

**GRITOS E RESSONÂNCIAS DO SECRETO: A POÉTICA NARRATIVA DE RUBENS FIGUEIREDO**

por

Roberto de Andrade Lota

Dissertação de Mestrado ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título em Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Orientador: Godofredo de Oliveira Neto

De acordo:

Rio de Janeiro

Fevereiro de 2011

LOTA, Roberto de Andrade. Gritos e Ressonâncias do Secreto: a poética narrativa de Rubens Figueiredo. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira apresentada à Coordenação dos Programas de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2011.

Examinada por:

---

Presidente, Prof. Doutor Godofredo de Oliveira Neto -UFRJ

---

Prof. Doutor Antonio José Jardim e Castro - UFRJ

---

Prof. Doutor Ronaldes de Melo e Souza - UFRJ

---

Profa. Doutora Ana Maria de Amorim Alencar – UFRJ, Suplente

---

Prof. Doutora Rosa Maria de Carvalho Gens – UFRJ, Suplente

Rio de Janeiro

Fevereiro de 2011

GRITOS E RESSONÂNCIAS DO SECRETO:

A poética narrativa de Rubens Figueiredo

Por

ROBERTO DE ANDRADE LOTA

(aluno do curso de Mestrado em Letras Vernáculas)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do Título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Orientador: Prof. Doutor Godofredo de Oliveira Neto

UFRJ/Faculdade de Letras

2011

À minha avó, Eunice  
Carvalho de Andrade, pela  
presença eterna em meu  
coração.

*E eu, que vinha vivendo o  
visto, mas vivendo estrelas*

Guimarães Rosa

## AGRADECIMENTOS

Nenhum trabalho se constrói sozinho. O apoio técnico do orientador, a leitura especializada de um amigo, a fé inabalável de nossos pais, tudo é motivo para o crescimento de nossas tarefas. Agradeço a Deus por ter colocado em minha vida as pessoas que contribuíram para eu chegar até aqui.

Agradeço ao apoio sólido do meu pai, que esteve comigo em momentos em que eu nunca enfrentaria sozinho;

à companhia amorosa da minha mãe, que encharca a minha vida de carinho e paz;

ao amor de cachoeira da minha esposa Luana, força que nenhuma represa contém, mas que flui brandamente em minha vida;

à jovialidade da minha irmã, que me lembra de que a vida é mais plenamente vivida em pequenas alegrias;

à alegria da minha prima Camila, que mantém o bom-humor todas as quintas-feiras;

à paciência do meu amigo Marcos, que lê meus escritos com carinho de irmão;

ao CELD, que me dá forças para seguir em frente, quando vacilo;

ao apoio sempre encorajador do meu orientador Godofredo, que me faz crescer seguindo meu caminho;

À Fundação CAPES, que muito contribuiu para meu desenvolvimento intelectual.

## RESUMO

LOTA, Roberto de Andrade. *Gritos e Ressonâncias do Secreto: A poética narrativa de Rubens Figueiredo*. 2011. 85p. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ.

O objetivo central desse trabalho é analisar a produção romanesca de Rubens Figueiredo, contemplando para isso toda a sua obra. Após observarmos a estética das gerações às quais o autor (cronologicamente) pertence, traçaremos a recorrência estética, buscando destacar o autor da atual produção literária contemporânea do Brasil.

**Palavras-chave:** Literatura Brasileira Contemporânea– Prosa contemporânea– Rubens Figueiredo.

## ABSTRACT

LOTA, Roberto de Andrade. *Shouts and Resonances of the Secret: poetic prose of Rubens Figueiredo*. 2011. 85 p. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ.

The main objective of this study is to analyze the romanesque production of Rubens Figueiredo, contemplating all his work. After observing the esthetic of the generations to which the author (chronologically) belongs, the recurrence esthetic will be set out, trying to highlight the author in the current contemporary literary production in Brazil.

**Keywords:** Contemporary Brazilian Literature – Contemporary Prose – Rubens Figueiredo.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO I: A DESCOBERTA DA FORMA.....</b>	<b>12</b>
O material literário: o método.....	12
<b>CAPÍTULO II: TRILHANDO NOVOS CAMINHOS.....</b>	<b>15</b>
Rumos da literatura brasileira - A busca pelo cânone.....	15
Entre a tradição e a inovação.....	17
<b>CAPÍTULO III – ESTUDO DAS OBRAS.....</b>	<b>20</b>
A narrativa da ausência: considerações sobre <i>o Livro dos Lobos</i> .....	20
<i>As Palavras Secretas</i> : entre o signo e a imagem.....	40
<i>Barco a Seco</i> : arrebentação em mares baixos.....	48
Duelo entre Escolas: a Educação em <i>Contos de Pedro</i> .....	57
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>71</b>
<b>ANEXO</b>	
Entrevista com o autor.....	75
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>80</b>

## INTRODUÇÃO

Na análise do método e da temática presentes na prosa de Rubens Figueiredo, partimos de algumas perguntas às quais tentaremos responder ao longo de nosso trabalho: Qual é o seu lugar na atual literatura brasileira? De que modo o autor irá buscar a criação de um estilo original? Quais são os elementos recorrentes em sua produção literária? A partir desses questionamentos, investigaremos quais são os traços que se aproximam e quais se afastam do cânone atual.

A estreia da prosa de Rubens Figueiredo aconteceu em 1986 com a publicação do livro *O mistério da samambaia bailarina*. Pelo ponto de vista cronológico, o autor se filiará à estética da geração dos anos 80. Entretanto, influenciando e sendo influenciado pelas estéticas das gerações de 90 e 00, o carioca se mostrará muito mais plural do que apenas uma delimitação cronológica poderia abarcar. E, a partir da observação das características temáticas e conteudísticas da prosa de Rubens Figueiredo contraposta às estéticas de trinta anos de produção literária, perceberemos a criação e a maturação do estilo artístico do autor.

A prosa de Rubens Figueiredo, então, irá se mostrar marcada pela recorrência imagética, representada nos elementos como a água, a carne, o limite, a assimilação, o jogo entre essências e aparências. No que tange à estruturação textual, o diálogo com a escrita de Graciliano Ramos e com a de João Cabral de Melo Neto será observado, desenvolvendo uma forma peculiar de Educação, em que a concisão, a segura, a objetividade, a literatura desprovida de sentimentalismo serão os caminhos percorridos (mais ou menos vigorosamente) desde os primeiros momentos de sua produção.

Para uma análise coesa e satisfatória, seguiremos o seguinte método: seus três primeiros livros (*O mistério da Samambaia Bailarina*, *Essa Maldita Farinha* e *Festa do*

*Milênio*), pela estrutura em diálogo, não serão estudados detidamente. Esses três livros terão sua planta-baixa explicitada a partir da comparação com o quarto livro do escritor: *O Livro dos Lobos*. Fazemos assim por acreditar que este último inaugura a fase de maturidade na produção literária de Rubens Figueiredo, de modo que a interpretação dos contos individualmente será indispensável para a arquitetura que se desenvolverá num alicerce temático-estrutural de sua obra.

Após esse passo, passaremos para *As Palavras Secretas*. Para nossa investigação, traçaremos, como pano de fundo, considerações sobre a pós-modernidade e os elementos do simulacro que tão forte se apresentam na elaboração do livro. Indo a *Barco a Seco*, ápice da maturidade estética e domínio narrativo de Rubens Figueiredo, iremos analisar elementos como a literatura pictórica e o estilhaçamento do *eu* que procura (con)viver no mundo, mas que não se adapta ou que é rechaçado pela sociedade em que está inserido. Seguindo para *Contos de Pedro*, compararemos a prosa cabralina e graciliânica à estética de Rubens Figueiredo, vendo como o nome Pedro será um artifício didático no elaborar de uma *educação*. Em diálogo também com o texto de Antonio Candido, *A educação pela noite*, iremos investigar sob que educação Rubens Figueiredo constrói seus personagens.

Em nossas considerações finais, retomaremos o conceito de modernidade, pós-modernidade e pós-pós-modernidade. A partir disso, usaremos como pretexto elucidativo a publicação de *Passageiro do fim do dia*, último romance publicado por Rubens Figueiredo, apontando como os elementos de sua prosa se mantêm presentes, ou melhor, como são cada vez mais lapidados.

## I - A DESCOBERTA DA FORMA E O MATERIAL LITERÁRIO: O MÉTODO

*A obra em si mesma é tudo:  
se te agradar fino leitor,  
pago-me da tarefa; se te  
não agradar, pago-te com  
um piparote, e adeus.*

Machado de Assis

### O material literário: o método

O ponto de partida da autêntica análise literária não pode ser outro senão o do próprio texto. Isso ocorre porque o sentido do tema é dado pelo discurso, uma vez que os temas são universais. Numa palavra, cabe examinar sempre o estatuto poético do discurso literário em sua forma romanesca, guardando as demais possibilidades exegéticas para um segundo momento analítico. Aqui voltamos ao conceito o qual Antonio Candido, em *O discurso e a cidade*, chamou de *redução estrutural*, “isto é, o processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo” (CANDIDO,2010: p.09).

Um autor pode, dessa forma, versar toda a sua obra sobre o mesmo tema sem cair na repetição. Machado de Assis comprova essa afirmação. Sua obra possui três grandiosos romances – *Dom Casmurro*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba* –, que se valem de um tema em comum: a traição. Cada um, no entanto, aborda-o de uma maneira: como dúvida, com *Dom Casmurro*, no triângulo Bentinho-Capitu-Escobar; como consumação, com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, no encontro Brás Cubas-Virgília-Lobo Neves; e como farsa, com *Quincas Borba*, na relação Palha-Sofia-Rubião. Note-se, no entanto, que o que faz do autor ser considerado um dos grandes é

possuir uma narrativa que abre espaço para a pluralização de pontos de vista: “A tese da originalidade do romance machadiano se demonstra na elucidação hermenêutica da estrutura conjuntiva e coesa da forma dramática e da mundividência tragicômica”<sup>1</sup>(SOUZA, 2006:p.09). O que irá definir a obra não será o tema, mas sim seu estatuto poético. “A obra em si mesma é tudo<sup>2</sup>”, como se diz na introdução de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

É fundamental, então, para a estrutura romanesca, impor-se como forma específica, legitimar-se análoga aos gêneros considerados nobres ou canônicos. Até porque, quando a obra se instaura como forma de conhecimento específico e autônomo, toda a verdade pulula de sua concretização artística. Sobre isso afirma Antonio Candido, “A capacidade que os textos possuem de convencer depende mais de sua organização própria que da referência ao mundo exterior, pois este só ganha vida na obra literária se for devidamente reordenado pela fatura”(CANDIDO,2010: p.10).

No entanto, há uma vertente da crítica (criadora e criatura dos manuais) que prima pela interpretação não literária, privilegiando aspectos como se o texto literário fosse mero pretexto para interpretações da realidade por qualquer que seja o viés, pondo o artístico em segundo plano.

O pensamento de Antonio Candido é corroborado por um romancista do quilate de Autran Dourado, que, a certa altura de *Uma poética de romance*, aponta: “É preciso repetir sempre: o que o romancista escreve não tem nenhum valor científico como psicologia, as suas análises podem ser até absurdas”, e continua: “Literatura e psicologia são coisas autônomas (...), nunca é demais repetir. Tanto a psicologia quanto a ficção utilizam-se da técnica associativa, mas cada uma com a sua finalidade própria. No romance, repetimos, como técnica narrativa; na psicologia, como técnica de análise da

---

<sup>1</sup> SOUZA: 2006

<sup>2</sup> ASSIS,Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.,São Paulo: Abril, 1978.

personalidade, quando não como terapêutica, como é o caso da psicanálise” (DOURADO,2000:p.102).

Neste estudo, optaremos por uma análise prioritariamente literária, cuidando, no entanto, para não cairmos no estruturalismo ou na estética vazia de significação, mas sim usá-los como procedimentos auxiliares – e não derradeiros – na interpretação da obra *artística*, como é a de Rubens Figueiredo.

Se é a poeticidade que valida o discurso literário, caberá ao escritor criar uma forma pessoal, de modo a singularizá-lo, somente assim a literatura poderá funcionar como forma de conhecimento. Lembrando Bakhtin: “Cada texto (como enunciado) é algo individual, único e singular, e nisso reside todo o seu sentido (sua intenção em prol da qual ele foi criado)” (BAKHTIN, 2006: p.310). Assim, nesse processo, todo trabalho autenticamente literário é poético, pois é na *poiésis* que se instaura o original, e não no puramente mimético.

## CAPÍTULO II: TRILHANDO NOVOS CAMINHOS

*Nonada. O diabo não há! É  
o que eu digo, se for...  
Existe é homem humano.  
Travessia.*

Guimarães Rosa

### **Rumos da Literatura Brasileira – a Busca pelo Cânone**

Na atual literatura brasileira, há a valorização dos chamados *romances de minoria*<sup>3</sup>, ou como definiu Mário Lugarinho *literatura de subjetivação*, que se conceitua por “textos nos quais a realidade abordada deixa de ser vista ‘de fora’ – quer dizer, com um *constructo* literário que permite observar uma elaboração ficcional sustentada por uma consistência a uma forma de compreender o mundo de maneira particular” (LUGARINHO,2008: p.16). Numa palavra, é uma literatura com forte teor de exotismo, pautada pela pele do negro, pela carne do homossexual, pela fome do pobre, ou seja, a típica reivindicação da cartilha politicamente correta, pretensa moderna, mas que traveste a ideia do exotismo anacrônico, muito presente no mau romantismo.

Essa literatura da minoria e do exotismo parece trazer em seu cerne certo posicionamento que revela, a nosso ver, um objetivo; uma vontade de se auto-afirmar a qualquer custo. Assim, a tentativa parece ser a instauração de novos paradigmas e de novos conceitos. O que parece claro é que há na crítica literária atual uma prática comum: a busca pelo cânone brasileiro atual. Há uma preocupação maior com a eleição

---

<sup>3</sup> Autores cuja temática fala, não raro, mais alto do que o próprio estatuto poético configuram esse romance de minoria. Assim, a identidade negra, com foco normalmente feminino, possui o olhar de Conceição Evaristo. O romance homossexual é bem representado pela prosa de Waldir Leite e Ricardo Thomé.

de ícones do que com uma reflexão mais aprofundada acerca das obras (esquecendo-se de que a instituição do cânone é algo radicalmente contrária à proposta da literatura).

Isso é uma forma (supostamente) mais cômoda de se ler um livro. Com o conhecimento prévio do que se espera a exegese fica mais simples. Tal tipo de análise apresenta dois problemas: a) só é válido para autores medianos de cujas amarras literárias não tenham condições para fugir; b) tende, nesse nivelar por baixo, a destacar características presentes apenas nos menores (que serão sempre a maioria) e que não mostrarão toda a potencialidade das nossas letras. Por outros termos, essa (pretensa) facilidade no estudo literário tornar-se-á, sem dúvidas, no decorrer de anos, um tiro no pé.

Sabe-se, por exemplo, que há uma certa tradição de estudos literários com base nas escolas de época. Essa perspectiva é rejeitada por críticos sérios e é cada vez menos adotada por colégios e universidades, as quais deixam isso claro em seus vestibulares. Essa tendência, a cada ano, ganha força, embora não seja ainda a determinante. Não se trata de dizer que as escolas literárias sejam de todo inútil, o problema é quando elas rebaixam a literatura a seu esquema de classificação.

Sob a égide dessa discussão agita-se ferozmente o conceito de Pós-Modernismo, termo que, hoje, parece ser cada vez mais abrangente. Tal abrangência talvez se justifique pelo fato de o termo não trazer dentro de si uma contestação de conceitos arraigados, ou ainda, não substituir uma tábua de valores por outra, mas antes ser a confluência de vários fatores. Podemos, assim, enxergar nossa literatura não possuidora de um estilo homogêneo, mas sim de uma afinidade temática. A literatura contemporânea passa, então, a reproduzir os elementos que distinguem o que vem a ser o Pós- Modernismo: o acelerar da vida urbana, o esvaziamento do sujeito – que tentando lutar contra isso acabará confirmando sua nulidade –, seu insulamento e sua



vulnerabilidade, ao relatar as experiências pessoais mais íntimas, tal como o sexo, como se isso merecesse a atenção e o interesse dos leitores.

Com a atual proliferação de páginas virtuais particulares, há uma disseminação do direito de escrever e ditar opiniões. É como se o texto escrito legitimasse a esses registros força de verdade, e, por isso, a massa caminha num misto paradoxal de individualidade (na exposição do *eu* num *egocentrismo exorbitante que frisa a presunção*<sup>4</sup>) e recolhimento. A partir desse foco, a tematização do uso indiscriminado de drogas ilícitas, do sexo como prática esvaziada e descartável, da violência gratuita, da cidade como espaço privilegiado para a realização das ações, numa linguagem recheada de palavrões, tornam-se cada vez mais latentes na literatura pós-moderna. Isso unido a dois gêneros fortes: a literatura das minorias e o romance policial, que se casam perfeitamente para a representação da cena literária atual prezada por parte da crítica.

### **Entre a tradição e a inovação**

Em *Literatura em Perigo*, Tzvetan Todorov reconhece que a literatura atual é influenciada por outras mídias que não apenas pela escrita e traça um quadro de acordo com o que para ele representa os critérios da crítica hodierna, sendo o principal a *tendência solipsista* a qual se define como “uma atitude complacente e narcisística que leva o autor a descrever detalhadamente suas menores emoções, suas mais insignificantes experiências sexuais, suas reminiscências mais fúteis: quanto mais repugnante, mais fascinante é o mundo!” (TODOROV,2009: p. 44).

Percebendo, com clareza, o panorama da literatura ocidental, Todorov interpreta o conceito de pós-modernidade literária, entendendo assim o porquê de uma literatura

---

<sup>4</sup> OLIVEIRA NETO, Godofredo de. “Vinagre”. In.: *Prosa e Verso*. Rio de Janeiro: O Globo, 27/09/08.

tão presa à subjetividade. A nosso ver, a proliferação das páginas virtuais e sua consequente democratização confirma uma literatura presa à confissão, à prática do diário, ao revelar a vida em suas miudezas e insignificâncias. Por sua vez, a crítica brasileira institui esse exercício confessional como a nova face da literatura. Flávio Carneiro, em *No país do presente*, faz uma observação bastante clara sobre esse assunto.

