito o cavalo pular um açude de seis metros. outro dia ele teria varado cinco soldados de uma volante com apenas um tiro. e imaginavam que ia pelo campo soltando pelas ventas muitas baforadas de enxofre e fumaça

Depois do mito-Lampião, o mito-Prestes, fabricado adrede por interesses ideológicos:

- qual o teor dos impressos?
afirmavam que os revoltosos não eram almas do outro mundo, somente capazes de mexer com os nervos impressionáveis mas garantiam que o tenente Evaristo Prestes, ah, esse sim, que puta alma penada! que fogo-fátuo! que figuração do próprio belzebu!

O boato também pode ser a “notícia anônima que passa a correr publicamente sem confirmação nenhuma”, porque “até os sonhos da razão gera monstros”.

E para onde vão os boatos quando crescem? Simples: viram mitos, verdades incontestáveis, fundam visões corretíssimas do mundo, criam mundos particulares. Não por acaso, as páginas da trilogia são povoadas de mitos religiosos e literários,

artistas de cinema, enfim, de fabricações do senso comum ou da instituição que veio substituir o boato espontâneo, nascido da fantasia popular - aquele que “interpreta sonhos”, como diz Jung em sua “Contribuição à Psicologia do Boato”⁷⁷ A deformação da realidade é inevitável pela própria dificuldade de conhecer o que é real. Daí a falsidade das narrativas objetivas e a “realidade” do interrogatório que encena a perplexidade do sujeito na história contemporânea:

subterrâneos da aldeia global
o milagre do múltiplo na Unidade
de certeza que ele o Varisto Chechiná se transformava da maneira
que ora lhes ensino, isto é: recolhendo os misturados e dispersos
fragmentos cacos estilhaços rachaduras trincamentos ruínas mil
pedaços em que se pulverizava incessantemente, esfacelava-se
em mil pedaços esquizos
unidade, mesmo?
só nas ressurreições da memória nacional (...)

A mesma posição do sujeito é visível em:

e no decorrer do vox-pop se encontra alguns erros de português
tatibitates malapropismos deslizes de sintaxe porém mesmo assim
pela quantidade das matérias de real interesse são mais
verdadeiras mais condignas do que as publicadas em jornais e
revistas da chamada grande imprensa, apesar dos seus recursos:
fotos coloridas, boa impressão, repórteres profissionais, redatores -
e não conseguiram até hoje expressar as idéias propostas projetos
rememorações cucagens encanações pois em alguns casos até as
distorceram, e que só serviram mesmo para nós limpamos o cu

⁷⁷Cf. JUNG, C. G. *Freud e a Psicanálise*, Petrópolis, Vozes, 1989, pp. 39-51.

É aqui que se evidencia a influência do Flaubert de *Bouvard e Pécuchet*, aquele que aponta, no centro das platitudes estabelecidas no senso comum, o “espírito dos jornais”, e também das teorias de Barthes, especialmente aquele de *Mitologias*, atualizador do tolicionário, isso para não falar da ridicularização das disputas verbais feita por Rabelais em *Gargantua*. Mas também, para insistir no parentesco do romance uilconiano com a ficção da década de 70, o mosaico de *Zero, A Festa e Confissões de Ralfo*.

Estamos a ponto de compreender Evaristo, o mutante personagem-tema, como o que ele realmente é: uma sucessão de encarnações de diferentes visões⁷⁸ de mundo, inesgotáveis partes de uma figura que nunca se completa: a certeza, o conhecimento redondo da realidade. Evaristo só pode ser um fluxo, uma metamorfose ambulante, pois figura o reino da opinião, o império do palpite e, claro, no contexto da civilização pós-industrial, a circulação frenética e a fragmentação da informação fabricada. Evaristo não pode ter substrato, porque encena em seu corpo fãtuo o giro descontrolado da informação, reduzida aos dados que se agrupam, na outra ponta dos fios, das maneiras mais diferentes e conflitantes.

E porque Evaristo é mutante, as tentativas de apreendê-lo só podem ser uma circular e sisífica “maratona de fuxicos” em que nunca entra em cena “sua majestade, ‘o real’, ‘a verdade’, ‘o fato’” (*Nonadas*, p. 113). Por isso a inquisição é, afinal, o “reino da confusão”, uma “busca de avessos” e um “festival de achismos”. Ou, para resumir, um “mural filosófico da loucura”. Perseguindo as mil faces de Evaristo, inquisidores e inquiridos procuram “sua existência em nós mesmos”. Jogo de espelhos

⁷⁸O que quer dizer, também, leituras...

que remete à problemática da identidade suscitada pelos estudos psicanalíticos e por seu impacto na literatura a partir do início do século.

O reino dos boatos é, portanto, o reino das verdades aparentes, das visões fragmentárias e parciais da realidade que compõem o saber humano e sua coerência cimentada por operações lógicas artificiais. No mundo da comunicação de massa, o inconsciente amassa os primeiros flocos dessa bola de neve que se transforma em mito pré-fabricado: os mitos têm origem industrial, vêm de fora para dentro e são inumeráveis, inadministráveis. A saturação de informações oprime o indivíduo. Daí a cultura contemporânea ser feita de orelhadas, de fragmentos. E assim o corpo desse romance estranho exatamente porque pretende “fotografar” o mundo fragmentado. Ou, como a personagem de Kafka em *Na Colônia Penal*, imprimir em si mesmo a própria sentença. O coração dos boatos? É o coração escuro de uma caverna onde ouvimos dantesca confusão de vozes e ruídos humanos. Mas não vemos nada. Sim, uma peça de teatro às escuras parece ser, entre as muitas autodefinições postas pelo texto uilconiano, a mais justa.

Resta Evaristo. Por que não José, como o personagem de Loyola Brandão (em *Zero*), seu semelhante e seu irmão, rascunho de um arquétipo do homem contemporâneo vagando pela floresta dos signos em rotação?

As informações do texto sobre “o sem-nome, o mil nomes, o anome” são contraditórias na exata medida do número de quase-histórias que protagoniza e das variações de seus nomes. Por isso, entre as páginas 81 e 82 de *Implosão do Confessionário*, quando lhe é perguntado o “nome real” do “paciente” sobre o qual se fala, um inquirido responde:

os nomes são moedas falsas que perderam sua efígie: hoje só entram em consideração como metal, não mais como verdadeiras moedas - para Evaristo Evarista, não nos esqueçamos jamais: basta experimentar um novo apelido e, a médio prazo, estaremos criando também novas auroras, outras aventuras, além do bem e do mal, sempre

Logo a seguir, outra resposta confirma essa posição sobre a identidade:

-eu? "eu"?

verdade he, meu ermitam abençoado, que: o eu que ora lhes fala já não é mais o eu que lhes falou, o eu que ora lhes diz "eu" já não é mais o eu que lhes fala "eu", hi, neste pequeno mafuá de biografias, o "eu" é sempre um outro, sempre um fantasma

Mas é nas ocasiões em que Evaristo é identificado com almas, espíritos, que se permite ao leitor chegar perto de seu significado:

eu, eu achei os restos humanos, em uma caverna que continha, misturados, ossos de diversos animais, de espécies decididamente liquidadas, relíquias de todos os evaristos já passados

Em tais passagens é possível ver que Evaristo personifica o mito, o inconsciente, a memória arcaica, o "Outro" de Lacan, enfim. Sua verdadeira essência é inacessível porque ele é o eco longínquo de algo que não podemos definir, só podemos perseguir com nossa fabricação incessante de boatos.

