

RESUMO/ ABSTRACT

UMA LEITURA DE FRAGMENTOS: AS RUÍNAS DA HISTÓRIA EM QUATRO-OLHOS, DE RENATO POMPEU

Este trabalho centra a sua atenção na problemática da fragmentação no romance *Quatro-olhos* (1976), de Renato Pompeu. O objetivo central é estabelecer uma ligação entre a fragmentação do sujeito, da narrativa e do contexto sócio-histórico brasileiro caracterizado pelo impacto da Ditadura Militar (1964-1985). Considerando as premissas benjaminianas, a obra de Pompeu visa a dessacralizar o conceito de história calcado em esquemas positivistas e em lógicas lineares causais, incorporando contradições e indeterminações em sua estrutura, propondo como representação da história uma sucessão de ruínas e de catástrofes. Assim, os vínculos entre literatura e sociedade se fazem não apenas no plano temático, mas sobretudo formal.

Palavras-chave: sociedade; fragmentação; Ditadura Militar; *Quatro-olhos*.

A READING OF FRAGMENTS: THE RUINS OF HISTORY IN RENATO POMPEU'S QUATRO-OLHOS

This paper focuses on the fragmentation in Renato Pompeu's *Quatro-olhos* (1976). Of interest is the relationship between the fragmentation of the main character and the fragmentation of the narrative and the Brazilian context characterized by the impact of the Military Dictatorship (1964-1985). Departing from Benjamin's premises, Pompeu's book undertakes to desacralize the concept of history grounded on positivist principles and linear, causal logic, incorporating contradictions and indeterminacies in its structure and proposing a representation of history as a succession of ruins and disasters. Thus, the links between literature and society are possible both in thematic and formal issues.

Keywords: society; fragmentation; Military Dictatorship; *Quatro-olhos*.

UMA LEITURA DE FRAGMENTOS: AS RUÍNAS DA HISTÓRIA EM *QUATRO-OLHOS*, DE RENATO POMPEU

Lizandro Carlos Calegari

Professor Doutor da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI) - RS
lccalegari@fw.uri.br

Quatro-olhos foi publicado em 1976, um ano depois da divulgação da Política Nacional de Cultura do Governo Ernesto Geisel, a qual, na prática, significou a manutenção da censura prévia e de uma disposição repressiva ainda mais contundente em relação aos primeiros tempos do regime militar. A obra de Renato Pompeu, não obstante manifestasse um posicionamento crítico contra o sistema político da época, ao que parece, burlou essa vigilância. O romance, aliás, é um dos mais instigantes da época, embora provavelmente não seja dos mais prestigiados pelo público leitor.

O livro – que aborda a repressão, mesclando lembranças do passado, ficção e estilo de crônica – circunscreve-se na condição de romance memorialista e pode ser classificado como “literatura do trauma” (SELIGMANN-SILVA, 1999b). Esse último preceito se justifica uma vez que o texto em apreciação manifesta indícios tais como a destruição do sujeito dentro do sistema autoritário, assentando-se, ainda, numa construção literária pautada na fragmentação, no uso de uma linguagem de caráter antirrealista, no questionamento da narrativa e na luta contra o esquecimento.

A fábula da obra radica em torno dos seguintes acontecimentos: o protagonista – que, a rigor, dá nome ao texto – tem o apartamento invadido pela polícia que tentava capturar sua mulher, professora universitária e militante revolucionária, que, no entanto, consegue fugir. A polícia, na ocasião, vasculha a residência e confisca um livro, que ele disciplinadamente havia escrito. Como a mulher e o livro eram seus únicos elos com a realidade e como ele fora proibido de continuar a escrever – algo

que lhe proporcionava genuíno prazer e lhe servia de aconchegante refúgio tanto contra o trabalho rotineiro e brutal como contra o desconforto cotidianamente apresentado –, desenvolve completo alheamento diante da realidade, sendo internado numa clínica de saúde mental. Ao se reabilitar, busca reconstituir o trabalho original, entretanto, conclui que determinada proeza seria impossível, pois, ao fazê-lo, percebe que não se lembra dos fatos nele contidos.