Ainda que se possa observar, neste e em outros livros da literatura atual, alguma crítica ao papel alienador dos meios de comunicação, não há, como nos modernistas, a preocupação de não parecer literatura de massa, de manter a distinção entre alta e baixa literatura (CARNEIRO, 2005: p. 25).

O que torna mais grave essa situação é que esses livros-produto são alçados a cânones, sendo eles provenientes do jogo de interesse das editoras, dos jornais e dos autores, que visam ao lucro acima da arte. Do dia para a noite, livros são enaltecidos, autores são eleitos à envergadura de Guimarães Rosa e Machado de Assis.

No Brasil, estudiosos sérios são Guilherme Merquior, Antonio Candido, Flora Sussekind, Beatriz Resende, Silvano Santiago, Adauri Bastos e o dinamarquês Karl Erik Schollhamer, nomes que tentam ver onde estamos, e mais, para onde vamos. A tarefa, como dissemos antes, é ingrata. Definir pontos de encontro em meio a tanta diversidade de estilo, decretar o fim do Modernismo e instaurar o Pós-Modernismo, olhar escritores em formação e ser capaz de dizer que aí há o germinar de uma nova geração mais parece uma tarefa de adivinhos e profetas. Apenas parece. Prova disso é que críticos importantes começam a ver caminhos cada vez mais definidos (ou quem sabe menos opacos); asfalto onde antes havia somente trilha. Esses caminhos aludem, de alguma maneira, ao Pré-Modernismo, período em que a incerteza e a confluência de ideologias estáticas definiriam certos caminhos, antes da explosão iconoclasta da Semana de 1922.

Agora, parece que se define a busca por uma ideologia e por uma estética que reflita esse novo artista. Uma arte que busca uma nova estética, sem espaço exclusivo para o nacionalismo do tipo romântico, para a reivindicação política própria das décadas de 60 e 70, para a catártica e purgativa prosa da década de 1980, para o pastiche e para a crítica autotélica da década de 90. Na literatura que se formou, a convicção parece ter perdido o foco. Talvez hoje a marca mais forte seja exatamente a interpenetração dos gêneros literários, de modo que o jornalismo, a história, a literatura ficcional se amalgamaram numa única forma de texto. No Brasil, um precursor desse processo foi Silviano Santiago, quando na publicação do romance *Em Liberdade* (1981). A respeito disso, afirma Flora Sussekind:

*Em Liberdade*, romance-ensaio de Silviano Santiago, publicado em 1981, funciona como uma espécie de síntese crítica da produção romanesca da década anterior. Trata-se de um texto cujo tom é o diário, mas ao contrário dos depoimentos sinceros, memórias e biografias de fins dos anos 70, é um diário mentiroso. A começar por aquele que diz ser seu autor: Graciliano Ramos. Segundo as notas com que se inicia o texto de Silviano, tal diário teria sido escrito quando Graciliano Ramos saiu da prisão em 1937. E se mantivera inédito apenas por desejo expresso pelo “verdadeiro” autor, que chegara inclusive a ordenar a um amigo a queima dos originais. Com este aviso prévio, quem inicia a leitura de *Em Liberdade* sabe estar num território perigoso, num diário que se diz de Graciliano sem ser, numa espécie de metade dialética das Memórias do Cárcere. (SUSSEKIND, 2004.)

Partindo então dessa perspectiva em que atualmente nos enxergamos inseridos, iremos traçar alguns apontamentos na prosa de Rubens Figueiredo, escritor que julgamos seguir a linha da estrutura artístico-estética a que estamos defendendo. Numa palavra: sua preocupação formal nunca olvida o vigor de conteúdo.

### CAPÍTULO III – ESTUDO DAS OBRAS

#### A Narrativa da Ausência: Considerações sobre *O Livro dos Lobos*

*porque nenhum indica  
essa ausência tão ávida  
como a imagem da faca  
que só tivesse lâmina,*

*nenhum melhor indica  
aquela ausência sôfrega  
que a imagem de uma faca  
reduzido à sua boca;*

João Cabral de Melo Neto

*A culpa foi minha, ou  
antes, a culpa foi desta  
vida agreste que me deu  
uma alma agreste.*

Graciliano Ramos

Certa vez, numa entrevista<sup>5</sup>, Rubens Figueiredo disse que “a prosa que mais tenho admirado é a de Graciliano Ramos”. A partir da leitura de seus textos, conseguimos ver certas influências do estilo. De todos, o que mais nos chama a atenção é o falar pelos silêncios. Em outras palavras, Rubens Figueiredo nos mostra uma ausência que soma, já que na representação do implícito a clareza verbaliza o que cabe à emoção sentir, dessa forma, quando cala, o texto ganha tónus. E nesse silêncio que se anuncia agudo e reverberado, somos convidados a penetrar além das oralizações, para dentro do que se vê, para do dentro do ser que vive. Tal é a forma com que Rubens Figueiredo conduz sua narrativa. A sondagem psicológica, o intercâmbio dialógico entre a essência vital do personagem e a consciência crítica do narrador (para lembrarmos aqui a teoria da *narrativa personativa*, de Ronalds de Melo e Souza) é fundamental

---

<sup>5</sup> No site: <http://gymnopedies.blogspot.com/2009/09/quatro-perguntas-para-rubens-figueiredo.html>

para que não fiquemos diante de personagens desvitalizados e títeres de um narrador autoritário, mas sim diante de munidivências plenamente plausíveis, de tal sorte que compartilhamos com cada personagem suas angústias, dúvidas e incertezas.

Se estamos diante de tão profundo silêncio, constatamos que a ausência aqui se corporifica como um poderoso recurso estilístico: a ausência da minúcia descritiva, a indeterminação geográfica, o esvaziamento da observação determinista. Livro em que isso se mostra de forma basilar é *O Livro dos Lobos*.

Tal livro é, no conjunto da obra do escritor carioca, um ponto divisor, ou melhor, um marco de ligação, porque sai da galhofa e da paródia de seus três primeiros livros (*Essa Maldita Farinha*, *O Mistério da Samambaia Bailarina* e *Festa do Milênio*) e inaugura um intimismo, uma preocupação estética aliada à sondagem psicológica que nos revela o vigor narrativo que o escritor encontra. Se como disse Autran Dourado<sup>6</sup> “nada é tão insignificante quanto o enredo” não é, no entanto, contraditório mencionar que nem o escritor mineiro e nem o carioca prescindiram dele. Em outros termos, o novo rumo que tomou Rubens Figueiredo (e de que *O Livro dos Lobos* se mostra como marco representativo) se caracteriza pela união do enredo à arquitetura, tendo como resultado uma prosa coesa e intrigante.

a) Os Biógrafos de Albernaz

O primeiro dos sete contos do livro narra o duelo travado por Nestor e o cego Torres para decidir quem faria a primeira publicação sobre a vida de Rodrigo Albernaz, conceituado intelectual, professor e artista. Na verdade a luta é unilateral. Já que o sentimento de competição, gerado a partir do ego e do desejo de se ter fama e

---

<sup>6</sup> Autran Dourado em *Uma poética do romance*, capítulo 5 e 8, desenvolve a noção do vigor estético narrativo ante a pura sequenciação factual.

reconhecimento, parece-nos partir apenas de Nestor. Nesse processo que se encerra, Torres passa a ser visto por Nestor como um empecilho, mas paradoxalmente como uma força motriz de realização:

Com toda franqueza, Nestor achava injusto que o chamassem de displicente em relação ao livro. Mas, caso pressionado por amigos, não pretendia negar que seu empenho teria sido bem menor sem o assédio do Cego. Havia planejado suas folgas e fugas turísticas com o mesmo cuidado com que previra as etapas de seu trabalho. E com bem mais entusiasmo. Agora, boa parte dos seus planos havia sido sacrificados e Rodrigo Albernaz imperava absoluto (p. 15).

Nesse embate que se nos mostra a partir da sondagem psicológica de Nestor, poderíamos supor que diante da limitação oftalmológica de Torres, Nestor possuiria uma vantagem. Aqui Rubens Figueiredo consegue transformar o menos em mais, ao conferir a Rodrigo Albernaz o mesmo tipo de deficiência visual, o que irá converter em vantagens as desvantagens.

A cegueira de Torres passava, portanto, por uma dupla deslealdade. Pois, sem ter sido obtida ao preço de algum mérito pessoal, a cegueira o elevava a uma esfera de afinidade com Albernaz impossível de ser acompanhada por outros biógrafos, mais saudáveis (p. 13)

Lutando contra essa “desvantagem” de não poder enxergar, Nestor pretende a todo custo dar a seu livro melhor qualidade do que teria o de Torres e para isso não se furta em utilizar estratégias e artifícios que outrora julgara dispensáveis, como se valer da exposição da dificuldade visual de Albernaz.

Nestor havia planejado referir-se apenas de passagem à cegueira de Rodrigo Albernaz, tema tão propício à pieguice, ao drama fácil e a um sentimentalismo em que a nota de crueldade mal podia ser abafada. Eram estas as expressões drásticas que Nestor gostava de repetir para si mesmo, orgulhando-se ao lembrar que nos planos de seu livro havia bem pouco espaço reservado para o assunto (p. 12)

Nesse ponto da narrativa, explicita-se a técnica narrativa de Rubens Figueiredo. Tudo é escondido e revelado pelo ponto de vista do narrador. A perspectiva oscila entre a primeira pessoa gramatical e a terceira, entretanto a modificação pronominal não é

suficiente para nos afastarmos das perspectivas da primeira pessoa do discurso, caracterizando o que Autran Dourado chamou de *A falsa 3ª. Pessoa*.<sup>7</sup>

Então a narrativa ganha fôlego e sofisticação estética. Pelo mergulho no interior de Nestor, descobrimos que os elogios e o “respeito compulsório que todo intelectual (tinha) pela figura de Rodrigo Albernaz” lhe despertavam profundo incômodo contribuindo para que o biógrafo não viesse a ter nem simpatia nem afeição. Somava-se a isso – de modo a agravar tais sentimentos no protagonista – o fato de perceber que Torres, o Cego, nutria verdadeira estima pelo intelectual.

Em certos momentos, Nestor recapitula sua história desde o momento em que o editor lhe contrata para escrever a biografia. Feliz, já antevendo a glória da publicação sobre um artista consagrado, Nestor convida os amigos para uma comemoração em sua casa. No momento em que reflete sobre sua condição pretensamente adversa, a narrativa mergulha no interior do personagem. Esse mergulho se adensa e atinge regiões mais abissais quando Nestor vai à casa do Cego, já que a sombra do outro biógrafo assola-lhe cada vez mais a alma e retira-lhe cada vez mais a paz: “Abriu a conversa com mais algumas piadas cuja matéria-prima era a franqueza: o caso era meso para rir. Uma tática bem conhecida, desmoralizar o dor e o drama por meio de sua caricatura (p. 16)

Assim a narrativa vai explicitando, a cada momento, o estilhaçamento que acomete o *eu* do personagem, sem cair no confessionalismo frívolo ou nas estéreis descrições minuciosas do sexo, que tanto atraíram alguns escritores da contemporaneidade. Esse recurso se mostra, por exemplo, na seguinte passagem:

Foi a primeira das duas únicas visitas, e nem pessoalmente, nem por telefone, Nestor lhe fez a pergunta que mais lhe atormentava, a despeito de tantas preocupações bem mais prementes. O orgulho, a timidez e a raiva se misturavam. Não queria de jeito nenhum tocar no assunto da cegueira. Assim, nunca foi capaz de saber como Torres mantinha suas pastas em ordem, como escrevia e sobretudo como fazia para ler e conferir os textos necessários. Eram muitos (p. 17).

---

<sup>7</sup> “Embora escrita na terceira pessoa, reparando bem você verá que é uma falsa terceira pessoa. Aí a falsidade, diferente da falsidade das janelas falsas das velhas fachadas. Pode-se passar a narrativa para a primeira pessoa (...) e se verá o que estou dizendo. (...) como para conseguir um efeito, o efeito que acho ter conseguido: um distanciamento e profundidade maior, uma impressão de estranheza e obscuridade, de mistério e absurdo, de meios-tons e claros-escuros, que eu não conseguiria se o episódio continuasse até o final na primeira pessoa”.(DOURADO: 2008, p.26).

Ou na seguinte, onde Nestor, ainda no apartamento do Cego, procura compreender toda a vida do outro.

A curiosidade de Nestor varreu a sala num incêndio de olhares e contadas, sem qualquer consequência a não ser sua própria humilhação. Ali sentado, sabia que podia voltar os olhos para qualquer direção sem que Torres percebesse. Mas toda vantagem era uma vergonha. Não ousou se levantar nem mesmo quando o Cego foi para a cozinha preparar dois cafés (p. 17).

Numa dessas visitas de Nestor à casa de Torres, houve uma troca de presentes entre os biógrafos. No que recebe, Nestor encontra documentos comprobatórios de um plágio cometido por Albernaz, ao traduzir para o francês um trabalho feito por uma de suas alunas. A princípio confuso por ter recebido aquelas documentações, logo Nestor entende por que o cego lhe deu aqueles papéis. Profundo admirador do artista, Torres nunca conseguiria manchar-lhe o nome e a fama, isso cabia a outro, a Nestor. Ponto curioso dessa passagem é que só a partir dessa situação que Nestor passa a ter alguma afeição ou simpatia por Rodrigo Albernaz. Talvez por ter sido ele humanizado e retirado da redoma de perfeição em que os críticos o colocaram. Dessa forma, se antes a cegueira unia Rodrigo a Torres, a imperfeição e a falibilidade unia Rodrigo a Nestor.

As últimas semanas de trabalho foram medonhas. Bebidas, tranquilizantes – Nestor engordou e emagreceu diversas vezes. O dia e a noite se fundiam num único ciclo de trabalho e sono mal dormido. Um sono de pedras e torneiras que gotejam e nunca fecham. A causa não eram as preocupações de antes, mas um excesso de animação. Palpitava nele agora um entusiasmo genuíno, mistura de clarividência e cegueira. Admitia sentir até certa admiração por Rodrigo Albernaz. Já não era preciso fingir (p.21).

Com essa informação, o livro de Nestor se torna um sucesso de vendas e seu escritor encontra o espaço publicitário a que tanto aspirava. Pouco tempo depois, o livro de Torres é lançado, contudo sem muitas atenções da crítica e da imprensa. Sentindo-se de certa forma culpado ou em dívida com o Cego, Nestor lhe propõe uma parceria para produzirem outros estudos sobre a vida de Rodrigo Albernaz. O Cego, diante do



convite, vai à cozinha enquanto pensa na proposta. O conto aqui atinge algo de fantástico, porque Nestor vai se tornando também ele um cego e a narrativa alcança um ponto de forte refletorização, ou seja, os eventos narrados passam pela perspectiva física e sensorial do personagem, filtrando ao leitor essa nova forma que o personagem capta os estímulos externos.

Algo atíça suas narinas. Longe. Experimenta separar o cheiro em partes menores para dominar seu idioma, seguir aquele fio para trás até reconhecer sua origem. O olfato aguçado de um cego. Ele estava se transformando num cego.

Imagina o cordão de fumaça azulada, quase invisível, escrevendo S no ar parado da sala, se esgueirando entre os móveis, se desmanchando pela janela aberta. De olhos fechados, chega a ver os papéis queimando na cozinha sob a vigilância atenta do Cego. Algumas cinzas minúsculas esvoaçam escapando da chama. Os dois, Torres e ele, estavam livres de Albernaz (p. 23).

Assim, tal qual Édipo que, após descobrir suas verdades, vaza seus próprios olhos, Nestor passa a perceber o mundo de outra forma. O contra-senso mais se amplia, pois a verdade carrega o peso e a inconveniência de nos livrar de nossa máscara. E é neste ponto que reside a grande força que a verdade carrega: ela sempre nos liberta.

#### b) Alguém dorme nas cavernas

O segundo conto de *O Livro dos Lobos* mantém a estética lupina de observações e silêncio que se delineiam a partir do primeiro conto. O texto, em primeira pessoa, conta a história de Simão, antigo morador do Parque Natural, onde havia uma prisca casa destinada à educação de jovens e a despertar talentos para o sacerdócio. Após alguns problemas financeiros, os moradores dessa casa passam a se valer de determinadas demonstrações com os lobos para os turistas que por lá chegavam a fim de explorarem as cavernas.

A narrativa se movimenta entre o presente e o passado, tendo como fio condutor a memória: da educação literária que Simão tivera com o organizador da biblioteca, o

surdo- mudo Gregório, passando pelo contato direto com os lobos até o conhecimento de um casal de espeleólogos (relação que irá se adensar com Raquel).

Foi Gregório que descobriu ou pelo menos desconfiou de alguma coisa em mim, e me enxertou com cuidado no corpo da biblioteca. Me chamo Simão. Era um menino selvagem, um ouriço que eriçava os espinhos a troco de nada. Disciplina e carinho, obrigação e atenção, tudo irritava meu orgulho enorme. Dizia crueldades até para os professores de que mais gostava. Exasperava a todos com meus longos ataques de asma, tremores violentos, desmaios. Mentia a respeito de tudo, coisas importantes ou ninharias. Dava gritos esganiçados, fechava os olhos e tapava os ouvidos se alguém me flagrasse numa mentira. Em desespero, eu defendi alguma coisa dentro de mim que não podia ser tocada por ninguém (p. 29).

A partir desse contato com Gregório, vai se travando um ensino por base em fragmentos de livros que contribuem fundamentalmente para o diálogo entre os dois. Desse mergulho nos livros, que acaba sendo um mergulho em si próprio, o protagonista ensimesma-se na biblioteca, como se estivesse numa caverna. Assim, a cada dia, a cada mês e a cada ano, as características de Simão vão se transformando, assemelhando-se cada vez mais às de Gregório, repletas de silêncios, olhares e insulamentos.