Ainda assim, persiste a questão do nome, que de nada adiantaria investigar: a chave só poderia ser dada pela revelação de dados biográficos do autor. Assim seja: Uilcon teve um tio-avô que o fascinava na infância - entre outras bisonhices, quis voar com uma geringonça e se arreventou ao pular de um barranco na fazenda do pai. O fascínio

por Evaristo Pereira, somado à crença do autor na transmigração das almas⁷⁹, foi o que motivou o batismo do personagem-tema.

3. Babel invertida

As metamorfoses de Evaristo e seus “mil e um pseudonomes” são uma alegoria do conhecimento humano pulverizado pela comunicação de massa. Mas também, e o próprio texto uilconiano o afirma, um “mural filosófico da loucura”: mosaico de signos contraditórios enviados ao mundo “real” pelo Outro, o estranho, o desconhecido que nos habita. A estruturação do texto uilconiano, cujas deformações e condensações lembram os mecanismos oníricos descritos por Freud na *Interpretação dos Sonhos* - mimetizam um mundo exterior visto pelo prisma do indivíduo em sua perplexidade solitária e incomunicável, fato que nos leva a reconhecer entre o ilogismo da inquisição e a livre associação da psicanálise freudiana muitas semelhanças. Como no interrogatório de Uilcon, por exemplo, em uma sessão de psicanálise se busca “driblar” o absurdo aparente do conteúdo manifesto a fim de atingir a realidade reconhecível do conteúdo latente.

A discussão desse aspecto da trilogia dará algum dia, certamente, importante trabalho de investigação estético-literária. O presente texto não pretende ser, porém, mais do que uma apresentação e, portanto, não pode ir além da superfície, uma vez que nos concentrar no viés psicanalítico seria perder de vista a diversidade de questões

⁷⁹Que Uilcon declara não se tratar exatamente de espiritismo, mas apenas da idéia de que as almas podem “viajar” através do tempo e do espaço. É significativo que a metempsicose seja também assunto de Joyce, Borges, Oswald e Mário de Andrade, autores marcantes, como já vimos, na composição do romance uilconiano.

em jogo. Sendo assim, limitar-nos-emos, neste capítulo, a apontar referências ao universo da psicanálise e apropriações de textos de alguma forma a ele relacionados localizadas em *No Coração dos Boatos*. O fato de que tais referências sejam numerosas e fundamentais na constituição de sentido do interrogatório basta para avançar uma interpretação aglutinadora (mas não excludente de outras, já que a ambigüidade, ou antes um misto de polissemia e absurdo, é o princípio da poética uilconiana) dos elementos reunidos até aqui: a de que o livro em análise é, pelo menos na literatura brasileira, o primeiro romance estruturado na forma de uma seqüência de sessões psicanalíticas. Melhor dizendo: autopsicanalíticas. O livro reproduz um inconsciente coletivo impregnado de boatos fabricados pela indústria da informação. Pode-se dizer, portanto, que encena a invasão da mente contemporânea pelos mitos pré-fabricados, que convivem com os arquétipos imemoriais perseguidos por Jung.

Os estudos de Freud e Jung figuram com destaque entre as falas da personagens empenhadas em definir o interrogatório. Podemos observar isso desde a página 28 do primeiro volume, em que a relação entre pergunta e resposta parece apontar para a identificação do trabalho do escritor-copista com a técnica freudiana da livre associação:

- ele inventou um método especial?

sua nova técnica consistia em pedir a seus pacientes que abandonassem o controle consciente sobre suas idéias e dissessem tudo que lhes viesse à cabeça. A livre associação aproveitava-se da tendência autodenunciadora do material inconsciente que procura expressão, mas é inibido por contraforças repressoras.

quando um paciente abandona a direção, o controle de seus processos de pensamento, suas associações espontâneas são guiadas mais pelo material reprimido que por motivos conscientes. a descontrolada sucessão de pensamentos revela assim um interjogo entre duas tendências opostas - uma de expressar e a outra de reprimir o material inconsciente.

Na página 72 do mesmo volume, a voz do inquirido conclui sua resposta dizendo que “agora, no divã do seu consultório, é que a lembrança me invade me atravessa como uma espada”. Os inquisidores, na página 84, são “perseguidores mentais”, e páginas adiante o inquirido se refere à cena do interrogatório como “esta Exposição de Caso Clínico”. Não falta, ainda no primeiro volume, a transcrição de um trecho do “Caso Schreber”, além de referências a psicodrama, transexualismo, repressão e desrecalque.

Nonadas, por sua vez, está saturado de referências diretas ou indiretas ao complexo de Édipo, “vozerio da mente”, “faces ocultas da mente”, “terapia radical” e “pulsões homossexuais”. Há nesse segundo volume uma freqüente ligação entre psicanálise e espiritismo, em falas que associam a “memória arcaica” de Freud e o inconsciente coletivo de Jung à reencarnação.

Ainda em *Nonadas*, aparece de maneira insistente o tema do pacto diabólico, relacionado de maneira bastante evidente ao romance de Guimarães Rosa. E, de permeio à citação de vários nomes atribuídos por Riobaldo Tatarana ao Diabo, circulam versões contraditórias sobre um pactário - ora identificado com um dos evaristos, ora associado ao próprio escritor-copista - misturadas a expressões como “útero materno”, “busca da identidade” e “fragmentação do homem”.

A teia de referências psicanalíticas, convergentes com aspectos temáticos explorados obsessivamente no segundo volume (pacto, castigo, fantasia persecutória, perversão sexual) prossegue em *A Implosão do Confessionário*. No terceiro volume há transcrição de textos de Freud e expressões como “tribunal de exceção interno”, “medo inconsciente”, “capital da libido”, “memória arcaica”, “anima” e “animus”, estes dois últimos sabidamente cunhados por Jung.

Esta fala do inquisidor sugere a a ligação entre culpa, sentimentos religiosos, inconsciente e perplexidades filosóficas:

- eu devo perguntar, mas nem quero ouvir: que forças a moviam? desejos? maldições atávicas? crimes cósmicos? medo dos limites? castigo por más ações na vida anterior?

Por outro lado se confirma, na revolta do inquirido contra o absurdo ziguezagueante do interrogatório, a identificação entre inquisidores, autoridade e razão ocidental:

(...) ela organiza o mosaico. adivinha-se como será o filmico. depois de vinte experiências aleatórias, chega-se a uma descoberta de gênio: os arcanjos-inquiridores, na popa da balsa, regem o espetáculo à beira-mar, mais sinistros ainda ao meio-dia, sol a pino, vestidos de longas batas negras, no peito as corujas dos sacerdotes de Logos, luvas douradas até os cotovelos e imensos coturnos nos pés

Aos poucos se vai concretizando uma interpretação do processo: o pacto cada vez mais se identifica com a escrita-colagem, os inquiridos prestam depoimento sobre o

trabalho do escritor-copista, que “sofria de mimesis” e, no final, depois de “revivescer” anda a “caminhar entre aspas na aldeia transglobal”.