Pelos apontamentos efetuados, observa-se que o romance apresenta diversas possibilidades de leitura. Assim, tópicos como a destruição do sujeito dentro do sistema autoritário, a luta do protagonista contra o esquecimento, a loucura como forma de lucidez, o trauma, a melancolia, o uso de uma linguagem de caráter antirrealista, só para citar alguns exemplos, são passíveis de desenvolvimento. Nesse trabalho, pretende-se realizar alguns apontamentos em torno da questão da fragmentação. O objetivo geral consiste em demonstrar que existe uma relação entre a fragmentação do sujeito, a do livro e a do contexto sócio-histórico brasileiro nos anos da Ditadura Militar (1964-1985).

Nesse sentido, *Quatro-olhos* apresenta o exercício de uma consciência de recuperação de um passado, cujo sentido não é inteiramente compreensível. Essa impossibilidade de apreensão da totalidade, somada à violência constitutiva que caracterizou o contexto histórico brasileiro dos anos 1970, contribui para a definição do perfil melancólico do protagonista. A sua consciência está rodeada pela possibilidade da morte e da violência e, por isso, ele não apresenta a mesma disposição da consciência do homem comum. A forma de narrar envolverá a atenção do sujeito para temas do passado e para si próprio no presente, buscando, em meio a exaltações e à melancolia, conhecer o sentido de sua própria existência.

A experiência de vida de *Quatro-olhos* conduz não só a uma problematização da linguagem, mas também a da própria forma de conceber o relato. Essa problematização do sujeito é uma condição para que o livro apresente um discurso narrativo fragmentado. Nele, observam-se vaivéns temporais, descontinuidade temática, imagens aparentemente ilógicas, bem como comentários sobre a fragmentação. Num primeiro contato, o romance demonstra-se desprovido de certa uniformidade. Ele é dividido em três partes assimétricas: a primeira, denominada *Dentro*, apresenta vinte e quatro capítulos; a segunda, *Fora*, contém quatro segmentos; a terceira, *De volta*, constitui-se de apenas uma seção. Quanto ao narrador, ele é, na primeira parte, homodiegético; em contrapartida, na segunda e na terceira parte, ele é heterodiegético.

Essa oscilação entre narrador homo e heterodiegético satisfaz uma consideração importante acerca da organização da narrativa. O enredo do romance em questão não se estrutura a partir de uma linha de pensamento ordenado, e se torna insustentável a afirmação de que existe uma estabilidade

neutra do olhar. Assim, na primeira parte, é quase impossível situar com precisão o tempo e o espaço da narração. O narrador, ao que parece, não dispõe de escolhas técnicas coerentes na elaboração de seu relato. Com isso, nesse último, tem-se a manifestação de um fluxo ininterrupto de pensamentos e de ideias que se exprimem numa linguagem frágil e sem nexos lógicos. Já a segunda e a terceira parte contam com um narrador em terceira pessoa, onisciente, que acompanha os fatos e, em seguida, os registra. Nesses últimos segmentos, há uma certa organicidade no andamento de composição do enredo. O narrador, no capítulo intitulado *Fora*, situa Quatro-olhos no hospício; no último segmento, *De volta*, o protagonista está diante do psiquiatra que lhe dá autorização para deixar o local. A recorrência a um tipo de narrador em detrimento de outro, por implicar diferentes escolhas, sejam elas temáticas ou formais, acarretaria, segundo Maria Lúcia Dal Farra (1978, p. 51), uma explícita tomada de partido, algo que se traduziria na expressão de uma determinada ideologia. Seja como for, segundo Flávio Aguiar (1997, p. 150-51), o livro entra na linguagem do que se pode chamar de “o ‘moderno romance desfocado’ brasileiro”.

Assim, verifica-se que, quando compete ao sujeito narrar suas experiências, ele se sente incapaz de atribuir legitimidade aos fatos. A submissão do indivíduo a episódios violentos conduz a uma problematização da linguagem e, como decorrência disso, do próprio relato. Nessa linha de reflexão, a rigor, habilita-se o pensamento de Walter Benjamin. O autor procura desenvolver a ideia de que os homens no século XX, ao retornarem da guerra de 1914 a 1918, demonstravam-se precários, ou seja, quase que destituídos da capacidade de narrar plenamente. O filósofo, nesse particular, os define como sendo “silenciosos” e “mais pobres em experiências comunicáveis” (BENJAMIN, 1994, p. 115).