Pelo tom fantástico, o conto dialoga, de certa forma, a *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel Garcia Marquez. Se no livro do colombiano as pluralidades de características se nos mostram pela insólita recorrência de essência vital vinculada ao nome dos personagens que se repetem incontavelmente, o insólito em *Alguém dorme nas cavernas* reside no fato de a personalidade de Simão se bipartir entre a ferocidade lupina e a razão humana, esta última ministrada e lapidada por Gregório. Além disso, quando ao final do conto, Simão se vê sozinho no meio da floresta, sua ferocidade e seu insulamento não obstruem sua verve em guardar escrita sua vida em contato com a humanidade, ou melhor, com Raquel. O conto “Alguém dorme nas Cavernas” é o mais longo do livro e talvez o que guarde um grau de sofisticação que o distingue dos demais. Neste panorama, dois pontos nos chamam a atenção: a metáfora da água e o correlato objetivo.

Grandes autores muitas vezes se valem de determinados elementos ou recursos recorrentes em sua prosa. A água é o elemento recorrente na prosa de Rubens Figueiredo, assumindo vários matizes significativos ao longo de sua produção (limite, em *Barco a Seco*; processo metalinguístico de significação em *A Festa do Milênio*). Sobre o símbolo da água, tão bem já nos chamou a atenção, em sua dissertação de Mestrado, Ana Lígia Matos de Almeida:

É como conceito que a macrometáfora transfere à narrativa aqui o que nela é definitivo: múltiplos e moventes entrelaçamentos que, se por um lado se esquivam a uma leitura que pretenderia de uma vez por todas esgotá-las, por outro lado solicitam uma leitura interpretativa necessariamente ruminante (...). A partir daí, torna-se pertinente a ideia sugerida de que a escrita de Rubens Figueiredo é talhada pelo instrumento-água na medida em que o caráter movente, múltiplo deste elemento é incorporado à fabricação da narrativa, aliando-o, de algum modo à condição precária da própria existência, o que significa admitir que os pontos de apoio de sua escrita estão fixados em *solo líquido*. Provisória, portanto, a sua construção pode ser vista como ponto de partida para a “invenção de novas construções”. Não se pretende definitiva nem se arma como um fim em si mesma. É montada para ser a seguir destruída ou deslocada...” (ALMEIDA, 2003: p.29)

E dessa forma, a água ganha corpo e espaço em “Alguém dorme nas cavernas”:

A água é transparente porque é feita de gênios invisíveis. Os gênios da água nos conhecem e nos dominam, por dentro e por fora. Sabem tudo a nosso respeito, porque, por algum tempo, se tornam uma parte de nós.

A Casa e a Floresta pertencem à água. (...) Os gênios são os donos da Floresta desde que ela existe e ninguém pode enganar a eles. No rio, os gênios da água às vezes descansam nos remansos, às vezes correm e pulam agitados entre as pedras, fazendo espuma. Quem mente para a água, corre o risco de ver os gênios levarem uma parte maior do que deviam, pode acabar aleijado. Ou louco (p. 30)

Assim a água não só define os espaços ao redor do personagem como também define os próprios personagens, num claro processo de correlato objetivo. Simão quase não entra na água, quase não mergulha nesse elemento. Misto de respeito, repulsa e temor, o personagem se mostra inadequado a ela, embora todos ao redor dela se valham para sua representação física ou para a sua constituição animicamente existencial.

Preciso esclarecer uma coisa. Não tenho hábito de entrar na água. Para me refrescar, tiro o sapato, arregaço as calças e é o máximo que costumo fazer. É assim que eu estava no poço. Só entro em último caso, o que é muito raro. A Floresta não é lugar de água profunda (p. 46).

Gregório, por exemplo, será definido pelas características que seu rosto aquiferamente será desenhado.

As legendas vinham escritas em várias línguas, que ele foi me ensinando. Eu pronunciava as palavras do meu jeito. Gregório me olhava de frente, bem para a minha boca, e às vezes o seu rosto dava a entender que a pronúncia não estava satisfatória. Tentava outras até que ele parecesse aprovar. Posso ter inventado sentidos para o seu rosto assim como inventei pronúncia para as palavras estrangeiras.

Quando eu prestava bastante atenção, via que o rosto de Gregório nunca parava de se mexer. Uma transparência, e uma profundidade por baixo. Seu rosto era uma espécie de água (p. 32).

A deficiência de Gregório parecia não impedi-lo de relacionar-se com o mundo, embora não de forma passiva. Observamos que na passagem acima, Simão aprendia a pronúncia de determinadas palavras com um surdo-mudo, que, no entanto, sabia a prosódia das palavras que lia. Além disso, Gregório parecia, de certa forma, equivaler a uma água inquieta. O traço insólito encontra sua correlação. Como se tivesse mentido para água, os gênios levaram sua audição e sua voz, com o tempo levaram sua sanidade e sua vida.

Personagem cuja relação com a água é visceral, a epeleóloga Raquel envolve-se num jogo de sedução com Simão, dividido entre a repulsa e a atração. As descrições da inter-relação entre Raquel e a água ganham um lirismo comparado a uma prosa poética, ao suplantarem a estética meramente narrativa e valerem-se dos recursos estilísticos da língua.

Esse processo se mostra na passagem

Raquel amava a água. Ao ar livre, quase só me lembro dela molhada.(...) Raquel estava no jardim pegando chuva, virava o rosto para o céu, ria, mexia os braços, girava de um lado e para o outro como se quisesse pegar toda a água para ela.(...) Raquel não se cansava de elogiar as propriedades da água da Casa e da Floresta, levemente escura, avermelhada. Bebia essa água como outros bebem vinho (p. 33).

Ou na seguinte:

Raquel já estava há algum tempo no lago, cada vez mais à vontade. De vez em quando vinha até a margem pegar folhinhas aromáticas para esfregar na pele, no cabelo. Boiava afundava, se mexia na água quase sem fazer ruído. Como um peixe

no fundo do rio. Ela já não pensava em cavernas, não pensava em Timóteo, já não era Raquel. Ela era água, era folhas, o que era? (...) Rindo de mansinho, puxou-me pela mão, me fez entrar no poço, de calça, camisa, chapéu. De alguma forma, eu me desfiz disso tudo e Raquel passou a me esfregar as folhas aromáticas, quase tão macias quanto às suas mãos. Tentei não fazer ruído também, tentei ser como ela. (...) Duas ou três vezes pensei que eu fosse me afogar no seu cabelo, mais água do que poço (p. 46).

A leitura do conto guarda semelhanças com um poema de João Cabral de Melo Neto. Neles a relação de referencialidade atribuída à descrição da mulher concretiza a imagem que se nos mostra repleta de beleza.

Rio e/ou poço

Quando tu, na vertical,  
te ergues, de pé em ti mesma,  
é possível descrever-te  
com a água da correnteza;

tens a alegria infantil,  
popular, passarinhadeira,  
de um riacho horizontal  
(e embora de pé estejas).

Mas quando na horizontal,  
em certas horas, te deixas,  
que é quando, por fora, mais  
as águas correntes lembras,

mas quando à tua extensão,  
como se rio, te entregas,  
quando te deitas em rio  
que se deita sobre a terra,

então, se é da água corrente,  
por longa, tua aparência,  
somente a água de um poço  
expressa tua natureza;

só uma água vertical  
pode, de alguma maneira,  
ser a imagem do que és  
quando horizontal e queda.

Só uma água vertical,  
água parada em si mesma,  
água vertical de poço,  
água toda em profundidade,

água em si mesma, parada,  
e que ao parar mais se adensa,  
água densa água, como  
de alma tua alma está densa (1994,p.251)

Se, no conto, a natureza não consegue se configurar como um sujeito autônomo, há sobre ela uma revalorização de seu estado de objeto estático, de modo que se recategoriza equitativamente com os seres ao seu redor.

Passei a procurar a montanha que imitava alguma coisa de mim, e disse isso para Gregório. Era preciso calma, era preciso aprender a olhar, aprender a falar a língua das rochas para fazer as perguntas certas.

Procurei as montanhas no meu rosto, Diante do espelho, horas a fio, observava meu reflexo. Entrevia na pele as comissuras da pedra, a cintilação úmida do limo, a mata que irrompia em certos pontos mais fundos das rochas (...) (p. 40).

Não somente a natureza como paisagem realiza essa correlação. O intimismo, a essência, a natureza interior dos seres, todos se uniformizam no interior dos personagens. O penumbrismo, o enclausuramento interior, a natureza lupina de Simão irão se contrapor, de duas formas distintas, à realidade de dois personagens (a) à de Estevão – que interage distanciadamente dos lobos, sem jamais a eles pertencer; e (b) à de Raquel – que se configura por uma natureza solar, externa, que, entretanto, não conseguirá resistir à força gravitacional de Simão, representada metaforicamente pela sua queda e morte no interior da caverna.

São, indubitavelmente, sofisticados os meandros pelos quais se desenrolam os contos, favorecendo ao leitor a perspectiva do menino-lobo e, conseqüentemente, a transformação quase física de Simão num animal. Isolando-se do mundo e levando consigo Raquel – ainda que isso redundasse na morte da mulher – Simão se nos mostra como um ser amoral cujas atitudes explicitam o instinto de fera vencendo qualquer forma de racionalidade.

c) A terceira vez que a viúva chorou

Narrado em 3ª. pessoa, o conto parte da perspectiva de Cabral, um português de setenta e cinco anos. Com o corpo debilitado por um sequência interminável de doenças, suas internações num hospital são cada vez mais frequentes. Numa dessas idas, Cabral conhece um compatriota – Antônio – vinte e cinco anos mais novo.

A partir daí, Antônio parece assumir o protagonismo do texto, porquanto é a sua relação com as mulheres e as formas de dirigir a própria que vida que dão o fôlego da história. Caberá a Cabral, todavia, não só observar a epistolar traição da mulher de Antonio, mas também participar de forma decisiva da aproximação e da união que o conterrâneo terá com Aldina, uma viúva que acompanha o restabelecimento de seu enteado.

A vida de Antonio, todavia, não poderia ser narrada a partir de somente um olhar distanciado, pois se assim fosse, qualquer personagem poderia ser o refletor, e é por isso que o olhar de Cabral é fundamental. Seus setenta e cinco anos e seu precário estágio de saúde dão a ele certa resignação com a morte, como se sentem naquelas pessoas que depois de ter vivido tudo o que podia, agora só observa sem mais poder interceder. E será pela perspectiva da alteridade que a cor viverá e os contornos delineam melhor.

A porta de vaivém, as pálpebras de Cabral. Ele olhava para o colega mais ou menos do mesmo modo que Antonio via a viúva na enfermaria ao lado.

Foi uma tarde de sonolência. A superfície do lençol e da fronha parecia estender seu toque macio e clamo par além da cama, da enfermaria, do jardim. O mundo perdera sua dureza. Não tinha força para empurrar Cabral para fora do sono. (p.66)

No tom em que se revela o estar no mundo de Cabral, Aduari Bastos, no livro *Brasil todo prosa*<sup>8</sup> desenvolve importante estudo e afirma

É de se registrar o cuidado do escritor em evitar o aproveitamento mais corriqueiro da atmosfera do hospital, seja na forma de tragédia ou de humor negro. Interessa-lhe utilizar o afastamento da vida cotidiana para imprimir uma lentidão

---

<sup>8</sup> No prelo

que, em vez de cansar, acalma. Mesmo o desamparo que atinge quem sai da mesa de cirurgia é vivido sem histeria por Cabral, cuja vivência o sossega sem fechá-lo; ao contrário, possibilita-lhe valorizar a amizade com o vizinho de enfermaria, que é mencionado sem sentimentalismo, mas de forma tocante.

A narrativa, no olhar para o outro, vai sintaticamente se mostrando cada vez mais irmanada com o eu que fala e que sente. Proveniente de um ancião que se resigna de deixar o mundo, as frases mostram-se construídas em períodos curtos, num processo que elucida talvez uma falta de fôlego do narrador. Observa-se também que as ações são sempre coroadas por frases-síntese que representam num tom enfático e gradativo a conclusão a que chega o narrador em seu lento processo de observação.

Cabral intuiu que seu colega havia adquirido um traço novo. Uma certa desconfiança da vida que alguns poderiam até chamar de prudência, e outros, de estupidez. Em todo caso, Antônio parecia sentir algum perigo e buscava refúgio na omissão (p. 70).

Ou ainda na passagem seguinte:

Verdade. Tudo verdade, Enquanto argumentava, Cabral ainda se surpreendia ao ver mais uma vez como a verdade era dócil, como ela se deixava conduzir a qualquer lugar, pelos nossos desejos (p. 72).

Após algum tempo, ao retornar ao hospital, Cabral vem a saber que o amigo falecera. A viúva, sem o marido, sem o enteado e sem Antonio estava pela terceira vez sozinha. E Cabral, após todas as doenças e dores, ainda continuava lá. Ele, tão resignado com a morte que não vinha; Antônio, tão cheio de vida que a morte levou.

d) Um certo tom de preto

Há um certo tom de *Paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, neste conto extremamente insólito e visceral. Algo daquele sentimento de não estar no mundo, porque não conseguir de forma completa se relacionar com as pessoas ao redor. Há,



também, a indeterminação do sujeito mediante ao uso de siglas para a representação do nome da personagem. No texto de Rubens Figueiredo, esse recurso é levado às últimas conseqüências, pois não há nem nomes e nem siglas; algumas vezes, apenas a referência pronominal da personagem.

A narradora-protagonista é totalmente desvitalizada, e essa sua nulidade existencial será acentuada quando chegam dois recém órfãos (Isabel e Custódio), agora sob a tutela de seus pais. Contudo, a chegada de dois irmãos que em princípio seria um ganho é o início da derrocada da protagonista, o que se explicita desde o primeiro período do texto até se confirmar, por sua repetição, no último.

No dia em que eles chegaram, todos diziam que eu estava ganhando uma coisa, mas ninguém me avisou que eu ia perder uma outra (p. 81 e p. 98).

Inadequada consigo mesma, a protagonista mostra-se insulada em si e desvitalizada, como se sua existência fosse etérea.

Minha fragilidade também se expressava assim, nessa inaptidão para sentir medo. A coragem e o medo exigem certo estofo, e eu tinha uma existência rarefeita demais, quase sem substância. Eles eram a faca, e era a manteiga. Eles eram o sonho e eu o sono (p. 86).

Esse insulamento não parece ser uma fuga, mas sim uma forma de proteção. Precisava ensimesmar-se para não ser estilhaçada ou dilacerada pelas forças externas que a pressionavam. Somente o individualismo poderia dar certa paz à personagem, para que pudesse, sem dor ou sofrimento, estar no mundo. “Aprendi que a semelhança é a forma de destruição mais humilhante, é o modo mais baixo de morrer que um indivíduo pode encontrar (p. 81)”.

Longe da equidade com e dos órfãos, o silêncio e o mergulho eram as armas (ainda que se revelem vãs) para se livrar da influência nefasta dos irmãos. Sem a força que imporia sua vida diante dos pais, a narradora não só é anulada, como anula a si

própria. Pela memória, a narrativa ganha suas cores (pois o passado é sempre estático e imutável), entretanto a existência da protagonista também não irá se realizar no devir.

No desenrolar da história, entremeia-se uma fotografia de um homem que viria a cometer um incesto. A princípio desimportante, o fato ganha certa relevância a partir do momento que Isabel vê (ou sonha) com aquela imagem. E é a partir daqui que o texto se mostra, fortemente insólito, à Cortázar. Nessa narrativa em abismo, haverá a ligação com a história que Isabel iria viver.

Após uma queda de luz, na sala onde a família estava reunida, a mente da narradora e de Isabel mudam de corpo. Talvez pela falta de estofamento da protagonista e do excesso da vida da outra, a troca se realiza sem muitas dificuldades. Desesperada e desacreditada, a narradora (agora no corpo de Isabel) tenta provar que fora vítima de um ardil. Mas a tentativa é infrutífera, uma vez que pelo insólito da situação todos a consideram louca. Perdida num corpo que não é seu, vivendo uma vida que não é sua, a narradora vai para um sanatório e lá irá rememorar sua existência.

Trouxeram-me para cá e tudo continua na mesma desde então. Exceto por um acontecimento que a muitos surpreendeu, mas não a mim. Pelo menos ficou claro que não se tratava de uma crueldade frívola. Não foi por esporte mas por necessidade que eles me destruíram (p. 98).

Neste estilhaçamento máximo do *eu*, a vida humana resulta em nada. Pelo irreal, Rubens Figueiredo corporifica uma idéia que se mostra sempre nos tênues caracteres da existência humana. Na pintura em cores e vivas “da vida que podia ter sido e que não foi” (como antes disse um certo poeta) é inevitável nossa reflexão sobre o que somos e como (não) vivemos nosso caminho.

e) O Caminho do Poço Verde

Em *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo afirma que o importante é a travessia, ou seja, o meio e não o fim. Assim Rosa constrói seus personagens - desde o monumental *Grande Sertão* até a estética dos contos, como *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* – de forma que a força de transmutação existencial não encontra barreiras suficientes para nulificar a existência dos personagens ou a capacidade deles de reagirem aos empecilhos.

Vemos o contrário em *O Livro dos Lobos*. Longe de os personagens resistirem aos obstáculos e às dificuldades do caminho, invariavelmente encontram-se à mercê da vontade de outros, reduzindo suas capacidades anímicas a quase um grau zero de significação. Se todos os contos de certa forma podem ser exemplos dessa assertiva, poucos mostram de forma tão clara quanto “Um certo tom de preto” e “Caminho do poço verde”. No primeiro, falta, como vimos, o estofo existencial que leva à protagonista a uma morte da quase não vida que sempre teve. Já no segundo, isso se nos mostra a partir da fragilidade da justificativa na decisão de encontrar o “poço verde”.

Contado em 3ª. pessoa, o conto narra a história de Diana, uma mulher que busca encontrar uma significação para sua existência. Credo que se chegasse ao poço verde encontraria as respostas às suas indagações, a moça parte numa viagem que deveria ser transformadora. Para chegar ao local desejado, Diana enfrenta alguns obstáculos que lhe minam um pouco as forças. Pelo caminho, a protagonista observa que as pessoas de alguma maneira assemelham-se, assimilam-se, além de serem assimiladas pelo lugar.