Nas últimas páginas do romance o autor nos dá o que não esperávamos: uma conclusão. Depois de muitas perguntas e respostas em torno de uma versão pornográfico-medieval da história de Cinderela (o sapato deveria servir em um pênis), o interrogatório, uma página antes de se encerrar, oferece uma solução metafórica da busca de significado para o próprio livro:

(...) se mostrou até com a curiosidade. à noite, de madrugada. preceitos. e foi. e foram dias. no reencontro é que houve a magna decepção. desproporcional a figura do santo pênis. extinguiu-se com as sombras da noite qualquer possibilidade de fusão de encaixe de conúbio entre o sagrado pau e o sapatinho de tricô. pede-me V. M. huma prova que eu possa dar. e disse-me que seja a prova da minha boca, mina imaginação pessoal. impedido de consultar escritos modernos e antigos, de examinar todas as histórias passadas, e presentes, e de adivinhar as futuras para poder achar essa prova, he necessário proceder às avessas. muito inteligível e sem as autoridades. não se me oferecendo por ora outro meio e outro jeito mais à mão. o sacerdote devolveu-lhe a sandálion com essa fulguracional observação: “por que você não tenta calçá-la no seu próprio membro viril?” fulgurativo! iluminação. clareza naquela cabeça de nabo. foi ouvir, compreender, sacar e proceder imediatamente. abre o cós da calça, a braguilha, masturba-se um pouco, até que a espada se excitasse. aperta daqui e ajeita d'além.

- a pantufa coube-lhe então no mastro?

como luva e mão, arco e corda de violino, anéis e dedos

- solvia-se o mistério, o enigma?

senão que foi aí a grande explosão-implosão. nem se ouviu barulho, apenas um silêncio, a escuridão e o pó que dificultava a

respiração. um baque oco, seguido de uma sensação de vazio, de perda. e fedeu enxofre por três dias.

Começamos esta seção abordando as referências à psicanálise e acabamos por desembocar numa conclusão. É assim o romance uilconiano: os elementos se interpenetram e se reenviam, tornando difícil seccioná-los para facilitar a compreensão do todo. Nessas falas que são uma das chaves de *No Coração dos Boatos* - o trecho do pênis de veludo e do sapatinho-, o inquirido das últimas páginas fala de uma descoberta que parece ser a própria estrutura do livro: o sapatinho representaria o objetivo, a busca de sentido para a obra, enquanto o pênis, com sua conotação entre agressiva e macia, remete ao objeto insólito que vinha sendo construído. Num momento de iluminação, dá-se ao leitor a resposta escondida no escuro da cena dialogal desde o princípio: o casamento entre o livro e seu sentido é o próprio sentido. A procura do sentido só poderia ter sucesso se voltada para o próprio objeto da procura. Assim, a indeterminação semântica que predominou durante toda a leitura, nessa penúltima página da trilogia, cede ao esforço organizador do narrador oculto, ao mesmo tempo inquisidor e inquirido do sentido não apenas do livro, mas da realidade. Assim, na luta entre abstração e mimese, afinal a segunda sai vencedora, e o pacto naturalista sai de *No Coração dos Boatos* menos embaraçado do que entrou.

4. Conficcionário esquizo

Chegando a este ponto, apresenta-se o momento de observar que o livro de Uilcon Pereira contém evidentes elementos autobiográficos, senão que é uma escritura

de catarse: o autor faz de seu diário de leituras uma *egotrip*, fala consigo mesmo e é (*sendo* a escritura) o próprio tema. Aceitando a contradição, dentro de si mesmo, entre o som das palavras e a fúria do Outro, o autor conversa com seus compadres interiores e briga com os adversários filosóficos, políticos, acadêmicos, tudo no interior do texto. Evaristo indicia os pontos do percurso, sinaliza as estações de parada em sua busca da verdade filosófica, religiosa, histórica, psíquica - que, definitivamente, não existe para além do próprio processo de tentar conhecê-la, conhecendo-se. Socraticamente, por mais surpreendente que isso seja: a conclusão de que a viagem é o próprio sentido de viajar, ou que viver é o próprio sentido de viver, ou que escrever um livro é o próprio sentido de escrever um livro, descobre para o autor que o pênis de veludo e o sapatinho foram feitos um para o outro.

No momento em que chegamos a essa conclusão, só nos resta radicalizá-la, buscando evidências de que, ao falar de todos os evaristos, o escritor-copista está falando de si mesmo - de um homem cuja vida é, em grande parte, leitura. Isso não implicar reduzir o romance a uma autobiografia, mas sim descobrir-lhe o centro: o demiurgo do mundo intertextual do interrogatório não é a pessoa física Uilson Pereira, mas por trás dele, transitando entre o Outro e a ilusão do si-mesmo, é essa personagem (essa máscara, portanto) que procura dirigir a busca, encontrar-se-lhe (não, não é só um erro de regência) um sentido.

Semeadas ao longo da trilogia, uma série de referências autobiográficas sustenta essa interpretação. Primeiro, alinhemos algumas falas que remetem à reflexão do autor sobre a cena contemporânea. Poucas delas podem localizar o mundo exterior visado pela estrutura pensante que pretende ser o romance. A esta altura pensamos não

carecerem de interpretação expressões como “central de boatos”, “aldeia universal”, “Babel mundial” e “bolo contemporâneo”.

Remetendo diretamente à experiência histórica do autor no momento em que elaborava o livro, há expressões como “no dia em que baixaram o ato cinco” e vários trechos de relatos de sessões de tortura, além de menções claras à censura da informação e das artes. Por isso a trilogia também é uma grande “convocatória nacional”, um balanço dos 20 anos de ditadura, principal prato da cultura brasileira no final dos anos 70 e início dos 80. É comum, entre as falas dos inquiridos, encontrar trechos de depoimentos escritos por militantes torturados pela repressão, como este:

ele me levou pra sala de torturas, onde me colocou no pau de arara e me espancou barbaramente. aplicou-me choques elétricos na cabeça, pés, mãos e seios, aplicou-me na veia uma droga qualquer, dizendo ser o soro da verdade. senti o corpo entorpecido e não consegui manter os olhos abertos. depois, tentou estrangular-me e só me largou quando perdi os sentidos. (...) ⁸⁰

Memória pessoal e retrato de época se confundem na colagem, fazendo uma ligação entre o romance experimental uilconiano e a literatura-depoimento com a qual o copista conviveu durante a elaboração do livro. ⁸¹

A relação entre a estética de Uilcon Pereira e a história está mais do que transparente na transcrição (devidamente acrescida de deformações) da conhecida alegoria de Benjamin que interpreta o quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee, transcrição feita entre as páginas 99 e 100 de *A Implosão do Confessionário*. Essa

⁸⁰ Trecho retirado de um dos depoimentos de presos políticos contidos no livro *Brasil: Nunca Mais*, organizado pela Arquidiocese de São Paulo.

⁸¹ V. cap. I.

apropriação documenta a inseminação exercida pelas teses benjaminianas sobre a poética de Uilcon:

parecia estar na iminência de afastar-se de algo em que crava o seu olhar. os olhos de Angelo Evaristo Novus estão arregalados, nesse quadro que o representa no preciso instante da assinatura do famoso pacto. ei-lo: sua boca está aberta e suas asas estão muito estendidas. ele tem o rosto voltado para o passado. enxerga uma única catástrofe que incessantemente amontoa ruínas sobre ruínas e as lança a seus pés - fragmentos do Grã Confessionário, escombros, cacos, dejetos, migalhas, ecos, falas esparramadas, murmúrios, dizeres esparsos, ditos populares, vox pops, ruidurbanos. ele gostaria de demorar-se um pouco, acordar os mortos, gravar essas confissões e juntar novamente os resíduos. mas do país das sombras vem uma tempestade que seprende a suas asas, tão forte que o discípulo do Mofento não pode mais fechá-las. e a tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele volta as costas, enquanto o amontoado de ruínas à sua frente cresce até o céu. o que chamamos de implosão do confessionário é essa tempestade na qual

Entre os dados caóticos de seu panorama - também histórico -, Uilcon semeou alguns cacos de sua vivência pessoal. Desde a localização do interrogatório “aqui no fundo do quintal” e da referência à “casa da minha tia” até a intromissão de um certo Uilcon, como personagem, em trecho copiado das *Mil e Uma Noites*, muitas falas e fragmentos de falas no romance são estilhaços de uma “biografia sintética”, “antebiografia”, “biografemas”, “antibiografia”.