No caso do romance de Renato Pompeu, essa mesma problematização se expressa de outra forma. O livro apresenta um personagem que articula seu passado de maneira descontínua, confusa e não linear, e o local em que esse sujeito se encontra confinado – a sociedade autoritária do Brasil dos anos 1970 – pode ser equiparado a um contexto de guerra e de conflitos. A fala de Quatro-olhos é o avesso ao silêncio, algo que sugere, então, uma desmedida, uma hipertensão. O caráter tenso do discurso é acentuado pelas passagens que problematizam o sentido de seu teor. Portanto, não é por acaso que, em certa altura da primeira parte do romance, o narrador alude à desordem como princípio da desarticulação da linguagem:

vamos armar grossa farra, vamos impor a ordem nesse caos, sou partidário convicto da ordem; faça-se a ordem, pois – alguém dê a ordem, acione o apito, primeiro o surdo, depois as caixas, tarol, atabaque, cuíca e tamborim, haja ordem e não o caos desordenado das conversas desconexas e isoladas, para fazer isso não

precisa haver reunião, fica cada um no seu canto ou cada par na sua cama que ninguém vai incomodar, é preciso acabar com essa desordem (QO¹, p. 33-4).

Quatro-olhos é constituído como manifestação de desordem e descontrole, beirando o desconhecido, o não convencional. A forma literária e os temas se vinculam em profundidade, sendo a desordem a base para a linguagem. A noção de causalidade, que supõe a irreversibilidade da cadeia de acontecimentos, é abalada, o que confere à história uma lógica própria. Na medida em que a causalidade for problematizada, o universo deixa de ser algo totalmente explicado ou regido por leis regulares, previsíveis ou controláveis. Esses detalhes contribuiriam para a compreensão do gênero romanesco. Segundo Alfredo Bosi (1985, p. 46), o romance – “estrutura formada em uma sociedade heterogênea, contraditória e descontínua” – procede sem modelos prévios. O seu herói é problemático, pois deve construir para si mesmo, “em meio aos acasos e às rupturas da existência”, um sentido que não lhe é dado jamais e poderá fugir-lhe para sempre.

Num campo de combate, a vida mental está constantemente sujeita à desordem. O impacto opressivo das experiências violentas no sujeito implica um comprometimento das concepções tradicionais de representação. Ou seja, a opressão sistemática da estrutura social interfere na constituição subjetiva do indivíduo, problematizando, assim, o ato de narrar. Isso influenciaria na maneira de se avaliar a representação da história. Esse romance, assim como outros que se assentam na fragmentação, resiste a acomodações em lógicas lineares causais, ou a esquemas positivistas, incorporando contradições e indeterminações, e se aproximam do que Benjamin (1994, p. 226) propõe como representação da história como uma sucessão de ruínas e de catástrofes.

Com isso, a fragmentação também seria resultado da incapacidade de o artista atribuir legitimidade aos eventos. Esse assunto, conforme se verificou, foi desenvolvido por Márcio Seligmann-Silva. Por extrapolarem os limites de percepção da capacidade humana, os acontecimentos de grande intensidade como o Holocausto desafiam os historiadores e os artistas em geral no que tange às capacidades de legitimação dos fatos (SELIGMANN-SILVA, 1999a, p. 108-27). *Quatro-olhos* é um escritor que procura registrar impressões sobre a história e a sociedade de sua época. Nesse exercício, a frustração do protagonista pela luta da expressão desvela-se pela incapacidade de esse indivíduo apreender a realidade histórica e social assinalada por episódios agônicos. Conforme ele indica, “[e]screver doía no coração” (QO, p. 64). Afora esse indício, existem

¹ No decorrer deste artigo, ao se fazer referência a trechos da obra *Quatro-olhos*, de Renato Pompeu, será utilizada a sigla QO, seguida do número de página.

outras passagens no livro que chamam a atenção para o desconforto do sujeito frente a questões de elaboração linguística:

interessante lembrar com pormenor as horas em que não fui autor, quando nada recorro do livro.

Não que papel e tinta não estivessem ali à mão, mas como alcançá-los, se nessa segunda-feira não me vinha o estímulo a obrar? Portanto, me faltavam. Complexa rede de interações sociais, pois, como se diz, a palavra nunca é alienada, materialização forçosa que é, havia naquele dia se entrelaçado de maneira que me tirava da boca o que tinha a dizer. Muito maior contribuição daria à ciência da estética não quem explicasse a menor vírgula dos que escreveram, mas o silêncio de quem não cria. Esse é o problema central, a meu ver (QQ, p. 38).