Tudo o que via tomava a forma de uma etapa intermediária, uma estação no caminho para Poço Verde. As estradas, os rios, as aldeias e até as pessoas passaram a ser consideradas, sobretudo em função de alguma referência àquele lugar (102).

O irreal chega por todos os lados. Sua visão de mundo é moldada por um velho louco que viaja com ela e mais outras pessoas. A língua e o lugar ganham outros matizes significativos de modo que se torna cada vez incomunicável a travessia de Diana. Representado pela dificuldade comunicativa haverá a incomunicabilidade existencial.

Só com grande esforço Diana conseguia compreender tudo isso. E agora, mergulhada na escuridão daquela vendinha, o cabelo ensopado grudando na testa e na nuca, Diana se deu conta do esforço necessário para entender e ser entendida (109).

Em determinado ponto do caminho, Diana encontra-se com Ifigênia, mulher cujo marido devorava vultosas quantidades de carne de porco. No preparo da carne, Ifigênia bebia do sangue dos porcos que matava como se para lhe dar força, num ritual cuja finalidade lembrava a da antropofagia. Dialogando com os demais contos e com toda a obra, percebemos que o estilhaçamento e a morte elevam (ainda que de forma rarefeita ou temporária) o estofamento físico-existencial daqueles que sorvem a vida de outros.

Ao romper a caixa torácica do porco, Ifigênia mergulhou um copo no fundo daquele invólucro de vida, ainda quente, ainda palpitante. E ergueu de volta na mão o mesmo copo, cheio até a borda com o sangue que espumava, grosso, e escorria pelo vidro. Diana viu a mulher levar o copo à boca e beber de um só sorvo. Ifigênia limpou os lábios com as costas da mão e disse que aquilo era muito bom para a saúde, para dar força (p. 117).

Adoecida por uma bactéria conhecida como Aruê, Diana prostra-se diante do mundo, perdendo não só a autonomia de escolha como o controle de seu próprio corpo. Totalmente à mercê da doença e com o desertar do controle de suas forças motoras, Diana se vê levada à mulher que poderia salvá-la. Após o vão interceder da curandeira, os moradores de local não veem outra saída a não ser levar Diana ao Poço Verde. E nesse ponto, a travessia se torna quase Roseana, pois não se chegando a um fim, mas a

uma transformação fluvial na iminência de acontecer, alcança-se uma terceira margem do rio.

f) Anéis de Serpente

Um cenário onírico mostra um personagem inadequado consigo próprio e com o mundo que o cerca. A trama desse conto, relatado em primeira pessoa, é a história de um homem que trabalhava numa firma de seguros e que todas as noites sonhava com a vida de um segurança.

As relações ente o real e o irreal são totalmente amalgamadas: as profissões que possuem o mesmo fim, as pessoas que existem na vida de ambos, a reciprocidade de elementos sonhados, isto é, o segurança sonha com o corretor de seguros e vice-versa. De certa forma suas vidas eram opostas: a vida de um acompanhada pelo outro à noite.

Era mesmo uma questão de fronteiras e salvação, mas menos para eles do que para mim. Não sei quando comecei a perceber. Toda noite, meu sonho iniciava com um homem acordando, sempre o mesmo homem, o mesmo quarto alugado na mesma pensão pobre (p. 124)

Como todos os contos de *O Livro dos Lobos*, os personagens se nulificam quando deixam de ser a si próprios. Entretanto, um questionamento se faz: são seres desvitalizados que se lançam ao comodismo da resignação ou seres vibrantes a cuja tônica externa não conseguem se impor? A resposta que tende afirmativa para o segundo momento de nosso questionamento já explicita o penumbrismo e o insulamento interior aonde se dirigem os protagonistas. E nesse cenário que se constrói, os personagens não se sobrepõem à força que lhes é imposta.

No decorrer do conto, os limites ente a realidade e onírico cedem de tal sorte que os personagens lutam com todas as suas forças para não ceder à loucura e à irracionalidade, pois, somente fixando-se no real, estariam a salvos. Procurando marcas

da realidade nos sonhos tidos, o protagonista foca no anel que usava o segurança e lembra ser o mesmo que uma mulher que trabalhava ao seu lado usava. Perseguindo tal mulher, toma-lhe o anel e, repentinamente, uma paz acomete-lhe o corpo, levando-o à plenitude. Somente dessa forma ele pôde atestar que o que vivia era realidade. Na quebra total dessas fronteiras, as relações antagônicas e excludentes de dois níveis significativos de concretização das existências unem-se claramente sob o signo do qual o anel passa a ser metonimicamente o símbolo.

Realizando a catarse que a levaria ao auto-conhecimento, o protagonista irá poder finalmente dormir. Dormir esse que se converterá em morte, porque, na busca pela essência existencial que se desdobrará no sonho e na alteridade, a completude antes de somar irá nulificar-lhe a vida.

g) A Escola da Noite

Quando Poe escreve “A queda da Casa de Usher”, percebemos o tom soturno em que se explicita melancolia, na qual o inverossímil ganha tónus já que o estranho é o motivo de construção do clímax de angústia. As paredes, funcionando também como personagem, têm importante papel na vida de todos os familiares daquela casa.

A atmosfera, o espaço transformador do ser e a transmutação (não raro) amoral delineiam-se como o traço que irmana “A queda da Casa de Usher” a “A Escola da Noite”. O conto de Rubens Figueiredo fala sobre uma escola que, além do corpo estrutural no abrigo dos jovens, funcionará também como o ambiente metonimicamente catalisador das discrepâncias sociais e representante concreto do medo a que Andreia, uma professora burguesa, recém aprovada num concurso para professor da rede estadual de ensino, estará submetida.

A escola, longe de representar o positivo ambiente transformador, torna-se o local das cisões, das desconfianças e do medo. A desunião do corpo docente, a ligação de alunos a facções criminosas explicitam o caráter moral dessa instituição “Não era favela. Mas Andreia sentia que a escola estava próxima demais de uma espécie de força desagregadora”(p. 143).

Aproximando-se do fim da narrativa, algo inusitado e transformador acomete Andreia. Após uma queda de luz a professora se vê diante de um embate contra um homem ferido. Não reconhecendo a situação e, sentindo a presença de uma faca, Andreia golpeia o homem mais de uma vez, que pouco tempo depois morre. Após esse incidente, volta para a escola mudada: sem mais o medo ou a culpa que tanto lhe mortificavam a alma.

No processo de transformação, fica-se o questionamento: Andreia mudou ou encontrou-se a si mesma? Como os personagens do livro, a dúvida que movimenta a roda de sua personalidade e atitude é força que não se reconhece somente a partir de um elemento externo, mas a partir da exposição do impulso interno, que leva a protagonista a se sentir plural quando diz “Talvez eu já tenha nascido fraca e, caso não fossem eles dois, seria outra coisa, mais tarde, que viria me desorganizar”(p. 82).

## As Palavras Secretas: Entre o Signo e a Imagem

*Penetra surdamente no  
reino das palavras.*

(...)

*Cada uma tem mil faces  
secretas sob a face neutra”*

Carlos Drummond de  
Andrade

Therezinha Barbieri, em *Ficção Impura*, estudando a prosa de 1980 e 1990, procura observar a produção do período a partir de “um diálogo contextual entre as linguagens que fazem da imagem visual seu eixo de articulação e desenvolvimento” (BARBIERI: 2003, p.55). Ela vê que as cores que animam os escritores do período são de certa forma opaca, num quadro pouco colorido. Cores nevoentas que eram de algum modo reflexo de uma geração chamada “perdida”, por conta das desilusões e das ruínas dos elementos vistos como porto seguro.

Desse processo de desabamento das verdades que teve na década de 80 a derrubada da primeira peça desse enorme dominó, mostrou-se, na fragmentação contínua, um processo de busca das individualidades. O resultado dessa individualidade desenfreada rebaixou as obras literárias ao nível do temporário, assim “sai de cena a idéia da obra perene. Mesmo os clássicos passam por revisões constantes, e padrões consagrados assumem a precariedade do transitório”(BARBIERI:2003, p. 57).

E o que sobra desse estilhaçamento? O que resta quando se põem abaixo as verdades que sustentavam o gosto e a produção literária? Embora as perguntas possam ter um tom apocalíptico, a reinvenção, o questionamento e a contestação são recorrências fundamentais no processo literário: o barroco foi negado pelo arcadismo, assim como esse foi negado pelo romantismo. Tal qual uma estrela supernova que



encolhe antes de explodir, a literatura vai da negação extrema ao assentamento dos gritos de ruptura. Como resultado, vemos na literatura da década de 80 e 90 a frustração ante uma realidade desanimadora.

Entretanto esse sentimento de desilusão e os gritos contestadores se aclamam. O assentamento, o retorno à preocupação do fazer poético – e não só a iconoclastia e o experimentalismo – passam a dar contorno à produção literária dos últimos dez anos. A literatura então volta a se preocupar com elementos formais e conteudísticos que tinham abandonado, entre eles a marcação por travessão nos diálogos, certo decoro lexical, – deixando de lado as palavras de baixo calão –, a diminuição da vontade de expor nos mínimos detalhes e com demasiada liberdade e intimismo as situações mais recônditas da sexualidade do *eu*.

Observe que esse assentamento, essa calma rompe, sim, com os apupos da geração de 80 e 90, contudo irá além, uma vez que nega também certos conceitos caros ao pensamento pós moderno, como a busca incessante da individualidade ou o rompimento do pacto existente entre leitor e obra, causando este estranhamento e este choque. Numa palavra, vivemos agora um novo tipo de pós modernidade, a que chamamos de pós-pós<sup>9</sup>.

Entretanto, será a partir desse pacto, quando o leitor finge ou aceita que o narrado realmente aconteceu, que o autor é capaz de seguir com seu olhar sobre o mundo e a realidade. E esse olhar se torna mais vivo e contundente quando a narrativa assume o caráter imagético, aproximando-se da narrativa cinematográfica. Ora, o recurso não é novo. Euclides da Cunha em *Os Sertões* já constrói uma narrativa intinerante em que a descrição dos elementos caminha junto aos passos do narrador. A estaticidade da paisagem é quebrada e o cenário é animado na busca de um olhar mais

---

<sup>9</sup> O termo não é nosso. O professor Godofredo de Oliveira Neto entende o pós-pós-modernismo como uma recuperação do gosto estético e da certa preocupação formal.

verossímil, mais vivo. Isso para não citar Guimarães Rosa, em São Marcos, conto pertencente ao livro *Sagarana*. Na história em que o protagonista fica cego após sofrer um feitiço, a trama se torna toda imagética e sensorial. Em outras palavras, o caráter cinematográfico da narrativa se mostra na mudança do ângulo da câmera ao longo dos textos, permitindo a esse narrador-diretor diversos novos pontos na trama.

O que irá mudar, entretanto, nos romances das décadas de 80 e 90 será a interferência de vários formatos textuais e linguísticos: além do cinema, teremos o videoclipe, a música, o documentário e diversos outros tipos de estilos e mídias. Assim “permeável aos signos icônico-áudio-cênicos dos meios de comunicação de massa, a escrita literária estabelece com eles um diálogo icônico-crítico na interface, acrescentando-lhe valores de simulacro” (BARBIERI:2003, p. 63). Numa palavra, a literatura não busca mais uma especificidade literária, mas sim se construir a partir desse hibridismo.

A prosa de Rubens Figueiredo inicia-se a partir dessas relações. Em *Essa Maldita Farinha*, os elementos experimentais de uma linguagem em franco processo autotélico já se fazem presentes.

prtrewqazxcvbnmjkl úúúúú! Ah, como eu gosto de bater na máquina do meu filho. Ele não gosta. Fica zangado. Acha que eu vou quebrar. Que bobagem. Só porque eume enrolo um poucp com essas teclinhas e erro às vezes  
(...)

E tem uns desenhos engraçados §§£&° e tamb´m\$\$%=. Meu folho não gosta.  
(p. 26)

Já em *Festa do Milênio*, a linguagem icônica e cênica se constrói fortemente no nível da forma; da estrutura. Os capítulos vão reunindo vários elementos que demonstram essas intervenções e interseções. O quinto possui, como título, uma sequência de vinte e oito palavras que se mostram soltas, mas somente ao longo do texto percebemos que elas constroem uma sùmula dos temas desenvolvidos O primeiro capítulo, por sua vez, apresenta um diálogo sobre ficção científica que se passa na TV.

- Professor, precisamos destruir o monstro esta noite!  
- Eu sei, Hoje a criatura virá aqui para levar Alice.  
- Meu Deus. Só de pensar que...  
- O termorrepositor de raios fotônicos está pronto?  
- Sim. Terminei os reparos do condensador iônico. Precisamos livrar o mundo dessa horrível maldição.  
- Vamos fazer um teste. Ligue o dispersor retromagnético de partículas. Vamos tentar com força máxima!  
- Mas, professor!  
- Escute bem, meu rapaz. Esta é a nossa última chance de...  
A caixinha estava fria. Gelada.  
Eduardo sentiu isso quando pegou nela, a caixinha de metal cromado, pra desligar a televisão. Controle remoto. Clic.  
Silêncio e trevas. (p.5)

A iconicidade da linguagem associada à estética das imagens ganha estatuto superior em *As palavras Secretas*. A estruturação inicial em parábolas caminhando ao lado das análises do comportamento humano, se mostra em todos os contos, a começar por A ele chamarei Morzeck.

Narrando a história de Emiliano, um estudante de Belas-Artes, o conto irá se centrar na relação antagônica de aproximação e repulsa que o jovem nutrirá por seu professor, Morzeck. Num texto em que a arte irá se refletir com quase protagonismo, as construções imagéticas se realizarão em vista da arquitetura pictórica, realizada pela narrativa.

Até que, por fim, ele desapareceu na sombra de uma arcada de pedra. Eu estava no primeiro andar e o avistei embaixo, no térreo, através da janela que dava para um dos jardins internos da Escola de Belas-Artes. Reconheci logo que era Morzeck e no mesmo instante parei, com o pescoço levemente esticado, os olhos incapazes de se desviar do reduto de sombra onde ele tinha acabado de sumir.

Podia ser fantasia da minha parte. Mas vi, naquela mancha escura no cano do jardim, a mesma tina, o mesmo pincel que Morzeck usava em seus quadros (p. 10).

A construção pictórica associada a um processo de assimilação e arrebatamento entre a arte e o ser também ficarão clara na descrição imagética de Morzeck.

O que primeiro chamou minha atenção em Morzeck talvez tenham sido seus dedos. Ossudos, terminavam em pontas amareladas e levemente carcomidas por queimaduras de ácidos. Cada junta parecia dotada de força própria. Pêlos negros e grisalhos se mesclavam em tufo espessos. Nas unhas ondulavam veios de mármore, sugerindo alguma antiga mineralização. Os dentes de Morzeck, quando

apontavam por trás do bigode, revelavam uma linha levemente serrilhada. Eu entrevia algumas pontas partidas, nódoas da cor de café, o limo que germinava no fundo de um poço.

Morzeck usava um jaleco cáqui, com o emblema da Escola bordado o bolso na altura do peito. As abas do jaleco entreaberto balançavam para os lados quando ele caminhava. Seus movimentos eram enérgicos, mas só da cintura para cima, pois suas pernas apresentavam debilidade, um desenho fugidio por dentro de calças muito folgadas. Havia, nas pernas, certo atraso em relação ao tronco, a iminência de algum desequilíbrio, que nos deixava permanentemente sobressaltados (p.17).

Outro ponto que se mostra recorrente é a assimilação. E, em *As Palavras Secretas*, o conto *Sem os Outros* é o que melhor desenvolve esse conceito. A protagonista Joana possui uma forma peculiar de se relacionar com a vida. Praticamente incapaz de lidar com a própria existência, ela vai assimilando hábitos e gostos dos homens com quem se relaciona: o sotaque do pai, o gosto por nós do irmão, o gosto por música do primeiro namorado... Contudo, vivendo sua vida nos outros, Joana possui um interesse efêmero pelas atividades que exercia e pelos homens que possuíam aqueles gostos. Nesse processo da alteridade, a protagonista nunca sabia quem era realmente e nessa sucessão de *eu*, perdia totalmente o seu rosto verdadeiro.

As pessoas com que viveu tinham lhe dado o que consideravam possuir de melhor, ainda que nem sempre fosse grande coisa. Mas pelo menos a cada vez era algo novo. E se as novidades não duravam muito, se a rigor elas já nasciam com a vocação do declínio, em compensação todas pareciam provir de uma fonte única inesgotável. Uma fonte com a qual Joana poderia sempre contar para fazer a troca. Com um susto que passava por ela de raspão, um sopro que varria seu rosto na diagonal, Joana descobria que a cada vez ela mesma acabava também sendo trocada. Descobria, a cada vez, ela mesa vinha daquela fonte (p. 64).

Esse recorrente processo de assimilação ocorre em alguns outros contos do autor, presentes, por exemplo, no livro *Contos de Pedro*. Em *A última palavra*, conta-se a história de Pedro, promissor aluno e escritor que se depara com a inveja e o despeito diante do reconhecido talento de sua amiga Helena. A partir daí ele irá iniciar uma longa jornada de ascensão social e financeira para tentar suplantar a fama que a amiga conseguiu com a publicação de seus livros. Essa jornada, no entanto, será uma

derrocada moral, pois no vale-tudo de se sentir superior, Pedro será o pivô de um grande desvio de dinheiro em órgãos públicos. Assim nesse caminhar, Pedro irá assimilando os elementos ao seu redor e por eles será assimilado.

Depois de ingressar na pós-graduação, Pedro aplicou-se com afinco não só em estudar como também a estreitar contatos com os professores mais influentes. Sem dar por isso, quanto mais se empenhava em firmar essas relações, mais ferozmente criticava os colegas que também procediam assim. E mais lucidamente denunciava os motivos desses colegas. Como a rigor ninguém perseguia tal caminho com a mesma tenacidade que Pedro – e como ninguém conhecia os próprios motivos tão bem quanto ele –, Pedro tinha de disparar suas acusações com mais veemência ainda. Ao denunciar os motivos dos outros, era obrigado a dar a suas palavras um tom de coragem ainda mais convincente.