É fácil concluir que os “vampiros da alma” são os fantasmas do autor (ou os leitores dos anos 70, ávidos de confissão?), e que ninguém mais que este poderia “sofrer de mimesis” e “caminhar entre aspas na aldeia transglobal”. Mas nenhum tipo

de referência autobiográfica é tão abundante quanto as feitas ao Tietê, ora mencionado como “rio que separa os vivos dos mortos”, ora incorporado ao nome de uma localidade citada nas falas de inquiridos: Póvoa do Tietê, por exemplo, uma evidente brincadeira com a terra natal de Eça de Queirós. O rio da infância de Uilcon, nascido justamente no município de Tietê, em cujos arredores passou a infância, ganha *status* mítico, transcende, como o tio Evaristo, os limites temporais e geográficos para se projetar sobre os grandes arquétipos que impregnam a estrutura psicológica do homem e os mitos fajutos da cultura de massa. Mas o Tietê também, na outra ponta, é São Paulo, a “capital do universo civilizado” (expressão apropriada, como muitas, do *Serafim Ponte Grande*) onde, exatamente no período em que escrevia seu livro, o autor, como estudante de pós-graduação, submetia-se aos “sacerdotes do Logos” lotados na academia e prontos sugar-lhe a alma: em várias passagens o interrogatório se transforma em banca examinadora. A certa altura, o inquirido fala a uma “congregação”. E, como o velho surdo de Pinget, sempre negaceia diante da autoridade dos “neoconfessionários da ponta do Tietê”.

Tudo isso explica por que o livro é um psicodrama, um julgamento, um programa de auditório, mas sobretudo um “confessionário experimental”. É navegando no caos de sua própria mente que o escritor-copista procura o coração dos boatos. E, como já disse Flaubert, é preciso ser “louco e triplamente frenético” para emprender tal viagem.

era o doidinho da vila?
-quem? uilcon?

conclusão

O polaco vendendo a prestação

Todo texto literário, por mais alheio que seja aos valores do passado, movimenta direta ou indiretamente formas de tradição que são o palco onde se desenrolam os acontecimentos presentes que real e virtualmente se representam no tempo anacrônico e no espaço atópico da escrita.

(Silviano Santiago)

Pela análise das tão embaralhadas linhas do texto uilconiano, pudemos chegar a um ponto inesperado: contrariando muitas expectativas, existe de fato um texto. O que quer dizer: a estrutura do interrogatório não é, como certamente supuseram alguns leitores desistentes, apenas um despropósito. E se o *status* da literatura esteticamente válida, desde o formalismo russo, assenta-se sobre o estranhamento provocado por uma estrutura que se nega a satisfazer a expectativa do leitor - ou a *good continuation* dos estetas da recepção -, então não resta dúvida: o romance de Uilcon Pereira é uma obra vanguardista no melhor sentido da palavra. Escrita na era da pós-utopia, e por isso mesmo vanguarda: atualizada para um momento em que a elaboração literária não comporta mais o otimismo, contentando-se com a possibilidade mais modesta do termo morusiano - a utopia é o livro, o não-lugar onde o escritor se exila do país dos boatos para fazer seu retrato desse mesmo país.

Ou seja, a esquisitice vanguardista de Uilson Pereira reporta-se - do contrário, seria apenas o “ruim esquisito” com que Manuel Bandeira definiu o primeiro livro de Mário de Andrade - à universalidade, numa função congênita do fazer literário: a catarse. Mais do que um simples diário de leituras, *No Coração dos Boatos* é um processo de purgação do autor, um acerto de contas do homem de meia idade procurando seu lugar no mundo através da escritura. Um - para usar expressão pinçada do texto uilconiano - “popconfessionário”.

Mas por que continuar chamando a trilogia uilconiana de romance? Mário de Andrade preferiu designar *Macunaima* como rapsódia, Oswald, conforme atesta Haroldo de Campos no prefácio de *Serafim Ponte Grande*, escolheu designar seu romance como “invenção”. É claro que a tendência de se abandonar a divisão entre os gêneros, característica do Modernismo, encontra em *No Coração dos Boatos* sólida justificativa: a colagem de textos uilconiana se coloca no limite do impasse diagnosticado por R. M. Albérès em seu estudo sobre as “metamorfoses” do romance, cujo início o crítico localiza, no âmbito da literatura francesa, em Proust. O ponto - o *nouveau roman* - a que Albérès fazia chegar a revolução moderna é pressuposto evidente da trilogia:

Entre 1935 e nossos dias, o romance passou de uma interrogação psicológica, social, moral e metafísica à interrogação estética, onírica, fenomenológica. É um fato histórico, já que os romances de hoje colocam problemas de ótica e de estética, e não mais problemas de metafísica e de moral.⁸²

⁸²ALBÉRÈS, R. M. *Las Métamorphoses du Roman*. Paris, Éditions Albin Michel, 1966. A tradução dos trechos citados é de nossa responsabilidade.

A “revolução romanesca” sobre a qual o crítico escrevia no momento em que Uilson Pereira morava em Paris e tomava seu banho de civilização europeia culminava com uma sistematização, elaborada pelos *nouveaux romanciers*, das operações textuais desenvolvidas na primeira metade do século por Proust, Joyce, Kafka, Musil e Faulkner. Nas obras desses narradores, prossegue Albérés, a narrativa “obedece a um postulado novo: oferece uma realidade que não é totalmente e imediatamente inteligível”, propondo ao leitor o trabalho de desvendar um mundo “difícil” apresentado na forma de um “romance policial que não tivesse solução”. Ou seja, o leitor é obrigado a modificar seus hábitos de leitura para acompanhar as “epopéias íntimas dos escritores modernos”. Também a trilogia uilconiana, como vimos, é a seu modo uma epopéia íntima do autor, uma viagem pelo reino dos boatos.

Abordando as mesmas “metamorfozes” com o foco concentrado em autores germânicos, Erwin T. Rosenthal dá ênfase à fragmentação como procedimento fundamental da narrativa moderna, lembrando que desde o Musil estreante e de Kafka, diante da revolução científica que na virada do século pôs abaixo as concepções tradicionais de tempo e espaço, os romancistas criativos passaram a pesquisar formas direcionadas a uma nova maneira de sentir o mundo dos fenômenos, a realidade que, abalada a configuração do universo a partir de concepções burguesas e idealistas, tornava-se “flutuante”.

Assim, na encruzilhada dos anos 60, quando a reelaboração lingüístico-formal está prestes a se tornar um clichê moderno, o romance já passou por várias modificações na procura de perspectivas novas para surpreender o real. Entre as obras empenhadas nessa procura, é significativo que os escritores tenham muitas vezes adotado a

compreensão “limitada”, como a do louco, a do menino que não cresceu e, no caso do livro em estudo, colocando o leitor como que diante de uma cena de teatro às escuras. Remontagem do mundo real, remontagem do romance - levada a tais extremos que, reconhecida a “tradição da ruptura” apontada por Octavio Paz na poesia do mesmo período, imobiliza-se num impasse: o que é romance, desde que narrar não se comporta mais no interior de uma cronologia, de uma lógica e de noções de identidade?

Enfim, o impasse do romance não é apenas estético, mas principalmente epistemológico, e o romancista se vê transformado em novo Adão, procurando palavras para “rebatizar o mundo”. Tarefa idêntica à que, na filosofia, propôs-se Ludwig Wittgenstein. Os narradores tentam se explicar a si mesmos, procuram a unidade extraviada entre ciência, arte e filosofia, sabendo de antemão improvável o sucesso de sua empreitada. Enquanto trabalham e não podem evitar fazê-lo, seu lema só pode ser o mesmo dessa personagem-síntese que é Riobaldo Tatarana:

Quem julga, já morreu. Viver é muito perigoso, mesmo.

Na linhagem kafkiana, o despedaçamento do mundo se faz por supressão do sentido: de Kafka a Beckett, há um progressivo esvaziamento que põe o narrador à beira do abismo. Narrador e escritor se encontram, pois o drama existencial faz que este se assumia cada vez mais como “vítima de si mesmo” (Serafim *dixit*, avacalhando a ontologia alheia), nos arredores da patologia mental, de que a compulsão para falar-escrever é claro sintoma. Em estudo sobre o *nouveau roman*, no

qual inclui Beckett entre as manifestações paralelas a essa tendência da ficção, dominante na França dos anos 60 e representada por Nathalie Sarraute, Philippe Sollers e Robbe-Grillet, Leyla Perrone-Moisés afia seu instrumental psicanalítico para emitir o seguinte diagnóstico de Samuel Beckett:

Indivíduo sensível e desejoso de afeição, marcado pela figura dominadora da mãe, carrega pela vida uma incurável saudade da vida intra-uterina a que se mescla um complexo de culpa com raízes afetivas e religiosas; inadaptação social que o leva à revolta e ao sadismo; inteligência excessivamente lúcida que, sem apoio moral de espécie alguma, tende a perder-se numa desordem insana e auto-aniquilação.⁸³

É nos arredores do *nouveau roman*, síntese das linhagens flaubert-joyciana e kafkiana da narrativa moderna, que se encontra o impasse informativo do romance de Uilson Pereira - um romance, então, pelo simples fato de que, abissais que sejam as diferenças em relação ao modelo burguês de narrativa, representa o esforço contemporâneo de apresentar uma imagem do mundo. Como os franceses, e também muito próximo de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, Uilson Pereira trafega nos hiatos entre a palavra e a coisa, o som e o sentido; como os torturados discípulos de Kafka, sadicamente (“O masoquista é o sádico de si mesmo”, já disse alguém) se compraz revolvendo o pântano das culpas, das fraquezas, dos vazios. Seu interrogatório dubla o calvário do escritor contemporâneo, que não pode se furtar ao abismo de conjugar, no espaço da escrita, o naturalismo esquizofrênico de Joyce e a paranóia lógica de Kafka.

⁸³*O Novo Romance Francês*. São Paulo, Desá, 1966, p. 117.

O “universo mutilado” definido por R.M. Albères é a herança irrecusável do escritor moderno, desde que a barbárie nuclear pôs fim ao otimismo vanguardista. É a estação terminal das parábolas insólitas kafkianas, radicadas na neurose autopunitiva do autor de *O Processo*, que conduz à visão do mundo como fantasmagoria, pesadelo, no limiar do inconsciente e da irracionalidade. Por isso em certos romances do pós-guerra, como os de Beckett, a participação do sentido é quase nula, reduzindo-se à continuidade da fala. O narrador reconhece, como as personagens de Kafka, a inutilidade de procurar sentidos, e abre as torneiras da fala-escrita, permitindo que seus fantasmas povoem o livro. Reconhece a legitimidade do Outro e lhe concede a palavra, não esperando mais que o som e a fúria, descrendo do sentido do mundo e da linguagem.

A imobilidade do sujeito diante do absurdo da existência e a busca da verdade também comparecem no livro de Robert Pinget, *L'Inquisiteur*, invocado por Uilson Pereira como modelo da estrutura dialogal de *No Coração dos Boatos*. No romance de Pinget, um dos livros mais comentados na França no início dos anos 60, o interrogado é um velho criado surdo para o qual falar é uma obrigação fatigante e sem sentido. Mas a ordem inflexível do inquisidor, “Répondez”, sufoca todos os protestos e negaceios do depoente.

Jorge Luis Borges, atentíssimo a todas as dimensões da literatura e a suas conexões com a filosofia, a religião e a ciência, foi capaz de glosar ironicamente a neurose do homem pós-kafkiano. Em seu conto “Episódio do Inimigo”⁸⁴, conta que, percebendo ter conseguido o inimigo (nomeado apenas como “ele”) entrar em sua casa, tenta

⁸⁴In *Livro dos Sonhos*. São Paulo, Círculo do Livro, s/d.

persuadi-lo a não se vingar de uma ofensa sofrida no passado. O inimigo, tratando o narrador-personagem por “Borges”, diz que vai matá-lo e que ele “já não pode fazer nada”, ao que Borges responde que pode, sim, fazer “uma coisa”. Qual? - pergunta o inimigo. O narrador termina esclarecendo que respondeu: “Acordar”, e assim fez.

O humor também é a saída de Oswald de Andrade, cujo *Serafim Ponte Grande* é, afinal, a maior influência de Uilson Pereira.

Sobre Borges, o título do volume inicial da trilogia torna desnecessário lembrar que seu livro de ensaios *Otras Inquisiciones* é fonte privilegiada de *No Coração dos Boatos*. A genealogia de livros e autores feita por Borges, também autor de contos sobre um escritor que quis copiar o *Quixote* e sobre a “Biblioteca de Babel”, tem muitos pontos em comum com a intertextualidade uilconiana. Cervantes, Rabelais e as *Mil e Uma Noites* são apenas as articulações mais evidentes. Os ensaios de Borges, a propósito, falam geralmente de obras fragmentárias, chegando o autor a afirmar, em um deles, que “somos fragmentos de um Deus que se destruiu, ávido de não-ser”. Temas borgeanos como Buda, a “roda das transmigrações”, a situação do escritor, sonhos, arquétipos e o inconsciente estão, da maneira mais flagrante, incorporados à temática subjacente à colagem uilconiana.

Mas é a leitura do *Serafim* que estabelece o verdadeiro ponto-de-fuga do carrossel intertextual de *No Coração dos Boatos*. O fascínio da obra oswaldiana sobre o escritor-copista se revela, em primeiro lugar, no maior número de citações de diversos tipos que um autor mereceu no corpo da trilogia. Também é fácil perceber como os recursos e temas mencionados pelo prefácio de Haroldo de Campos comparecem no romance de Uilson Pereira: carnavalização, quebra da ilusão romanesca, erotismo,

fusão de formas e estilos, mistura de ficção e confissão, falsos fins e começos. Uma verificação minuciosa comprovaria a deliberação do escritor-copista de reproduzir na estrutura de seu texto os esquemas oswaldianos.

Desde as citações deformadas e da recorrência da palavra *culdelume*, empregada uma vez apenas no *Serafim* (como metáfora das pérolas de cultura ornamental lançadas num diálogo), há em *No Coração dos Boatos* abundante colagem de elementos lingüísticos e temáticos originários da “invenção” oswaldiana. Uma das coincidências mais notáveis é aquela que remete à fonte evidentemente comum da bagunça verbal dos dois romances, além de estabelecer ligação entre eles e o referido livro de ensaios de Borges: nas três obras, a citação dos episódios bíblicos de Sansão e da destruição de Sodoma e Gomorra parecem derivar diretamente de *Gargantua*.