Desde o primeiro momento, constatou que o efeito era seguro. Viu, como desse modo, quase por magia, conseguia limpar-se – todo o peso fluuava, o caminho se abria sem esforço à sua frente. Mais adiante, experimentou ser grato e generoso, mesmo sem ter essa índole. Gostou do resultado. Tomou afeição por esses sentimentos, tão submissos à sua vontade, e adotou-os como seus (p. 116).

Helena passava por um processo de assimilação análogo. Vivendo uma vida díspare de Pedro, que a essa altura já estava rico e tinha livros publicados no exterior, Helena constrói sua personalidade à mercê das condições externas. E aqui se vê um ponto caro à prosa de Rubens Figueiredo. Embora a maioria de seus contos seja narrada em 3ª. pessoa, somos capazes de ver a força interior que seus personagens possuem

A bajulação dirigida aos leitores, ao editor, ao jornalista, ao professor ou ao agente literário estrangeiro recebia de volta a sua voz natural, confortavelmente ajustada à boca à garganta. Uma voz livre dos lábios moles que a dublavam. E a cada dia que passava sem nenhum sinal do nome de Pedro entre o jornal da manhã e o noticiário da tevê à noite, Helena elevava mais um pouco a sua aposta. Via o seu ânimo crescer. Sentia justificar-se um pouco mais o seu esmero naquele trabalho. Era quase como e o livro fosse seu (p. 148).

Como nosso estudo visa mostrar, antes de tudo, elementos recorrentes na prosa de Rubens Figueiredo, estamos sempre partindo do particular para o geral. Quando voltamos para o livro *As Palavras Secretas*, percebemos o caráter fluídico da prosa. O silêncio e o não-limite entre os elementos imagéticos constroem, não raro, uma situação

que nos lembraria, de certa forma, o realismo fantástico. Tal é a matéria do conto *Eu, o estranho*.

A partir da perspectiva de um homem idoso, vemos a mudança que os anos produzem no indivíduo e na sociedade que o circunda e da qual ele faz parte. O protagonista é um ancião que inicia sua história buscando entender quem são os estranhos. Narrado em primeira pessoa temos a vista turvada e repleta das mesmas indagações e mistérios do narrador. Não se sabe com clareza, por exemplo, a origem daqueles estranhos, mas a cada página o narrador começa a assemelhar-se a eles. No processo de não (re) conhecimento de si mesmo, o narrador procura entender a vida pela vida e a morte dos estranhos.

Entender os estranhos sempre foi uma tarefa difícil (...). Agora que foram embora, agora que nenhum deles restou, apenas por meio dos seus vestígios e à luz de seus rastros sem rumo ainda poderei dar curso ao meu esforço (p. 83).

Note que embora distintos dos estranhos, o processo de igualdade entre eles ainda é patente, como se os estranhos fossem aquilo que o narrador será um dia. “Por mais absurdo que nos pareça, os estranhos nos odiavam e nos temiam porque éramos parecidos com eles (p. 86).

A narrativa então vai assumindo outras condições: as imprecisões no tempo são corporificadas pela presença dos jovens que de alguma forma rechaçam as idéias e opiniões dos mais velhos com relação aos estranhos. O espaço não é descrito de forma objetiva, o que não nos permite associar ou delimitar de onde parte as observações do narrador. A memória, longe de ser o espaço privilegiado para o resgate do pretérito, funciona como elemento de engodo do próprio eu.

Porém, à medida que o tempo corre, desconfio mais e mais do testemunho dos poucos da minha geração. Pior ainda chego a duvidar de mim mesmo e receio que, nas minhas idas e vindas entre o presente e o passado, eu possa ter me traído em alguma curva, possa ter escolhido a sertã errada de alguma bifurcação (p. 85).

Assim, se a memória não é capaz de concretizar os espaços e os tempos do pretérito, o futuro, na presentificação dos jovens, sê-lo-á.

Há tantas coisas que não fomos capazes de explicar na vida dos estranhos, são tantos os movimentos insólitos que sobrecarregam nossos relatos, que muitas vezes minhas palavras parecem ter a densidade do vapor, quando voam de encontro às dúvidas maciças dos mais jovens (p. 88).

Dirigindo-nos para o final do conto, deparamo-nos com um elemento transformador. Percebemos que, a despeito da opacidade das imagens construídas no conto, elas não são símbolo de uma estética que se quer (neo) simbolista (embora se valha de alguns elementos), antes percebemos a visão de um narrador que não entende o que vê. À medida que ela se desanuvia, a concretude linguística, tão ao gosto da prosa de Rubens Figueiredo, vai ganhando contornos mais nítidos. Assim, o narrador, ao reconhecer aonde vai, fecha um ciclo vital. E no entender os estranhos e chegar próximo ao mistério final, entende-se também a própria existência.

Sei o que me espera, em breve. Mas agora os jovens estão também avisados.(...)  
Sei o que vem a ser um caixão, e enfim, após todos esses anos, sei muito bem o que há dentro dele. O caixão onde em breve seguirei ao encontro da terra – macia, amiga, impossível terra (p. 97).

## **Barco a Seco: Arrebentação em mares secos.**

*Pois o mar é mistério que  
nem os velhos marinheiros  
entendem*

Jorge Amado

*Barco a Seco* tem o requinte e a fórmula dos grandes romances: aliando vigor narrativo à estética sofisticada, o romance teve, no prêmio Jabuti de 2001, o reconhecimento do talento de seu autor.

Composto por uma sucessão de dramas os quais se entrelaçam, a narrativa parte da perspectiva de Gaspar Dias, o narrador personagem, que, pela memória, irá reconstruir os traços de sua própria existência e dos seres ao seu redor. Nesse quadro vivo de referência que surge, ficamos diante da vida de Gaspar, um órfão criado por uma família pobre, que por conta de um olhar arguto e certa sorte, torna-se um crítico de arte.

Entretanto, é na vida de Emilio Vega, que a trama ganha contornos menos rígidos. Dono de uma pintura pouco ortodoxa, o pintor se vale de qualquer material – caixa de charutos e pedaços de madeira – para produzir sua obra, cujo foco são temas marítimos. Embora, a obra fosse, de certa forma piegas, o desaparecimento do artista e a conseqüente valorização das obras, dão a Gaspar – praticamente único crítico da obra de Vega - cada vez mais destaque e importância.

Esse seu destaque será fundamental para salvar a galeria onde trabalha – um dos primeiros lugares que lhe abriu as portas para a profissão. Diante da iminente falência do local, Gaspar vê numa obra, supostamente de autoria de Emílio Vega, a possibilidade de quitar todas as dívidas da galeria. Um conflito irá surgir junto à presença do portador do quadro. Alegando ter conhecido Vega, Cabrera irá impor a Gaspar a força de autenticidade que o crítico nunca chegaria a ter. Nessa relação conflituosa, o jogo entre essência e aparência vai se construindo.



O livro se inicia a partir das digressões de Gaspar, enquanto nadava em mar aberto. Não se afastando da terra, embora não estivesse nela, Gaspar vê no mar um entre-lugar ou um não-lugar. Enclausurado em si mesmo, o protagonista vai, a cada braçada, distanciando-se da areia. O mar pouco a pouco o vai afogando.

O afogamento irá explicitar a duplicidade que tomará conta de toda a narrativa. Gaspar divide-se naquele que age e naquele que pensa. E é quase nesse afogar-se que vem à sua mente as telas e as pinturas de Emílio Vega, num recurso em que a própria linguagem se afastará de seu caráter meramente linguístico-referencial para aproximar-se do pictórico, ou seja, o processo de aglutinação entre a verdade e o falso já se começa a desenhar. Na mistura, que se mostra explícita pela fusão de razão e emoção deixada a cargo do narrador, observa-se, também, a polifonia. O antes e o hoje misturados numa coisa só.

A situação já era incoerente demais em si mesma para que eu **agora** perca tempo com explicações (p. 14). (grifos nossos)

Observemos que o narrador se põe distanciado do momento em que se afoga como se o agora fosse outro tempo, distante do momento tão premente. Saindo da água, o narrador passa a ser um barco encalhado, um barco à margem, como na pintura de Vega.

E, mais uma vez à minha revelia, fui obrigado a pensar nos muitos e muitos quadros de bote pintados por Emilio Vega. Botes. Não no mar, não sonolentos e adormecidos sobre a água mansa, mas estendidos na areia, insones. Botes meio tombados, às vezes apoiados com displicência em toras de madeira. Botes perdidos, desastrados, que escorregavam e afundavam em pequenos montes de areia acumulados pelo vento, ou encostados em tufo de capim que emergiam por baixo do casco. Botes à espera não se sabe de quê, mendigando o respeito de um céu indiferente, de um mar que já os abandonara, barcos inúteis jogados no seco (p. 18).

O cenário que se forma a partir daí oscila entre sonho e realidade, de modo a configurar-se concreto em qualquer situação, ou seja, a realidade para acontecer não precisa mais que se esteja acordado, o sonho é tão concreto quando a vida que se vive, pois o sonho é a vida vivida quando se dorme. Essa é a tônica da digressão desse primeiro capítulo. Lembremos que essa mistura de momentos é uma característica da prosa de Rubens Figueiredo. Já em *O Livro dos Lobos*, no conto *Anéis de Serpente*, o personagem principal sonha com a vida de outra pessoa e vice-versa. No conto, assim como em *Barco a Seco* – desde o primeiro capítulo -, os limites entre o real e o irreal já são totalmente rompidos.

Na sequência que se desenrola num itinerário página a página, percebemos que a prosa narrativa assimila vários conceitos da narrativa em contos, como o gosto pela velocidade<sup>10</sup>. Em Rubens Figueiredo, isso assume uma forma um pouco diferenciada, já que a velocidade, aqui, reflete a concisão numa tentativa metalinguística de estabelecer um diálogo entre a escrita e a pintura de Emílio Vega. Valendo-se, portanto, da estética do conto, os capítulos parecem iniciar com uma frase de efeito, uma técnica de semear e colher barroca aos avessos, já que se recolhe antes de semear. O segundo capítulo do livro, por exemplo, é praticamente todo dedicado à descrição e à forma de produção de Emílio Vega.

Falava pouco e borrava as sílabas com um sotaque espanhol. Vivia com camisas respingas de tinta, curvas que fugiam de raspão sobre o pano, em cores tão misturadas que não dava para definir. Tinha uma barba vermelha, fios com fúria de um pequeno inferno guardavam as feições do seu rosto no fundo de um ninho. Às vezes uma gota de tinta seca balançava presença na ponta de um pelo de barba mais saliente. A extremidade dos dedos e a película em volta das unhas curtiem um brilho amarelado, efeito do óleo de linhaça e de outros solventes (p. 19).

---

<sup>10</sup> Lembrando que os contos são formas utilizadas pela literatura contemporânea para dar vazão à velocidade dos tempos modernos (resgatemos aqui o livro *Geração de 90: Manuscritos de Computador Os Melhores Contistas Brasileiros Surgidos no Final do Século XX*, organizada por Nelson de Oliveira e publicada pela Boitempo Editorial, em 2001)

Notemos que a descrição do narrador é feita de forma lírica e pictórica. Em outros termos, o narrador assume a característica de um pintor, pois sua linguagem afasta-se da descrição apenas referencial e passa pelo campo imagético. Tal processo também ocorre na descrição do processo artístico.

Não pintava apenas em tábuas quadradas. Retângulos muito estreitos com um canto partido, retalhos ovalados e de medidas irregulares, qualquer pedaço de cedro plano com cheiro de charuto podia servir (p. 20).

A força do enredo associada ao manejo estético do texto não podem, entretanto, ofuscar a capacidade crítica do trovador. No capítulo três, por exemplo, ficamos expostos à teoria da narrativa de *Barco a Seco*. No processo multiperspectivo de criar uma pluralidade polifônica (como não lembrar aqui de Bakhtin), o narrador vai se mostrando cada vez mais plural, já que assume para si a responsabilidade de mostrar todos os pontos de vista.

Compreendo as virtudes dos exercícios que comecei: enfiar-me na pele dos outros, tentar refletir do seu ponto de vista, crer de dentro de sua crença, ir para trás de suas palavras e experimentar o mundo dali visto.” (p. 28).

A narrativa, a partir desse momento, ganha um estatuto novo: mostrando-se admirador de Emílio Vega, Gaspar tributa, de certa forma, ao pintor sua ascensão social. Contudo, não ao pintor verdadeiro, mas sim à imagem que criou. E é essa ideia falsa que ele quer aniquilar. Num processo em que destruir o falso tem como finalidade descobrir a verdade, o perito debruça-se cada vez mais na obra do artista procurando mais do que o outro, mas a si mesmo.

O conto continua, marcam-se a acidez e a linguagem extremamente cortante, o quarto capítulo centra-se na relação entre Ester e Gaspar. Na verdade, essa relação é um

despiste para o leitor, já que o foco básico desse capítulo é como o narrador conduz sua interpretação do mundo.

À Machado, o narrador se desconstrói como também, mostrando que as similitudes do coletivo destroem a força do individual. Observando de forma arguta os detalhes, Gaspar fará uma síntese de seu processo analítico, valendo-se do pensamento platônico da falsidade artística.

No fundo, as pinturas justificam e até glorificam as paredes que os protegem das coisas tristes. E isso, conclui Ester, é encontrar prazer no que é falso.

Por outro lado, a alternativa de apresentar nas pinturas essa “sorte infeliz”, essas “coisas tristes” do mundo, como ela mesma diz, representa para Ester um desvio ainda mais sórdido. Comporta uma simulação redobrada, portanto uma dupla imoralidade, raciocina Ester (p. 45).

Analisando o homem médio, o olhar de Rubens Figueiredo novamente perpassa pela estética machadiana (embora sem o mesmo humor ácido), de maneira que tudo é motivo para a crítica e para a descrição do estilhaçar do indivíduo que mergulha num egocentrismo até quando se doa. Gaspar observa isso no comportamento de Ester a caminho do asilo.

Nessa alegria, ela sabe, costuma haver menos benevolência do que egoísmo puro e simples, a mesma sofreguidão que há nos jovens e nas crianças. Ester é demasiado sagaz para não se dar conta de que, mesmo quando ela se anula em favor do velho, um veneno respinga de algum ponto, talvez até do próprio velho, corrói sua boa ação. Ela aprendeu, repito: onde encontrar um prazer que, de um jeito ou de outro, não seja desonesto (p. 46).

Em *O caminho do Poço Verde*, a narrativa é toda filtrada a partir de um narrador onisciente, que, na verdade, apenas reflete as perspectivas sensoriais e mentais da personagem principal. Assim, repleto apenas de pensamentos, as ações são mostradas de forma bastante drásticas já que se refletem no âmago do ser que as recebe. Assim, os discursos quase não se realizam, de modo que é somente na última página do

conto que haverá a presença do diálogo formalmente representado. Em *Barco a Seco* o processo se realiza de forma análoga.

Escrito todo em narrativa personativa (processo em que a consciência crítica do narrador se imiscue à experiência vivida pelo personagem) é somente na página 52 que ocorre o primeiro diálogo, sem mais o filtro direto do narrador. O capítulo quinto contribui para a fundamentação do enredo do livro. Nesse capítulo, surge Inácio Cabrera, homem que dizia conhecer Emílio Vega. Esse encontro aparece um desafio para Gaspar, já que sua força de crítico residia no fato de poucos se debruçarem (ou por gosto ou por capacidade) na obra de Vega. Quando surge Inácio, essa prevalência, essa unicidade analítica se esvai por completo.

De forte lirismo e de grande apuro estético, será no capítulo sexto que se mostrarão as reflexões de Gaspar sobre a vida. Todo construído a partir da memória e da análise, o crítico de arte isola-se mais uma vez no ambiente que mais representa sua natureza dual: a praia. Como dissemos algures, é nesse ambiente que dois mundos (terra e água) se encontram criando o paradoxismo dos opostos, sempre retratado como imagens e pinturas a óleo.

A praia compõem-se de duas camadas: por cima, uma tela de areia, que os objetos perdidos atravessam ligeiro, quando caem; embaixo, um sedimento mais firme, onde as coisas ficam então depositadas. O revestimento de cima é instável. Pode ser levado e trazido de volta pelo vento, no seco, e pela maré, no molhado, Mas não é qualquer vento, não é qualquer maré (p. 62).

Esse capítulo irá mostrar também a infância do Gaspar e todo seu processo de adoção. Mais, seu não pertencimento a nenhum lugar já se mostra no não pertencimento à família. Suas referências aos pais nunca são de afeto ou proximidade. Sempre os menciona como pai e mãe adotivos.

O capítulo sétimo mostra que o encaixamento e a quebra de limites de forma extremamente visceral. Lembrando a própria obra Rubens Figueiredo, associemos esse momento ao conto Sem os outros, em *As Palavras Secretas*. Narrativa que conta a história da personagem Joana, que, para viver, precisa assimilar a essência dos homens ao seu redor. Após sugá-los quase a exaustão, ela partia, de modo a poder continuar sua obsessão. Em *Barco a Seco*, a relação não se mostra deliberada, mas com força de maré, os personagens são puxados para o interior do mar, que podem levá-los metaforicamente (e literalmente) à condição afogamento.

A dicotomia que então se mostra entre Gaspar e Vegas é extremamente significativa no corpo do enredo. O primeiro foi pobre e o segundo ainda o é (lembramos que Inácio Cabrera é o próprio Emílio Vega). Enquanto Vega é artista, Gaspar é o crítico que nada constrói ou cria em sua vida: nem no campo amoroso ou familiar. Sua própria profissão é mostrada como uma relação entre a falsidade e a realidade. Numa vida onde todas as individualidades se estilhaçam, a verdade só poderia ser representada se houvesse a fusão: do ser com a arte; da imagem com a realidade; do artista com o crítico.