As cinco referências a Freud em *Serafim* também indiciam a inseminação. Mas o que dizer de um fragmento do romance oswaldiano intitulado “Confessionário”, relacionando a psicanálise ao sacramento da penitência? Ou daquele outro cujo título é “Serafim no Pretório”? O namoro de Serafim com a “metempsicose” parece relacionar-se também às menções de Uilcon ao espiritismo. Finalmente - mas essa relação de coincidências, nada mais que indicial, poderia prosseguir ainda por várias páginas - há a aversão de Serafim à autoridade e o gradual abandono da consciência culpada pela personagem-título ao longo do processo catártico de composição do livro.

Como concretização da Antropofagia, *Serafim Ponte Grande* é também um livro de conhecimento. A sabida quizília de Oswald de Andrade com a razão européia faz, depois da morte do personagem-título, os parentes e amigos deste construírem um

asilo “para tratamento da loucura sob suas formas lógicas”. O primeiro paciente desse asilo é justamente o pintor vindo da Europa para fazer o retrato a óleo de Serafim: internado por ser “louco como um silogismo”.⁸⁵

Nos muitos pontos em que se encontram, os dois romances passam próximo de uma celebração do pensamento autóctone defendido por Roberto Gomes em *Crítica da Razão Tupiniquim*. Navegam na direção de um pensamento livre da “consciência enlatada” europeia, plena de categorias imobilizantes. O jogo verbal de Oswald, mergulhando nos boatos (ou cudelumes) da falsa cultura, vem a ser o ancestral mais próximo do romance uilconiano, pois este encena também o “torcicolo cultural” de um país que tem a impressão de que o mundo não é aqui e, abstendo-se de pensá-lo a partir de seus próprios dados, contenta-se em consumir boatos sobre a verdade: no Brasil, a existência de um pensamento nos moldes europeus não pode ser mais que um boato, embora muitos pensadores acreditem nela tanto quanto as neurotiquinhas de Jung na história (sonhice, para usar um neologismo uilconiano) do professor libidinoso.

Descrendo desses boatos, até por dever do ofício filosófico, o escritor-copista Uilcon Pereira mergulha na escritura como processo de conhecimento de si e do mundo, jogando, como propõe Barthes, o problema ontológico para dentro da própria escritura, e transformando a literatura em “um jogo perigoso com a própria morte, isto é, um modo de vivê-la”⁸⁶. A partir dessa tomada de posição, é ainda Barthes quem diz, vê-se às voltas com uma sociedade que, no impasse de sua própria situação histórica,

⁸⁵Nessa rede intertextual, como deixar de lembrar a semelhança desse hospício e da utopia itinerante do *El Durasno* com a desreescalada Abadia dos Telemitas, criada pelo Frei Jean de *Gargantua*?

⁸⁶ *Crítica e Verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Perspectiva, 1982, pp. 27-29.

“só permite à sua literatura a pergunta edipiana por excelência: *quem sou eu?*” Exatamente como no centro da elaboração da colagem uilconiana, resultado de uma verdadeira saturação teórica - ou saturação de boatos, orelhadas teóricas, talvez - que só faz perguntar o tempo todo, na práxis mesma da escritura, “o que sou eu?”, e “o que é, ou pode ainda ser, escrever?”

Em seu célebre ensaio “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”, Antonio Candido acaba definindo a literatura moderna como uma espécie de busca alternativa - à filosofia, à religião e à ciência - do conhecimento. É o que, décadas depois, ainda continua sendo invocado por Silviano Santiago, agora para afirmar a existência de um valor capaz de justificar a prática literária na era da cultura de massa.⁸⁷ Temos, nesse trabalho de um crítico-escritor empenhado na discussão do papel do escritor contemporâneo, uma visão surpreendentemente otimista buscada na autobiografia de Nietzsche: o escritor está na condição de quem faz um contrato consigo mesmo, esperando que as futuras gerações “amortizem” a dívida de seu investimento pessoal na arte. Uilcon Pereira, que em certo sentido é um antifilósofo refugiado na escrita, poderia, de acordo com essa proposição, ser considerado, invertido o sinal do juízo implícito no verso, um daqueles “polacos vendendo a prestação” da canção do exílio escrita por Murilo Mendes: tendo descoberto que a filosofia possível - no Brasil e no final do século - é a literatura, o trabalho de linguagem onde toda a construção do real vai desembocar, fez o “pacto” e ficou sentado, a esperar. Talvez esteja esperando Godot. Este trabalho pretende contribuir para que, ao contrário do que acontece na

⁸⁷ *Novos Estudos CEBRAP*, número 38, São Paulo, março de 1994, pp. 89-98.

peça de Beckett, Godot apareça. Mesmo que seja para se revelar, no fim, o Inspetor Geral.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor. "Posição do Narrador no Romance Contemporâneo". Tradução de Modesto Carone. In: *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1983.
- ALBÈRÈS, R. M.. *Las Métamorphoses du Roman*. Paris, Éditions Albin Michel, 1966.
- ALVES, Júlia Falivene. *A Invasão Cultural Norte-americana*. São Paulo, Moderna, 1988.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1974.
- ANDRADE, Mário. *Macunaíma*. Belo Horizonte, Vila Rica, 1991.
- ANDRADE, Oswald de. *Os Dentes do Dragão*. São Paulo, Globo, 1990.
- _____. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo, Circulo do Livro, s/d.
- ANGELO, Ivan - *A Festa*. São Paulo, Circulo do Livro, s/d.
- ANÔNIMO - *As Mil e Uma Noites*. Tradução de René Khawam. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- ARRIGUCCI JR., Davi. "Jornal, Realismo, Alegoria: O Romance Brasileiro Recente". In *Achados e Perdidos*. São Paulo, Pólis, 1979.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo, Hucitec, 1979.
- BARBOSA, João Alexandre. *A Leitura do Intervalo*. São Paulo, Iluminuras, 1990.

- BARBOSA FILHO, Hildeberto. "Uilcon Pereira e o Saque Textual". In: *O Norte*. João Pessoa, 17/03/1987.
- BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Perspectiva, 1982.
- _____. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio, Difel, 1978.
- _____. *Novos Ensaio Críticos - O Grau Zero da Escritura*. Tradução de Heloísa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo, Cultrix, 1974.
- _____. *O Prazer do Texto*. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa, Edições 70, 1974.
- BAUMEYER, Franz. "El Caso Schreber". Tradução para o espanhol de Helena Serrot. In: *El Caso Schreber*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1984.
- BENJAMIN, Walter. "A Obra de Arte na Era de Suas Técnicas de Reprodução". Tradução de Edson Araújo Cabral e José Benedito de Oliveira Damião. In: *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1983.
- _____. "O Narrador". Tradução de Modesto Carone. In *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1983.
- _____. *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie*. Tradução de Willy Bolle. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1986.
- BIRMAN, Joel (org.). *Freud 50 Anos Depois*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1989.
- BIVAR, Antônio *et al.* *Alma Beat*. Porto Alegre, L & PM, 1984.
- BORGES, J. L.. *Livro dos Sonhos*. São Paulo, Círculo do Livro, s/d.