Há um testemunho de que Vega pintava na madeira do próprio barco. Teria até pintado, certa ocasião, na pele dos braços e das coxas sem pelos, enquanto sua roupa, ensopada da chuva, secava na verga do mastro. E como duvidar, uma vez que se tratava de transpor os olhos e o próprio corpo para dentro daquilo que pintava? Não o mero contato com o meio, conforme preconizava o mestre italiano. Mas incorporar-se ao seu tema, converter-se nele materialmente, sem levar consigo nem memória, nem aspirações, nem critérios (p. 76).

A metanarrativa continua no capítulo oitavo. Em clara autotelia, Inácio passa a dividir com Gaspar o protagonismo da trama. Sempre controlando a situação e tendo o apoio dos intelectuais que justificavam seus pareceres sobre a obra de Vega, Gaspar agora se via na desconfortável posição de ter Cabrera à sua frente pondo em xeque suas considerações sobre Emílio Vega.

Confesso que Inácio não me agradou. Para dizer a verdade, eu só o superava a muito custo. Seus olhares de foice, sua respiração faminta, sua cabeça pendida para a frente na postura de um touro esgotado por maus-tratos, mas prestes a arremeter às cegas contra o vento – confesso que tive de me controlar (p. 89).

A força de Inácio não provinha somente de um estar no mundo que não se submetia às vontades de outras pessoas, mas também por possuir um discurso além da abstração da fragilidade das palavras. Longe de serem etéreas, suas palavras compunham-se de corpo; de concretude.

Sua função era testemunhar em favor da autenticidade das palavras e da memória de Inácio. Sobretudo, no que se referia a Emílio Vega. Havia, no comentário de Inácio, uma gradação bem calculada, três camadas de informação – pele, gordura e carne (p. 107).

O ponto de reescritura do texto se define mais facilmente e se corporifica de forma basilar no capítulo dez. Remontando ao primeiro capítulo, acompanhamos mais uma vez Gaspar no entre lugar marítimo. Contudo, Inácio o acompanha na entrada ao mar. A história se repete. Antes Gaspar tinha Vega na mente, quando quase se afoga, agora, tem a companhia do próprio pintor. Os limites entre a realidade, o desejo, o irreal tornam-se completamente insólitos.

A força da narrativa então vai ganhando cada vez mais tónus à medida que o universo de Inácio Cabrera passa a se descortinar diante dos olhos de Gaspar. Cabrera ainda continha dentro de si a alma de Vega – o corpo como limite – mas dele não conseguia se livrar. Cada vez mais condicionado à força da crítica que a todos arrastavam para o convencionalismo, Vega outra-se em Cabrera para resistir à compulsória vontade do coletivo. O preço, entretanto, é alto, pois irá precisar se livrar, desaprender sua arte. Perde a espontaneidade e a originalidade que tanto o marcaram. Vítima de si mesmo, estilhaçado a partir de algo que deliberadamente pôde realizar, Emílio Vega se torna absolutamente Inácio Cabrera.

Sendo duplo de si mesmo, e não em si mesmo, Inácio passa a ficcionalizar a vida de Vega. Passa a vender os quadros como se fosse o artista, encomendava obras para que mais pudesse vender, contudo sua produção já não era a mesma. Tornara-se dessa forma um falsário de si. Movido por ódio pelo que fora, Inácio passa agir de forma a se vingar de Vega. E aqui o outrar-se aceita outra direção, já que Inácio irá se assemelhar a Gaspar. Verdade e a falsidade passam a ser indistintas.



## **Duelo entre escolas: A educação em *Contos de Pedro*.**

*A “educação pela noite”,  
que estou imaginando,  
partiria das conotações de  
mistério e treva, para  
chegar a um discurso  
aproximativo ou mesmo  
dilacerado, como convém  
ao derrame sentimental  
unido à liberação das  
potências recalçadas no  
inconsciente.*

Antonio Candido

A leitura de *Contos de Pedro* nos açula a curiosidade no decorrer de suas páginas por conta do processo de estruturação que amalgama os textos para a formação de um todo coeso.

O livro é um primor de interligação temática (assim como os outros livros de contos do autor também pretendem ser). Contudo, há um traço nesse que nos chama a atenção, a coesão, além da temática, dar-se-á também por outro expediente: todos os personagens partilharam do mesmo nome: Pedro (à exceção do protagonista de Alegrias da Carne cujo nome não nos é explicitado).

Para nosso estudo, dada à condição de coesão textual, iremos partir de uma análise do livro como unidade, sem trilharmos um caminho analítico segregador. Assim, visto que apenas um único conto já seria suficiente para em estudo aprofundado, procuraremos mostrar os pontos em comum e os recuperados que *Contos de Pedro* traz, selecionando alguns para nosso *corpus*, sem nos determos a exegese particularista. Nosso interesse aqui será mostrar como esse livro dialoga consigo mesmo e com a obra de Rubens Figueiredo, fundamentando uma espécie de *Educação*, um constructo didático basilar em sua produção.

Já a partir da leitura do primeiro conto O dente de ouro até o último Céu Negro, podemos notar que os textos recuperam um aspecto caro na obra de Rubens Figueiredo: a fusão dos personagens em si em entre si, a metalinguagem narrativa, a crítica ácida ao gênero humano, usando, não raro o próprio protagonista como exemplo desse processo de denúncia. Há, no entanto, na prosa de Rubens Figueiredo uma aproximação mais forte da acidez de um Machado de Assis (sem aquela mesma ironia) do que a descrição de costumes de Manuel Antonio de Almeida. A referência aos dois escritores se justifica. Rubens Figueiredo é um prosador do cotidiano, suas observações partem de um olhar arguto sobre as pessoas e as situações mais comezinhas, que lhes se revelarão farto material de produção e composição artísticas. Todavia, o autor não cai na armadilha de estereotipar os personagens, que guardam, ainda, dentro de si força de composição e personalidade.

Se isso é verdade, não o é a cisão interior capaz de gerar em seus protagonistas o vociferar de suas inconstâncias, de seus medos e de suas críticas. Antes haverá certo distanciamento (mesmo se a narrativa vier em primeira pessoa). A narrativa funciona à distância, como se o evento não tivesse acontecido (ou estivesse acontecendo) com aquele que narra.

Às vezes, quando calhava de umas dessas firmas chamar para uma entrevista ou para fazer um teste qualquer, ela quase nunca podia comparecer. Porque não tinha com quem deixar os filhos, não tinha dinheiro para pagar a alguém que ficasse com os filhos, ou não tinha dinheiro para pagar a passagem e ir à firma fazer a entrevista. Disso tudo ela reclamava, está certo – e reclamava bastante. Mas num tom e com uma expressão não de quem se queixa, mas sim de quem está admirado. De quem não consegue acreditar e, para todos os efeitos, não acredita mesmo (p. 65)

O efeito, como dissemos antes, não é pontual em apenas um conto ou um livro. Em *Passageiros do fim do dia*, último livro publicado pelo autor, o protagonista reflete acerca do acidente que sofrera: teve a perna esmagada pelo cavalo de um policial.

De fato, ainda era assim que ele se via, mesmo depois de ter acontecido. Porque, de algum modo, aquela mesma surpresa e até a dor no tornozelo – cujas contrações e formigamentos Pedro acompanhava com atenção – o separavam do que tinha acabado de acontecer. Já não era a indiferença, já não era o descaso, mas sim sua atenção, concentrada até as minúcias, que agora o mantinham afastado, separado do resto (p. 30).

Essa arquitetura textual desenhada por Rubens Figueiredo fundamenta a obra de escritores da envergadura de Machado de Assis e Dostoievski. É preciso lembrar que não queremos tecer aqui uma equiparação, apenas delinear as técnicas literárias aprendidas pelo escritor que estudamos. Rubens Figueiredo, formado em Letras pela UFRJ, tradutor de russo de prestígio, não se furtou, portanto, à utilização de recursos estilísticos e formais como a narrativa personativa, e a polifonia.

É inquestionável que a utilização desses recursos narrativos possibilitam o mergulho interior, a sondagem psicológica, mas nos questionamos com relação à voz dos personagens quando tais recursos são empregados. Esse não vociferar diante das vicissitudes e graves intempéries da vida é apenas marca de resignação ou falta de estofo interior? Para nós, esse olhar distanciado que os personagens têm com relação às próprias vidas seja um processo de mergulho mais profundo, de modo que não ouvimos a voz superficial da consciência, mas aquela que se não se revela nem para nós mesmos. Nos recônditos da mente, o que resta é o silêncio, a calma que, quando verbalizada pelo personagem saí aos gritos, mas que sai contida pela boca do narrador. E é a partir disso que os contos no livro se irmanam: a resignação dolorosa e dolorida que se arrasta no âmago de cada indivíduo, e que vai ressoar na alma de modo que todos os pedros – o garimpeiro, o cozinheiro, o músico, o porteiro... – todos terão sua cota de dor.

Mas se Rubens Figueiredo não possui a ironia machadiana, há nele outro tipo de ironia, extremamente eficiente para os objetivos a que se pretende atingir. Notamos que há o traço não só da crítica e da denúncia das relações sociais, que ficam implícitas a partir de personagens que se mostram presos em si mesmos, mas que revelam para si e para suas consciências as dores e os traumas que lhes afligem. Observe abaixo a descrição que se faz quando um faxineiro de uma dada churrascaria precisa levar o lixo para fora.

E antes de lavar os salões, havia o lixo – os numerosos sacos de vinte e cinco ou trinta quilos que toda noite tinham de ser enchidos e fechados, levados para fora e empilhados num corredor escuro junto à calçada, na entrada de serviço, antes que o caminhão chegasse. Havia um carrinho para transportar os sacos, é verdade. Mas fazia muito tempo que uma das rodas tinha quebrado e, como o dono da churrascaria não mandava consertar, Pedro e o outro sujeito tinham que carregar o lixo eles mesmos, sempre afobados.

Com um saco em cada mão, Pedro mal conseguia manter o equilíbrio na sua corrida de passinhos curtos. As pernas ficavam tolhidas pela pressão do peso, os movimentos eram atrapalhados pelo volume dos sacos e também pelas paredes do corredor estreito, nas quais os cotovelos, os ombros e os sacos esbarravam de passagem, ora de um lado, ora do outro.

Grandes sacos pretos de plástico – iguais àqueles em que, tantas vezes perto de sua casa, metiam pessoas mortas a tiros para carregá-las até um furgão. As letras pretas pintadas na lataria da viatura formavam uma palavra quando as duas portas se fechavam, Pedro, mesmo sem saber ler, identificava o formato das letras, entendia a pronúncia da fechadura quando ela estalava as duas sílabas – uma forte e uma fraca (p. 89).

A partir dessa leitura, duas grandes situações podem ser compreendidas, ou melhor, duas grandes educações: uma pela noite e outra pela pedra.

### **A educação pela noite**

O título acima remete a um estudo feito por Antonio Candido acerca da obra de Álvares de Azevedo. No estudo, Candido observa a prosa de Azevedo mostrando, em particular, a obra *Macário e Noite na taverna*. Esses dois textos, que interagem entre si, apontam para a educação que Satã promove a Macário, a partir do momento que o leva

a visitar os homens que, sentados à mesa de uma taverna, serão, com suas histórias de dor, sofrimento, morte, assassinios, traição e prostituição, matéria didática utilizada. Essa educação imposta a Macário é a Educação pela noite.

A prosa de Rubens Figueiredo é também uma educação pela noite, mas uma noite que deve ser olhada por outro viés. Agora não se trata mais de uma didática relacionada aos sentimentos e fatos ocorridos acima, uma vez que a noite será agora interna ao personagem. Os personagens -noturnos- terão suas expectativas sempre na condição do dever, de modo a arrastá-los para um estado de insulamento interior que não rompe em contato com o outro ou com a sociedade.

Os amigos se desconcertavam ao descobrir que uma pessoa que uma semana antes ela detestava se tornara, de repente, objeto de simpatia declarada. O problema era que essa grandeza de ânimo, embora dirigida para os outros, só engrandecia a própria Helena. Ela notava isso. E se exasperava, sem saber o que fazer com a tolerância que sentia transbordar de sua cabeça – **sem a mínima idéia de como lidar com a sua generosidade, que quando se misturava ao mundo sempre virava algum tipo de veneno.**”(grifos nossos).(p. 114)

Ou também a passagem:

Não hesitou em viajar várias vezes à Europa, para encontrar-se com seus tradutores e jantar com seus editores, com jornalistas e pessoas do meio, selecionadas e perseguidas com rigor. Sua premissa era a mais simples: uma pessoa sempre levava à outra. As pessoas eram o caminho e também o veículo, e elas deviam carregá-lo (p. 125).

E ainda

Helena também não se iludia de todo. Em sua defesa, raciocinava que, se tudo primava pela falta de sentido, melhor então ir logo de cabeça ao encontro do absurdo (p. 137).

Não devemos, entretanto, pensar que essa noite leve ao pessimismo ou a vontade de morrer. Não há o desejo de se sair da vida, não há desistência, uma vez que os protagonistas muitas vezes se mostram resignados, não reagem (ou reagem pouco) às

condições que lhes incomodam ou que lhes impõem determinado estado. A educação pela noite a que nos referimos aqui é comportamental, a partir do estar no mundo por parte do narrador e dos personagens. Suas dores, seus tramas e suas mazelas são os únicos elementos que se relevam nos textos, como se a bondade, a ternura e o carinho sempre fossem alvos frágeis, vulneráveis e efêmeros.

### **A Educação Pela Pedra**

Educação pela pedra é um tema poético empregado por João Cabral de Melo Neto na construção da sua singularidade estilística. O poeta vale-se da imagem da “pedra” para erigir toda uma nova linha lírica. Acerca disso, afirma Antonio Carlos Secchin, em *João Cabral: do fonema ao livro*

Partindo da oposição clássica ente consoantes e vogais, concebemos de bom grado a poesia associada à tradição do melódico-vocálico; basta recordar o famoso poema Rimbaud que fala de sinestias e fantasias adormecidas nas vogais. João Cabral, no entanto, será o escritor das consoantes. Declara guerra à melodia, por considerá-la entorpecente, fonte de distração, e valoriza a áspera acústica dos encontros consonantais, que fogem à previsibilidade melodiosa da vogal. Tal atrito de consoantes apresenta como correlato semântico o signo pedra, não como obstáculo a evitar, mas como horizonte supremo a ser atingido. Alguém vai pelo caminho, de repente tropeça. O tropeço é um acordar para a circunstância, pois implica trocar a posição de devaneio pelo defrontamento com o chão em que se pisa, coma contundência dos objetos que nos cercam. Para João Cabral, essa acuidade, mesmo incômoda, é condição necessária à poesia”.(SECCHIN, 2003. P.75 – 76)

Para a melhor correlação de nosso processo analítico, observemos abaixo o poema de João Cabral de Melo Neto.

### **A Educação pela Pedra**

Uma educação pela pedra: por lições;  
Para aprender da pedra, frequentá-la;

Captar sua voz inenfática, impessoal  
[pela de dicção ela começa as aulas].  
A lição de moral, sua resistência fria  
Ao que flui e a fluir, a ser maleada;  
A de poética, sua carnadura concreta;  
A de economia, seu adensar-se compacta:  
Lições da pedra [de fora para dentro,  
Cartilha muda], para quem soletrá-la.

Outra educação pela pedra: no Sertão  
[de dentro para fora, e pré-didática].  
No Sertão a pedra não sabe lecionar,  
E se lecionasse, não ensinaria nada;  
Lá não se aprende a pedra: lá a pedra,  
Uma pedra de nascença, entranha a alma.

A interpretação desse poema já seria suficiente para construirmos uma outra dissertação, dessa forma iremos desenhar algumas linhas de força. Iremos nos concentrar no projeto estético da construção pela dureza, concisão e objetividade pétreas, de modo que, para nosso estudo, não iremos levar em consideração a temática sertaneja. Entre o poema e a prosa de Rubens Figueiredo estabeleceremos, pelo menos, quatro tipos de aproximação válida:

**a) A dicção é a lapidação.**

“pela de dicção ela começa as aulas”

Cabral nos mostra que somente frequentando a pedra somos capazes de entender-lhe a significação, ou antes, a didática à qual ela quer submeter o leitor. Assim, “impessoal” a pedra começa sua lição pela dicção. Observemos que no poema a

aliteração do “p” é capaz de gerar um ruído como se houvesse o esmerilhamento da pedra. Assim, a lapidação é um processo caro à construção sonora do texto.

Em Rubens Figueiredo essa construção pela dicção é fundamental para a o estatuto poético a que o autor impõe à sua obra. No livro *Essa Maldita Farinha*, o autor já emprega a experimentação linguística para criar os efeitos sonoros, como no capítulo XLV, cujo título é *A rã arranha a Aranha* ou no nome dos personagens como *Ciro Cipriano* ou *Pepe Papel*. Em contos da fase de maior maturidade de Rubens Figueiredo, observamos a construção imagética. Observe no conto *Ouro, olho, ovo* (por si só assonântico) o encadeamento existente a partir da continuidade sintática frasal

Daquela altura, naquela hora, Pedro podia ver o sol de cima. O vale, no fundo, já estava coberto pela sombra que, a partir dos picos, começava a puxar a noite para baixo, para a terra (p 151).

## **b) A resistência de pedra**

“A lição de moral, sua resistência fria  
Ao que flui e a fluir, a ser maleada;”

A segunda lição que nos ensina João Cabral de Melo Neto em sua *Educação* pode ser associada ao não sentimentalismo, uma certa frieza (que não significa alienação) diante das circunstâncias ao redor.