- _____. *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1974.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1994.
- _____. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo, Cultrix, 1983.
- BRADBURY, Malcom. *O Mundo Moderno*. Tradução de Paulo Henriques Brito. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. São Paulo, Clube do Livro, 1986.
- BRASIL, Assis. *A Nova Literatura*, vol I. Rio de Janeiro, Editora Americana, 1973.
- BÜRGER, Peter. “O Declínio da Era Moderna”. Tradução de Heloísa Jahn. In: *Novos Estudos CEBRAP* n. 20. São Paulo, 1988, pp. 81-95.
- BUTOR, Michel, et al. *Joyce e o Romance Moderno*. Tradução de T. C. Neto. São Paulo, Documentos, 1969.
- CALLADO, Antônio. *Reflexos do Baile*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.
- CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo, Círculo do Livro, s/d.
- CAMPOS, Augusto de. *À Margem da Margem*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- _____ e CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo, Perspectiva, 1986.
- CAMPOS, Augusto de et al. *Teoria da Poesia Concreta*, São Paulo, Brasiliense, 1987.
- CAMPOS, Haroldo de. “Um Grande Não-livro”. In ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo, Círculo do Livro, s/d.
- _____. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo, Perspectiva, 1977.

- CANDIDO, Antonio. *O Discurso e a Cidade*. São Paulo, Duas Cidades, 1993.
- _____. *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo, Ática, 1989.
- _____. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1981.
- _____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1985.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Tendências Contemporâneas na Literatura*. Rio de Janeiro, Tecnoprint, s/d.
- CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo, Abril Cultural, 1978.
- CHIAVENATO, Júlio José. *O Golpe de 64 e a Ditadura Militar*. São Paulo, Moderna, 1994.
- CONNOR, Steven. *Cultura Pós-moderna*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stella Gonçalves. São Paulo, Loyola, 1992.
- COSTA, Jurandir Freire. "Psicanálise e Linguagem". In: *Novos Estudos CEBRAP* n. 24. São Paulo, jul/1989.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*, Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.
- CURVELLO, Aricy. "Babilônia, Bizâncio, Babel e Brasil (ou A Perversão da Linguagem)". In *Revista de Letras* n. 12. Fortaleza, 1987.
- DIMAS, Antônio. *Márcio Souza* (coleção Literatura Comentada). São Paulo, Abril Educação, 1992.
- DREIFUSS, René. *1964: A Conquista do Estado*. Petrópolis, Vozes, 1987.
- DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e Literatura*, São Paulo, Ática, 1986.
- EAGLETON, Terry. *A Ideologia da Estética*. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1993.

- _____. *Teoria da Literatura: uma Introdução*. Tradução de Waltersir Dutra. São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- ECO, Umberto. *A Obra Aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo, Perspectiva, 1991.
- ENCICLOPÉDIA DELTA LAROUSSE. *Livro do Ano*. São Paulo, Delta Larousse, 1985.
- FERREIRA, Hygia T.C. *Ulcon Pereira: Avessos*. São José do Rio Preto, Ibilce/Unesp, 1987.
- FLAUBERT, Gustave. *Bouvard e Pécuchet*. Tradução de Galeão Coutinho e Augusto Meyer. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.
- FLAX, Jane. *Thinking Fragments - Psychoanalysis, Feminism and Postmodernism in Contemporary West*. Los Angeles, University of California Press, 1993.
- FONSECA, Rubem. *O Caso Morel*. Lisboa, Livraria Bertrand, s/d.
- FREITAG, Barbara - *A Teoria Crítica Ontem e Hoje*. São Paulo, Brasiliense, 1990.
- FREUD, Sigmund. "Cinco Lições de Psicanálise". Tradução de Durval Marcondes e J. Barbosa Correa. In: *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1978.
- _____. *A Interpretação dos Sonhos*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro, Imago, 1987.
- _____. *Obras Psicológicas*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro, Imago, 1992.
- GABEIRA, Fernando. *O que É Isso, Companheiro?* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.
- GOMES, Roberto. *Crítica da Razão Tupiniquim*. Porto Alegre, Movimento, 1977.

- GOTO, Roberto Akira. "O Apanhador na Margem do Rio". In *A Letra ou a Vida*. Campinas, Editora da Unicamp, 1992.
- GUIMARÃES, Elisa. "Diálogo do Arbitrio". In: *Leia Livros*, 15/fev a 14/mar. São Paulo, 1983.
- _____. "Uma Obra Prenhe de Reticências". In: *O Estado de São Paulo* (suplemento *Cultura*), 23/10/1983.
- _____. "Animada Festa Verbal". In: *O Estado de São Paulo* (suplemento *Cultura*), s/d.
- HELLER, Erich. *Kafka*. Tradução de James Amado. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1976.
- HERCULANO, Alexandre. *Contos*. São Paulo, Cultrix, 1985.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem*. Rio de Janeiro, Rocco, 1980.
- ISER, Wolfgang. "A Interação do Texto com o Leitor". Tradução de Luiz Costa Lima. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *O Leitor e a Literatura*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
- JACCARD, Roland. *Freud*. Tradução de Vítor Ribeiro Ferreira. São Paulo, Ática, 1990.
- JAMESON, Frederic. *Marxismo e Forma*. Tradução de Iumna Maria Simon, Ismail Xavier e Olivio Oliboni. São Paulo, Hucitec, 1985.
- _____. "Pós-modernidade e Sociedade de Consumo". Tradução de Vinicius Dantas. In: *Novos Estudos CEBRAP* n. 12. São Paulo, jun/1985, pp. 17-26.
- JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1982.

- JUNG, Carl. Gustav. "Contribuição à Psicologia do Boato". Tradução de Lúcia Mathilde Endlich Orth. In: *Freud e a Psicanálise*. Petrópolis, Vozes, 1989.
- KAFKA, Franz. *O Processo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo, Brasiliense, 1992.
- _____. *O Veredito/Na Colônia Penal*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo, Brasiliense, 1993.
- _____. *Um Médico Rural*. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- KARL, Frederic R.. *O Moderno e o Modernismo*. Tradução de Henrique Mesquita. Rio de Janeiro, Imago, 1988.
- KIERNAN, Robert F. *A Literatura Norte-americana Pós 1945*. Tradução de Vittorio Ferreira. Rio de Janeiro, Nórdica, 1983.
- LAUTRÉAMONT. *Cantos de Maldoror*. Tradução de Cláudio Willer. São Paulo, Max Limonad, 1986.
- LEITE, Lígia Chiapini de Moraes. *Antônio Callado* (coleção Literatura Comentada). São Paulo, Abril Educação, 1982.
- LOBATO, Manoel. "Texto Onírico". In: *Suplemento Literário*. Belo Horizonte, 1/7/1983.
- LOUZEIRO, José. *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia*. São Paulo, Abril Cultural, 1982.
- LUCAS, Fábio. "Outra Inquisição". In: *Em Revista* n. 13. São Paulo, Editora do Escritor, 1982.
- _____. *Vanguarda, História e Ideologia da Literatura*. São Paulo, Ícone, 1985.