Algumas linhas acima, dissemos que os personagens de Rubens Figueiredo parecem não vociferar com relação aos sofrimentos e infortúnios de que são acometidos e a isso relacionamos à introspecção subjetiva dos personagens. João Cabral vem colocar mais uma ideia à nossa interpretação. Sem aquele lirismo romântico, pautado na subjetividade extrema que não raro cega o artista às circunstâncias que muitas vezes



explodem em seus olhos, Cabral produz uma poesia que tende para o concreto, para o real. Mais uma vez façamos ouvir a voz analítica de Secchin

Se partirmos do fonema e formos ao nível seguinte, encontramos a palavra, que em Cabral será predominantemente concreta, vinculada a uma experiência sensorial e, além disso, socializável. Cabral sustenta que, quando se diz a palavra ‘mesa’ ou a palavra ‘microfone’, todos sabem do que se trata. Mas se alguém pronuncia ‘beleza’, ‘amor’, ou ‘saudade’, cada indivíduo vai entendê-las de um modo particular, obstruindo pela polissemia, a dimensão univocamente compartilhável a que o poeta aspira (SECCHIN, 2003. p.76)

Sendo assim, a linguagem mais concreta e objetiva, o que não exclui necessariamente a beleza estética são marcas de Rubens Figueiredo em sua prosa. O autor carioca, desde os seus primeiros livros, vem lapidando uma forma em busca de um aspecto original e único. De suas primeiras publicações até suas últimas, observamos essa procura pela forma.

a) *O Mistério da Samambaia Bailarina*

O velho maluco está certo. Afinal, já faz uns seis meses que o Ivan se mudou pra cá e o porteiro é antigo, está certo sim. Deve saber mesmo. E você, Ivan, vai tentar mandar essa carta, em que você está agora passando o dedo de leve pela borda do envelope, um pouquinho mais calmo de novo, esfregando os pés um no outro, vai tentar mandar essa carta ora quem ela foi escrita de verdade. Mas para que se meter nisso? Não podia amassar o papel na mão, fazer uma bolinha e jogar pela janela e pronto? Esquecer. É tão bom levar a nossa vida assim particular tão confortável tão bom gostoso agradável tranqüilo bom bom bom. Mas, o que é isso... O Ivan? Nada disso. Ele é tão honesto que dá até nojo. Sincero, generoso, honesto. Um verdadeiro imbecil. E é bem capaz de levar essa droga até o final (p. 10).

b) *Contos de Pedro*

Eu tinha sempre a impressão de que Cláudia gostava de contar essas histórias, de que ela sentia um certo prazer em esmiuçar os seus apuros com os filhos. Ela não entendia, mas para mim tudo não passava de uma confissão de incompetência (p. 62)

Essa concretude de realidade é tema recorrente na obra de Rubens Figueiredo. Em Uma questão de lógica (trecho citado acima) de *Contos de Pedro*, Pedro relata as

condições adversas que Cláudia sofre na hora de procurar um emprego. Observemos não somente a linguagem, mas também a maneira como o narrador se pronuncia e se coloca ante ao evento narrado.

Às vezes, quando calhava de umas dessas firmas chamar para uma entrevista ou para fazer um teste qualquer, ela quase nunca podia comparecer. Porque não tinha com quem deixar os filhos, não tinha dinheiro para pagar a alguém que ficasse com os filhos, ou não tinha dinheiro para pagar a passagem e ir à firma fazer a entrevista. Disso tudo ela reclamava, está certo – e reclamava bastante. Mas num tom e com uma expressão não de quem se queixa, mas sim de quem está admirado. De quem não consegue acreditar e, para todos os efeitos, não acredita mesmo (p. 65).

### c) Lição pela carne – “A de poética, sua carnadura concreta;”

Como dissemos acima, a poesia de Cabral preocupa-se com o que é concreto, real e tangível, de modo a proporcionar no leitor um reconhecimento imediato das imagens a que se pretende desenvolver. O que se cria então é um “cante a palo seco”<sup>11</sup>, Esse canto que reverbera no interior dos personagens ricocheteia dentro de suas entranhas, e saí, contido, da boca dos personagens, mas não sem antes causar um grande estrago por dentro.

O que se terá como resultado dessa situação é o estilhaçamento do *eu*, de modo a mais claramente se observar o que é a essência da aparência. E será a carne o elemento responsável por ser o traço limítrofe. Elemento de separação entre o *eu* interior e o *eu* exterior, a carne será um dos temas mais recorrentes na prosa de Rubens Figueiredo. E a comparação com Cabral se torna mais evidente. Não tratamos aqui de pele, de boca, de toques, elementos tácteis que pululam sem restrição em textos e poemas amorosos, referimo-nos ao elemento físico e visceral da carne, o elemento separador, a capa e o invólucro dos órgãos. Essa é a terceira lição de Cabral. Essa é uma das mais fortes lições de Rubens Figueiredo.

---

<sup>11</sup> O termo faz parte do título de um poema de João Cabral de Melo Neto, presente no livro *Quaderna*.

Cláudia e os outros mostravam então, e talvez mais do que nunca, aquele seu jeito de condenar como quem desculpa, de recriminar como quem aceita. Aquele jeito de quem acha que, no fundo, o que acontecia não era com eles. Mostravam na cara, nos gestos e em tudo mais aquilo que só sabia tomar por uma pobreza velha resignada – humilhação transformada em carne (p. 75).

Ainda em *Contos de Pedro*, há o texto Alegrias da Carne. Já em seu início, essa relação já fica à mostra.

Todo mundo adora churrascos. Qualquer bezerro sabe disso. Não é à toa que mastiga sem parar e tritura cem vezes o capim e a ração em seus dezoito estômagos. Quer inchar, crescer mais depressa, seu corpo anseia pelo sal e pelo espeto. Na picada dos carrapatos, prevê o cravar dos dentes, e, para ele, o sol ao meio-dia já antecipa o braseiro aceso (p.188).

O parágrafo que se segue continua na mesma linha, mostrando como nós nos relacionamos com a carne: nossa ou dos animais. Esquecemos que a carne foi um ser vivo, assim Rubens Figueiredo mostra que não alçamos o ser ao status de sujeito, antes o diminuímos à condição de perene objeto.

Era dia de churrasco. Cerveja é ouro, gelo é prata – carvão é terra e adubo. O problema, para a menina, não era tanto a fumaceira na cara. À sua volta, as bacias cheias de carne picada: o porco gelatina, o boi polpa. Tomar entre os dedos os nacos esponjosos, gotejantes e fazer o pedaço correr pelo ferro áspero. Na passagem, a gordura escurecia os pontos de ferrugem (p. 188).

Único conto em que o protagonista não é Pedro, na verdade é uma menina cujo nome não aparece, o texto narra a história de uma família celebrando um churrasco. Escolhida para preparar a comida, a menina nega a função, mas ninguém quer substituí-la, apenas um tio se predispõe, mas a bebida acaba lhe tirando o ímpeto e a lucidez para qualquer tipo de auxílio. Após uns goles a mais, o tal tio desequilibra-se perto da churrasqueira e tem sua mão queimada, ficando parte de sua pele presa na grelha com as outras carnes. “Só a menina viu, grudada no ferro da grelha uma fatia de pele do

tamanho de uma moeda. Aos poucos, tostava, encolhia, como um suspiro, sobre as brasas. Logo, era apenas um pedaço de carvão, indistinguível do ferro negro.” (p. 190)

O destino da carne do tio é o destino de todas as outras carnes do churrasco: a morte, o alimento do outro. O que Rubens Figueiredo propõe é uma discussão sobre o ciclo que se estabelece na vida, ou antes, o que distingue as relações de sujeito numa sociedade. A carne do tio será parte do combustível que assará as carnes dos animais para alimentarem os outros. Todos – homens e animais – na mesma condição de fragilidade vital. Todos reduzidos a objetos, a pacientes das situações que nos cercam.

#### **d) A concisão incisiva – O prosador do menos.**

Se a prosa brasileira possui um escritor que levou a concisão e a objetividade à condição superior de valorização artístico-estilística, esse escritor é Graciliano Ramos, em cuja obra *São Bernardo* encontramos o ápice de sua maturidade literária. Condicionando o meio externo à interioridade anímica dos personagens, o livro é “seco, bruto e cortante. Talvez não haja em nossa literatura um livro tão reduzido ao essencial, capaz de exprimir tanta coisa em resumo tão estrito”(CANDIDO: 2006, p.109).

Graciliano Ramos e João Cabral de Melo Neto podem ser considerados, de certa maneira, influência estética na prosa de Rubens Figueiredo. Devemos observar porém que o gosto pela objetividade e *secura* se realizam no escritor carioca de forma diferente. Não existe aquela concisão sintática, mas sim a experiência áspera de se olhar o mundo e ser por ele recepcionado. Antonio Candido, em *Ficção e Confissão*, ao estudar a obra gracilânica, aponta traços que poderíamos trazer para a nossa análise acerca de Rubens Figueiredo, porque, afinal, diz o crítico que “o mundo áspero, as relações diretas e decisivas, os atos bruscos, a dureza de sentimentos, tudo que forma a

atmosfera de *São Bernardo* decorre da visão pessoal do narrador” (CANDIDO: 2006, p.109).

E é essa concisão e essa secura que amarram a fala dos personagens e do narrador de *Contos de Pedro*. É preciso antes lembrar que não há a mesma dicção que encontramos em Graciliano ou em Cabral, e sim o mesmo impulso estético de criação de uma linguagem, de maneira que a aspereza de linguagem sem gorduras dialoga diretamente com a atitude de vida de cada um dos personagens.

Em Uma questão de lógica, o protagonista após sofrer um acidente, perde os movimentos de um dos dedos. Como esse acidente foi por conta do trabalho, ele acaba sendo aposentado por invalidez. A propósito de sua situação, diz o personagem:

Meu dedo é engraçado: dormente o tempo todo, às vezes o sangue aperta por dentro, formiga e chega a esquentar. Outras vezes o dedo não se deixa mais perceber, vira pedra, em carne e osso. Eu acabo no meu dedo, isso é certo, ele é o fim – o ponto de chegada. Não digo que eu não sirvo para nada, não digo que por causa do acidente eu não pudesse continuar a trabalhar (...) Porém assim que um advogado, um freguês da churrascaria onde eu trabalhava, me avisou que havia uma compensação legal, vitalícia, para casos como o meu, nem pensei duas vezes (p. 63).

O domínio narrativo demonstrado em seus contos já revela o porquê da crítica atual resguardar-lhe um espaço de destaque na literatura contemporânea. O autor se vale de uma linguagem ácida e crítica, mas não a faz a partir de traços frouxos. Observe que a visão dos personagens serve, normalmente, como pretexto para a avaliação analítica do personagem principal e de forma hiperônica analisar todo o gênero humano. Assim se nos revela clara a binomia a que o autor submete sua obra: Essência e Aparência, e o limite entre essas duas condições aparentemente contrastantes. Vendo essência como a verdade e a aparência como falsidade ou simulacro, esse contraste realmente existirá. Contudo o ser humano pode ser dual, mas não maniqueísta, já que este implica

superficialidade de existência. Não se é bom ou mau. Se está bom ou mau. Como dizia Machado de Assis<sup>12</sup>, “Todos os contrastes estão no homem.”

E por conta dessa relação aparentemente contrastante, mas que não se revela assim, o autor se vale de recursos como limites e carne. São os elementos que separam a essência da aparência, mas que somente juntos: essência-carne-aparência é que somos capazes de gerar e criar um ser humano completo.

---

<sup>12</sup> *Esau é Jacó*. ASSIS, Machado de.

## EDUCAÇÃO PELA DOR – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enquanto estávamos na busca por uma finalização de nosso trabalho, fomos, de certa forma, surpreendidos pela publicação de *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo. Aproveitando então esse novo romance do autor, resolvemos terminar nosso estudo partindo de um breve olhar sobre o livro, com vistas a vislumbrar se há, por parte do escritor, uma continuidade estético-temática ou se estamos diante de uma nova mudança de direção, como há onze anos se nos revelou ser *O Livro dos Lobos*.

*Passageiro do fim do dia* relata a história de (mais um) Pedro, um vendedor de livros, que, numa sexta-feira, aproveitando a viagem de ônibus em direção à casa da namorada, começa a refletir sobre os acontecimentos de sua vida e sobre as pessoas ao redor. Escrito num único capítulo, numa narrativa sem paradas, a concisão e a velocidade narrativa são da estética do conto. No que tange à observação da realidade e dos costumes e hábitos dos outros personagens, o livro assemelha-se àquela estruturação própria da crônica do cotidiano, uma vez que relata o dia a dia das pessoas. Essas duas tipologias textuais sempre foram manejadas artesanalmente por Rubens Figueiredo, de forma que, quando combinadas na prosa romanesca, não somente ganham em vigor narrativo como em força estética. Tal vigor e tal força são fundamentais para a construção de um texto literário.

Observemos que até aqui, Rubens Figueiredo vai à caça do estilo que lapidou ao longo dos anos. À guisa de teorização, Gaston Bachelard em *A água e os Sonhos*, na introdução de seu método, afirma que o fazer poético é ter recurso estético como primeiro aspecto para a sedução do leitor ao escrito. A essa ideia associamos em muito a prosa de Rubens Figueiredo.

Sem dúvidas, há obras em que as duas forças imaginantes atuam juntas. É mesmo impossível separá-las completamente. O devaneio mais móvel, mas metamorfoseante, mais totalmente entregue às formas, guarda ainda assim um lastro, uma densidade, uma lentidão, uma germinação. Em compensação, toda obra poética que mergulha muito profundamente no germe do ser para encontrar a sólida constância e bela monotonia da matéria, toda obra poética que adquire suas forças na ação vigilante de uma causa substancial deve, mesmo assim, florescer, adornar-se. Deve acolher, para a primeira sedução do leitor, as exuberâncias da beleza formal (BACHELARD:ANO 2002, p. 2)

A sequência narrativa em que Pedro ora aparece como sujeito ora como objeto de análise é fundamental para que Rubens Figueiredo possa analisar as pessoas ao redor. Técnica usada em seus livros, a pretexto de se narrar a vida de um dado protagonista, analisa-se a sociedade como um todo. O olhar de Pedro, então, alcança a todos e a si, causando certa cisão; certo dilaceramento interior no protagonista, porquanto “sem ser visto, Pedro mesmo não se via”(p.11).

Outro ponto que Rubens Figueiredo resgata em seu novo romance é a relação limítrofe. Pedro, de classe média, namora Rosane, de classe baixa. A ida até o bairro da namorada, afastando-o da segurança de seu bairro, é um rompimento das estruturas díspares que a sociedade impõe. Na verdade, o próprio bairro onde trabalhava Pedro fora vítima de uma incursão policial à caça de camelôs, o que lhe rendeu uma pisada de casco de cavalo no tornozelo. A violência não encontrava limites, avançando por todos os lados e por todos os agentes. Curioso, entretanto, é notar que a única cena de violência que Pedro presencia indo à casa de Rosane é a dos jogos de videogame de alguns garotos na rua. O bairro pobre em que a menina morava é marcado por uma espécie de solidariedade entre seus moradores, que parecem entender que se não houver uma interrelação, a possibilidade de vida será mínima.



Assim, os limites entre os espaços e as situações antagônicas são sistematicamente rompidos. Em entrevista a Miguel Conde, no jornal O Globo<sup>13</sup>, Rubens Figueiredo analisa essa questão.

A suposição de que classes sociais ou grupos humanos são, por definição estanques e incommunicáveis, não decorre das diferenças entre eles. Decorre da suposição de uma superioridade (e de uma inferioridade) intrínsecas e como que naturais entre tais grupos. (...) Uma das coisas interessantes que a literatura pode fazer é tentar questionar ou suspender os pressupostos desse tipo. Oferecer ao observador a possibilidade de experimentar, de vivenciar na imaginação, outra perspectiva.

E é nesse processo empírico que se dará a construção do romance. Não há intrigas, casos a serem descobertos, mistérios ou assassinatos a serem revelados, tudo o que há são as mais viscerais experiências que se unem num todo coeso. A leviandade de um velho magistrado, a invalidez do pai de Rosane, uma mãe adolescente em precárias condições de cuidar da própria filha, entre tantas outras experiências vão se unindo até formar uma narrativa que, num só fôlego, nos tira o ar. Numa “Educação pela Dor”, vemo-nos a nós mesmos como sendo personagens do livro; mais um anônimo que no ônibus viaja com os outros passageiros.

No livro, poucos são os personagens que possuem um nome próprio explícito. Essa desimportância em dizer os nomes não é marca de uma estereotipação ou de esvaziamento do *eu*, antes é resultado de um estilhaçamento. Associado a isso, o nome Pedro (retomado após a publicação em 2006 de *Contos de Pedro*) resgata aquela Educação a que nos referimos algures: a educação da concisão e da aspereza. O relato das situações e das experiências (até as sentidas pelo próprio narrador) não é feito a partir do panorama do sentimentalismo. As dores que se narram parecem curtidas dentro de cada personagem que não conseguindo expurgá-las preferem guarda dentro de si de

---

<sup>13</sup> Entrevista publicada no jornal O Globo, no Segundo Caderno, no dia 27 de dezembro de 2010.

forma resignada. A literatura surge então como forma de resgate dessas dores e na catarse que temos todos quando lemos, damos de alguma forma cor, vida e azo à explosão dessas vozes.

O caso é que *Passageiro do fim do dia* confirma os aspectos da literatura de Rubens Figueiredo. Confirma indo além da expectativa de uma simples repetição, porquanto há o gosto da maturidade, da crítica sempre contundente, da narrativa ágil e bem manejada que sabe dissecar a realidade sem lhe tirar a vida. Numa época em que a atual literatura brasileira transforma as mazelas sociais em elementos do pitoresco ou caem somente na autotelia como forma de avaliação literária dos elementos da realidade o novo romance de Rubens Figueiredo surge como uma luz no fim do túnel.

## ANEXO - ENTREVISTA COM O AUTOR

### Saber Demais

Por Marcos Pasche e Roberto Lota

Rubens Figueiredo acaba de lançar o romance *Passageiro do fim do dia*. Nesta entrevista concedida por e-mail, ele fala do novo livro, de seu trabalho como tradutor e da literatura brasileira contemporânea, entre outros assuntos.

**Em *Passageiro do fim do dia*, aparecem referências ao petróleo, ao Banco Central Americano, ao pertencimento por meio de bens materiais, às filas de pontos de ônibus e a inúmeros outros fatores que identificam o tempo presente. O senhor ambiciona fazer também uma crônica da época atual?**

Não pensei em crônica. Pensei que seria possível questionar, investigar e conhecer aspectos importantes do quadro histórico atual por meio dos recursos oferecidos por um romance. Tomei o cuidado de não mencionar datas nem nomes de lugares reais. Não porque eu pretendesse conferir um cunho universal ao livro. Ao contrário: eu queria que os aspectos concretos e particulares pudessem ser percebidos como partes de uma experiência familiar, vivida e bastante generalizada (mas não universal, nem fora de um tempo). A saber: a experiência de estarmos submetidos a um processo social que precisa a todo custo manter-se oculto. Um processo que reforça cotidianamente a idéia de que os diversos aspectos da vida mais corriqueira são fatos avulsos e descoordenados, vazios de qualquer sentido que não seu fim mais imediato. Também por isso me veio em algum momento a idéia de incluir o Darwin no romance. Eu procurava um meio de o livro incorporar uma dimensão histórica com um alcance mais remoto, mais abrangente. O livro velho e meio vagabundo sobre o Darwin que o protagonista lê no ônibus podia permitir que eu evocasse o colonialismo, a escravidão - pois o Darwin fez relatos sobre isso quando contou sua visita ao Brasil. É bem verdade que ele foi muito, muito menos severo quando se tratava de injustiças flagrantes que presenciou em colônias britânicas. De todo modo, a própria teoria de Darwin foi bastante oportuna para o colonialismo inglês: a longo prazo, um substituto da religião para legitimar a desigualdade social. Com isso meu romance poderia também, em alguma medida, discutir o papel da ciência num contexto de relações desiguais de poder. Por esse caminho, a ciência vinha se unir à justiça, à medicina, à educação, à economia, à arte, à publicidade, aos meios de comunicação, ao trabalho, enfim, a um vasto arsenal de fatores que valem por instrumentos de uma opressão cotidiana e repetida, até um aparente embotamento de suas vítimas. Desse modo, os personagens do romance muitas vezes se sentem perseguidos, acossados, para onde quer que se voltem.

**A certa altura de *Passageiro...*, o narrador diz: "Assim, através das sextas-feiras, as semanas corriam sem parar, uma a uma, para dentro de outras semanas". Considerando a aceleração da narrativa, manifestada pela ausência de divisão por capítulos, pode-se dizer que o livro também foi escrito de forma célere, absorvendo a pressa contemporânea, ou isso é apenas uma estratégia do autor, que**

## **finge contaminar a sua obra de elementos a serem criticados?**

Escrevi devagar. Conforme escrevia, e à medida que minha visão de conjunto do livro se definia melhor, achei que seria contraproducente dividir o texto em capítulos. Tentei compor o livro por meio do acúmulo de detalhes à primeira vista triviais. Evitei uni-los por meio de uma intriga, evitei uma estrutura calcada na construção de um mistério seguido de um desvelamento. Em vez de montar um encadeamento, uma trama, minha expectativa era criar para o leitor um ambiente em que dados isolados e banais, retemperados por um certo tipo de linguagem, revelassem aos poucos a presença de algo que abrange todos aqueles dados e os integra. Tentei fazer um romance que trata da desigualdade social, dos mecanismos que a ocultam ou a justificam, que a produzem e a reproduzem. Tentei explorar as imensas dificuldades e complicações que acompanham qualquer esforço para não nos sujeitarmos a tais mecanismos. Achei que esse podia ser o conteúdo subjacente à tensão que eu pretendia imprimir à narrativa. Uma opressão que atua de forma contínua até nas coisas mais miúdas.

**Alguns de seus personagens são distanciados da realidade, coletiva e/ou particular. Muitos deles, inclusive, não vociferam contra as adversidades em que se encontram. Nesse caso, este distanciamento ocorre por autodefesa ou alienação?**

Tentei investigar no romance a maneira como a desigualdade social cria distâncias tão grandes que dificultam ou impedem a compreensão das estratégias de resistência e de sobrevivência, distâncias que podem fazer a massa trabalhadora surgir como um enigma para o observador externo. Achei que vistas as coisas bem de perto, e de ângulos que talvez só um romance possa encontrar, seria possível perceber, no olhar do observador, a presença da suposição de uma superioridade (e de uma inferioridade), e também perceber como isso atua na manutenção desse regime de desigualdade. O pressuposto de superioridade é uma arma do observador para se defender daquilo que ele julga ser uma ameaça. Mas manter esse pressuposto tem um custo, gera uma tensão que pode nem sempre ser suportável. Investigar o papel desse tipo de mediação no modo de perceber as relações sociais me pareceu que poderia dar mais alcance ao meu livro. Que poderia dar vida e familiaridade a uma situação em que já não é possível responder apenas sim ou não, certo ou errado.

**O senhor atua como professor e tradutor, o que, dada a sua formação (em português-russo), aponta para uma convergência, se não natural, pelo menos comum. Já que o ofício de escritor não requer curso acadêmico, o que o motivou a se lançar à escrita?**

O escritor nasceu antes, durante ou depois da formação do acadêmico? Peço desculpas, mas não sei o que responder.

**O senhor estabelece para si uma rotina padronizada de trabalho?**  
Não.

**Como se deu a sua formação como leitor, a sua alfabetização literária? Qual o contato mais marcante com os livros neste início?**

Outra pergunta que me traz dificuldade. Pois não me lembro...

**Numa entrevista, o senhor afirmou que admirava a escrita de Graciliano Ramos. De que modo o seu perfil estético se influencia ou recebe a contribuição do cânone literário nacional?**

Desculpe. Não sei responder.

**O seu trabalho como tradutor traz, de maneira voluntária ou inconsciente, para sua prosa a estética de autores estrangeiros?**

Traduzo livros há 20 anos. Em função do vigente quadro de dominação econômica e cultural, quase todos são de autores americanos e ingleses contemporâneos. Nos últimos anos, porém, tive oportunidade de traduzir também livros russos do século 19. O contraste não poderia ser mais chocante. Os autores russos do século 19 viviam sob o regime autocrático dos tsares, em que vigorava a censura e a repressão violenta aos movimentos de contestação. Mas é em suas obras que encontro liberdade de pensamento, audácia de composição artística e de questionamento social, além de um esforço ferrenho para construir uma larga via de acesso capaz de integrar suas obras à dinâmica da sociedade. Já nos autores americanos e ingleses contemporâneos que traduzi nesses 20 anos, o que sinto de forma predominante e constrangedora é a presença incessante de um temor ou pelo menos de uma timidez de questionar, criticar e investigar a fundo, com desenvoltura, as fontes e os mecanismos que geram as relações desiguais de poder. Talvez pese aí o fato de que tais autores são beneficiários diretos, e em escala nunca vista, desse padrão de relações. Portanto, no que se refere ao que traduzi, as contribuições mais importantes vieram quase todas dos autores russos. Neles, toda e qualquer questão tida como estética jamais se dissocia de uma perspectiva consciente e explícita em face da história e das relações sociais.

**Em João Cabral de Melo Neto, o vocábulo "pedra" denota uma educação específica. Apesar da singularidade da sua obra, o vocábulo "Pedro" (cognato à pedra) aparece com recorrência, seja no protagonista do novo romance seja em praticamente todos os textos de Contos de Pedro. Tal recorrência indica alguma especificidade de sua ideologia artística?**

Acho que não. Foi só um nome, uma sonoridade que não criava cacofonias.

**Apesar de não se limitar a isso, sua escrita apresenta forte abordagem social, aparecendo, seja no todo ou em partes, em O livro dos lobos, Contos de Pedro, Barco a seco e, agora, em Passageiro do fim do dia. O senhor acredita que a literatura ainda pode interferir na sociedade?**

A questão não se esgota na possibilidade ou não de interferir na sociedade. Trata-se de não abdicar da nossa faculdade de questionar e de tentar conhecer o processo da construção das relações sociais. Um romance tem grande chance de se tornar irrelevante se não fizer valer seu poder de conhecer e de investigar o mundo histórico. Nas últimas décadas, boa parte da literatura mundial apostou na idéia de que só é possível ser crítico a sério concentrando-se na exploração da linguagem mesma, da construção em si. O legado de todo esse esforço me parece hoje decepcionante. Em vez de radicalidade, o que me parece prevalecer é uma falta de vitalidade, um acanhamento. Talvez seja exagero, mas hoje às vezes até pressinto nessa opção uma forma insidiosa de autocensura, ou no mínimo de conformismo. Não necessariamente por uma opção consciente do escritor. A rigor, formou-se em nosso tempo um ambiente em que nem precisamos de fato optar: a escolha principal já está dada de antemão, não pode ser de outro modo, já faz parte da própria natureza (voltamos aqui a Darwin). É o que ocorre com alguns personagens de meu livro, em certos momentos.

**Qual a importância da ficção na vida cotidiana das pessoas?**  
Desculpe. Não sei responder.

**Sendo o senhor hoje um escritor renomado e professor de escola pública, de ensino médio e tipicamente comum (que padece de problemas já banalizados), como concilia essas duas vertentes no seu cotidiano de docente? O contato com essa realidade faz com que a sua literatura também se incline para a formação de novos leitores?**

Desculpe de novo. Não tenho resposta.

**Apesar de ter o reconhecimento da crítica, ser publicado por uma das mais importantes editoras brasileiras, ter recebido alguns dos mais importantes prêmios literários do país, o senhor se mantém afastado dos bastidores literários. Isso é por um traço de personalidade ou é por uma reprovação aos holofotes, tão cobiçados até mesmo por intelectuais?**

Desculpe, mais uma vez. Vocês vão ficar com raiva de mim...

**Como sua obra se relaciona com as tendências narrativas atuais mais prezadas por críticos e autores? O senhor se vê pertencente a alguma linhagem literária?**

Não sei como se relaciona. Não vejo por esse ângulo aquilo que escrevi. Talvez eu pudesse dizer que vejo meus livros envolvidos numa espécie de processo acelerado em que as perspectivas se alteram a todo instante. Com elas, as respostas e as perguntas se modificam também, incorporam novos termos e abandonam outros. Assim a própria literatura pode se mostrar com faces bem diferentes, nem todas bonitas ou defensáveis. Longe disso.

**O senhor acompanha a literatura brasileira contemporânea? O que lhe chama a atenção na atual produção?**

Me chama a atenção a dificuldade que temos para encontrar brechas por onde possamos tocar algum pouco mais fundo, mais vital, do regime social em vigor. Não necessariamente por insuficiência dos escritores, mas antes pelo poder acumulado e concentrado nos mecanismos de defesa desse regime.

**Que tipo de literatura (ou quais autores) compõe a sua biblioteca afetiva?**  
Me desculpe de novo.

**As novas tecnologias têm sido preconizadas por especialistas e pelo público em geral como causa e conseqüência de supostas transformações que atingem o campo da leitura e o da escrita. Estando o senhor dos dois lados da moeda, como o autor Rubens Figueiredo e o cidadão Rubens Batista Figueiredo se relacionam com tais tecnologias?**

Complicou...

**O mercado editorial brasileiro passa por uma profunda transformação nos últimos anos, com a chegada de grandes grupos estrangeiros. Há também uma quantidade muito expressiva de novos autores surgindo. Além disso, existem eventos literários (encontros, feiras, bienais, etc.) em todas as partes do país. Pode-se afirmar que há um ambiente mais favorável à literatura atualmente?**

Caramba! Estou frito. Mais uma...

**O que o senhor espera alcançar com sua escrita?**

Para essa pergunta tenho uma resposta: você está querendo saber demais!

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### I) Do autor

Figueiredo, Rubens. *O Mistério da Samambaia Bailarina*. Rio de Janeiro: Record, 1986.

\_\_\_\_\_. *Essa maldita Farinha* Rio de Janeiro: Record, 1897.

\_\_\_\_\_. *A Festa do Milênio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

\_\_\_\_\_. *O Livro dos Lobos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

\_\_\_\_\_. *As Palavras Secretas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. *Barco a Seco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

\_\_\_\_\_. *Contos de Pedro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Passageiro do fim do dia*: Companhia das Letras, 2010.

### II) Sobre o autor

ALMEIDA, Ana Lúcia Matos de; *A poética da EIUSDEM FARINAE: Apontamentos*

*sobre a prosa de Rubens Figueiredo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003. (dissertação de mestrado)

BASTOS, Aduari. *Brasil todo prosa - ficção nacional de 1975 a 2000 (no prelo)*.

\_\_\_\_\_. (org). *Papos contemporâneos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. Rio de Janeiro: Codecri, 1980



\_\_\_\_\_. Essa bendita ironia. In - Idéias, *Jornal do Brasil*, 06/10/90. p.6-7

LIMA, Luiz Costa. Três aproximações de Rubens Figueiredo IN \_\_*Intervenções*. São Paulo:EDUSP,2002. P.285-302

PEREIRA, Marcelo de Souza. *Fero-cidade: a barbárie pós-utópica em Rubens Figueiredo*. Rio de Janeiro. UERJ, 2007. (dissertação de mestrado)

### **III) De apoio**

ALMEIDA, Marco Antonio de. Narrativa policial e modernidade: imaginário urbano, sociabilidade e formas culturais. São Paulo: USP, 1995 (dissertação de mestrado).

ARRIGUCCI, Davi Jr.. Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente. In – *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.77-109

BACHELARD, Gaston. *A água e os Sonhos*. Martins Fontes. São Paulo, 2002.

\_\_\_\_\_. *A poética do espaço*. São Paulo. Martins Fontes, 2000.

BARBIERI, Terezinha. *Ficção Impura: prosa brasileira dos anos 70,80 e 90*..Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003

BASTOS, Alcmeno. *A história foi assim: o romance político brasileiro nos anos 70/80*. Rio de Janeiro: Caetés, 2000.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal estar na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*; 7º. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 41ª ed. São Paulo: Cultrix. 2003.

- \_\_\_\_\_. *O conto brasileiro contemporâneo*. 4<sup>o</sup>. ed. São Paulo: Cultrix, 1981
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos. 1950-1960*. 3<sup>a</sup> ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- CANDIDO, Antonio. *Educação pela Noite e Outros Ensaios*, 3<sup>o</sup>ed. Rio de Janeiro: Ática, 2000
- \_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional, 1976
- \_\_\_\_\_. *Tese e Antítese*. São Paulo: Ed. Nacional 1978
- \_\_\_\_\_. *Ficção e Confissão*. 3<sup>a</sup>. ed. Ouro sobre Azul. Rio de Janeiro, 2006;
- \_\_\_\_\_. *O Discurso e a Cidade*. 4<sup>a</sup>. ed. Ouro sobre Azul. Rio de Janeiro, 2010.
- CARNEIRO, Flávio. *Entre o cristal e a chama*. Rio de Janeiro: UERJ, 2001.
- \_\_\_\_\_. O melhor da ficção nacional. In. – *Idéias, Jornal do Brasil*, 12/05/2001. p.8
- \_\_\_\_\_. *No país do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005
- CONDE, Miguel.
- DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Breve Manual de Estilo e Romance*. Belo Horizonte. UFMG, 2003.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. O Mito do Superman In. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectivas,

2006. – (Debates, 19)

GASPARI, Elio, HOLLANDA, Heloisa Buarque de e VENTURA, Zuenir. *70/80 cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

HELENA, Lúcia. *Literatura e simulacro no romance brasileiro de 1970 e 1980*. IN \_\_\_\_\_ *Perspectivas 3*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1988. p.237-247

HOLLANDA, Heloísa Buarque de e GONÇALVES, Marcos Augusto. *Política e Literatura: a ficção da realidade brasileira in: Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.

\_\_\_\_\_. *Cultura e participação nos anos 60*, São Paulo: Brasiliense, 1982.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMES, Henry. *A arte da ficção*. São Paulo: Imaginário, 1995.

LINS, Ronaldo Lima. *A Indiferença pós-moderna*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006

LUGARINHO, M.C. . *Nasce a literatura gay no Brasil*. In: SILVA, A.P.D (Org.). *Aspectos da literatura gay*. João Pessoa: Editora UFPB, 2008, p. 09 -24.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000

OLIVEIRA NETO, Godofredo de. “Vinagre”. In.: *Prosa e Verso*. Rio de Janeiro: O Globo, 27/09/08.

NETO, João Cabral de Melo. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.

PAZ, Octavio. A imagem. In – *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova |fronteira, 1982. P.119-138;

PORTELA, Eduardo. *Dimensões*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/MEC, 1977, 3ª. Edição.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Mal-estar na modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993

\_\_\_\_\_. SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 38.

\_\_\_\_\_. As ilusões perdidas da poesia. In – Ideias, *Jornal do Brasil*, 15/01/2001. P.6

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguardas européias e Modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1972.

SANTOS, Francisco Venceslau dos; *Subjetividades da ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Europa, 2004

SECCHIN, Antonio Carlos. *Escritos sobre poesia e alguma ficção*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003.

SOUZA Ronaldo de Melo e; *O Romance tragicômico de Machado de Assis*, Rio de Janeiro, Eduerj, 2006.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: UFMG, 2004

#### IV) Sobre o autor na Internet:

- 1) Análise sobre livros de Rubens Figueiredo:  
[http://www.livroskotovia.pt/autores/d\\_e\\_f/figueiredo\\_rubens.htm](http://www.livroskotovia.pt/autores/d_e_f/figueiredo_rubens.htm)
- 2) Sobre o Livro dos Lobos: [http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/7Sem\\_13.html](http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/7Sem_13.html)

- 3) Sobre Rubens Figueiredo tradutor:  
<http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/RubensFigueiredo.htm>
  
- 4) Entrevista de Rubens Figueiredo:  
[http://www.cosacnaify.com.br/noticias/rubens\\_entrevista.asp](http://www.cosacnaify.com.br/noticias/rubens_entrevista.asp)
  
- 5) Texto de Luís Fernando Veríssimo sobre Rubens Figueiredo:  
<http://www.luisfernandoverissimo.com.br/literal/calandra.nsf/0/D70CE9E0461A23A3032572E000740D8D?OpenDocument&pub=T&proj=Literal&sec=Entrevista>
  
- 6) Entrevista com Flávio Carneiro:  
<http://www.flaviocarneiro.com.br/entrevistas/incursaopelorumancepolicia.html>
  
- 7) Entrevista com Rubens Figueiredo:  
<http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=5&lista=0&subsecao=0&ordem=3547>