- LYOTARD, Jean. *O Pós-moderno*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro, José Olympio, 1988.
- MARETTI, Maria Lidia L.. *A Lógica do Mundo Marginal na Obra de Rubem Fonseca*. Campinas, IEL, 1986.
- MARQUES, Salasar. “A Volta do Parafuso: 6a. volta”. In: *Em Revista* n. 16. São Paulo, Editora do Escritor, 1983.
- MATOS, Gregório de. *Obra Poética*, vol. 1. Rio de Janeiro, Record, 1990.
- MELO NETO, João Cabral de. “Da Função Moderna da Poesia”. In: NUNES, Benedito. *Poetas Modernos do Brasil*, vol. 1. Petrópolis, Vozes, 1974.
- MERQUIOR, José Guilherme. *As Idéias e as Formas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.
- _____. *De Praga a Paris*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991.
- MEYER, Marlyse. *Autores de Cordel* (coleção Literatura Comentada). São Paulo, Abril Educação, 1980.
- MEZAN, Renato. *Freud, Pensador da Cultura*, São Paulo, Brasiliense, 1986.
- NUNES, Benedito *et al.* *Livro do Seminário*. São Paulo, LR Editores, 1983.
- PACHECO E SILVA FILHO, A. C.. *Cinema, Literatura e Psicanálise*. São Paulo, E.P.U., 1988.
- PAULA, José Agripino de. *Panamerica*. São Paulo, Max Limonad, 1988.
- PAULO, Eloésio. “Sobre o Pós-moderno nos Tristes Trópicos”. In: *Jornal dos Lagos*. Alfenas (MG), jul/1993.
- _____. “Uma Saída do Beco sem Saída”. In *Suplemento Literário*. Belo Horizonte, jul/1990.

PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

_____. *Signos em Rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Perspectiva, 1976.

PEÇANHA, Doris Lieth N. *A Geração Beat*. Petrópolis, Vozes, 1988.

PELLEGRINI, Tânia - *Gavetas Vazias? (Uma Abordagem da Narrativa Brasileira dos Anos 70)*. Campinas, IEL, 1987.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. - *O Que É Contracultura*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

_____. *Retrato de Época*. Rio de Janeiro, Mec/Funarte, 1981.

PEREIRA, Uilson. *A Implosão do Confessionário*. São Paulo, Editora do Escritor, 1984.

_____. *Nonadas*. São Paulo, Editora do Escritor, 1983.

_____. *Outra Inquisição*. São Paulo, Editora do Escritor, 1982.

PEREIRA, Wilcon Joia (org.). *Della Volpe* (Coleção Grandes Cientistas Sociais). São Paulo, Ática, 1980.

_____. *Escritema e Figuralidade nas Artes Plásticas Contemporâneas*. Assis (SP), Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1976.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da Escrivainha*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

_____. *O Novo Romance Francês*. São Paulo, Desa, 1966.

_____. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo, Ática, 1978.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura*. São Paulo, Cultrix, 1987.

PIMENTA, Arlindo C.. *Sonhar, Brincar, Criar, Interpretar*. São Paulo, Ática, 1986.

PINGET, Robert. *L'Inquisiteur*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1962.

POMPEU, Renato. "Outra Inquisição: Crítica e Defesa". In: *Jornal da Tarde*, São Paulo, 16/12/1983.

_____. *Quatro Olhos*. São Paulo, Círculo do Livro, s/d.

PROENÇA FILHO, Domicio. *Pós-modernismo e Literatura*. São Paulo, Ática, 1988.

RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Tradução de David Jardim Júnior. Belo Horizonte, 1991.

_____. *Gargantua*. Tradução de Aristides Lobo. São Paulo, Hucitec, 1986.

RAPPAPORT, Clara Regina (org.). *Psicanálise: Introdução à Práxis*. São Paulo, E.P.U., 1992.

RIBEIRO, Antônio Carlos. "Boatos Implodidos". In: *O Momento* n. 6. João Pessoa, jul/1985.

ROSENTAL, Erwin Theodor. *Universo Fragmentário*. São Paulo, Cultrix, 1975.

RUFATO, Luiz Fernando. "Existe Isso?". In: *Jornal da UBE*. São Paulo, fev/1985.

SANT'ANNA, Sérgio. *Confissões de Ralfo*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975.

SANTIAGO, Silviano. *Em Liberdade*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

_____. "Literatura e Cultura de Massa". In: *Novos Estudos CEBRAP* n. . São Paulo, mar/1994.

_____. *Nas Malhas da Letra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

_____.

_____.

- SANTOS, Jair Ferreira dos. *O Que É Pós-moderno*. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- SCHWARZ, Roberto - “As Idéias Fora do Lugar”. In: *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo, Duas Cidades, 1992.
- _____. *O Pai de Família e Outros Estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975.
- _____. *Que Horas São?*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- SCLIAR, Moacyr. *Balada do Falso Messias*. São Paulo, Ática, 1976.
- SEVCENKO, Nicolau et. al. *Pós-modernidade*. Campinas, Editora da Unicamp, 1987.
- SEGOLIN, Fernando. *Personagem e Antipersonagem*. São Paulo, Cortez & Moraes, 1978.
- SIMON, Iumna Maria - “Esteticismo e Participação”. In: *Novos Estudos CEBRAP* n. 26. São Paulo, 1990.
- SILVA, Antônio Manoel dos Santos. “A Máquina de Conversações”. In: *Jornal do Livro* n. 4. Curitiba, Criar Edições, 1984.
- SILVA, Deonísio da. “Eu de Adoro Adorno...”. In: *Correio Popular* (suplemento *Domingo Cultura*). Campinas, 10/07/83.
- SOLLERS, Philippe. *Logiques*. Paris, Éditions du Seuil, 1968.
- SOUZA, Paulo César (org.). *Sigmund Freud e o Gabinete do Dr. Lacan*. São Paulo, Brasiliense, 1988.
- SOUZA, Percival de. *José Louzeiro* (coleção Literatura Comentada). São Paulo, Abril Educação, 1982.
- STAM, Robert. *Bakhtin: da Teoria Literária à Cultura de Massa*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo, Ática, 1992.

- STEINER, George *et. al.* *Kafka*. Tradução para o espanhol de Floreal Mazia, Patricio Canto e María M. Chirico. Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez, 1969.
- SUBIRATS, Eduardo. *Da Vanguarda ao Pós-moderno*. Tradução de Luiz Carlos Daher, Adélia Bezerra de Menezes e Beatriz A. Canabrava. São Paulo, Nobel, 1987.
- SÜSSEKIND, Carlos. *Armadilha para Lamartine*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- SÜSSEKIND, Flora. “Ficção 80: Dobradiças e Vitrines”. In: *Revista do Brasil* n. 5. Rio de Janeiro, Secretaria de Ciência e Cultura/Rioarte, 1986.
- _____. *Literatura e Vida Literária*. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.
- TAPAJÓS, Renato. *Em Câmara Lenta*. São Paulo, Alfa-Ômega, 1979.
- TEIXEIRA COELHO. *O Que É Indústria Cultural*. São Paulo, Brasiliense, 1988.
- WELLEK, René e WARREN, Austin. *Theory of Literature*. New York, Penguin Books, 1986.

Índice Geral

I. Agradecimentos	1
II. Resumo	2
III. Introdução	4
IV. Capítulo Primeiro: <i>Na linhagem do piparote</i>	10
1. A “cirurgia” capitalista	13
2. Economia da repressão	21
3. Literatura contra	27
4. Cacos de cacos, ecos de ecos	42
V. Capítulo Segundo: <i>Quase brancas mivens</i>	48
1. De Paris a Araraquara.....	48
2. Pequena história crítica	54
VI. Capítulo Terceiro: <i>O país dos boatos</i>	67
1. Genealogia do <i>boato</i>	67
2. Figura e abstração	80
3. Quem é quem?	77
4. “Sou quem sou”	82
5. Do diálogo de surdos à conversa de compadres	91
II. Capítulo Quarto: <i>O livro que se escreve</i>	112
1. Exposições de método.....	120
2. Torre de Bakhtin.....	106

3. Ecos, boatos, orelhadas	116
4. Babel invertida	122
5. Conficcionário esquizo	127
VIII. Conclusão	132
IX. Bibliografia geral	143
X. Índice	155