Aliada ao problema da rememoração, observa-se a impotência linguística de Quatro-olhos frente ao registro dos acontecimentos. Aqui, convém salientar a dimensão metaficcional do relato, já que as condições de narração são objeto de reflexão. No livro, o protagonista está tentando interpretar e entender as suas experiências de vida, sua subjetividade e a sua relação com o mundo. Assim, a narração funciona ela própria como instrumento de busca de sentido para o conjunto de experiências vividas. Em outras palavras, a complexidade das experiências históricas, a necessidade de equacionar o sentido de episódios importantes e a impossibilidade de conferir legitimidade aos eventos são razões que impedem que se considere a narrativa de *Quatro-olhos* como dotada de uma visão de conjunto organizada. A produção de sentido e a organização de redes de relações entre os episódios fazem parte do processo em que a narração se constitui.

Espera-se de um narrador que ele torne articulados, integrados e dotados de sentido os dados da experiência, e que dentro dessa integração o estranho seja assimilado e de algum modo aceito como algo que tem unidade se considerada a sua totalidade. Não é isso o que se pode observar em *Quatro-olhos*. A problematização das formas de representação entra em pauta porquanto o indivíduo é agredido pela violência constitutiva. Isso significa que entre uma experiência traumática e um modelo artístico está inserida a figura problemática do sujeito, nesse caso, do eu-narrador. O protagonista – que, na primeira parte do romance, é também narrador – chama a atenção para as condições de estruturação de seu livro. Os originais de seu trabalho, escritos antes de ele ter sido preso e recalçado pela polícia política, continham certa organicidade. Em contrapartida, subsequentemente à repressão e à perda do livro, o texto mostra-se isento de nexos lógicos ou de uma integridade de organização, conforme a seguinte passagem elucida:

mas vi, como não, apenas não tenho paciência para repeti-las, pois o melhor do meu ser pus inteiro no livro e mais de uma vez – o livro começou como uma coleção de historietas, no correr dos anos conseguiu um fio condutor nas chamadas preocupações sociais da juventude, transmutou-se depois numa avantesma fulgurante sob o influxo avassalador do realismo fantástico e já estava inaugurando uma cascadeante nova corrente da literatura quando o perdi. De modo que não venham agora com exigências, se quiserem coisa melhor achem o meu romance ou procurem outro autor. Se quiserem ficar aqui, lambam os dedos, que eu já limpei as mãos à parede; além do que tenho todo o direito, como cidadão, de escrever o que bem entender (QO, p. 44).

No romance, é elaborada ficcionalmente a noção de uma concepção humana precária. Assim, a presença de um discurso descontínuo e fragmentado é decorrente da própria problematização do sujeito, que não consegue atingir a sua integridade. É possível observar que, de modo geral, ao longo da exposição do narrador, os acontecimentos narrados não apresentam coerência e, como se não bastasse isso, não há encadeamento lógico de motivos e situações do enredo, sustentado pela lei da causalidade. Referindo-se aos personagens dos romances modernos, Anatol Rosenfeld (1976) afirma que “[d]evido à focalização ampliada de certos mecanismos psíquicos perde-se a noção da personalidade total e do seu ‘caráter’ que já não pode ser elaborado de modo plástico, ao longo de um enredo em sequência causal, através de um tempo de cronologia coerente” (p. 85). Esses traços caracterizam o seguinte excerto do livro:

ela [a esposa de Quatro-olhos], porém, me amava, o que só vim a perceber muito recentemente, no intervalo do primeiro para o segundo tempo de um jogo a que eu estava assistindo muito depois de tê-la visto pela última vez. Continuo porém a comportar-me como se ela me amasse ainda hoje, do que aos poucos fui adquirindo imutável certeza. Mas foi nesse instante, lá no estádio a caminho da cerveja do meio-tempo, que me lembrei não só que ela me amava mas também do livro. O rebate do telefonema não fora verdadeiro. A roda de mãos dadas é recordação de adulto. As crianças, como se sabe, não têm infância e nunca brincam. A fila de ônibus, porém, realmente existiu. O rapaz chegou para a moça da fila e disse: “Te trago um embrulho cor-de-maravilha”. Era uma lata de goiabada, disso me lembro perfeitamente, mas acho que não fazia parte do livro. O homem estava morto na avenida. Acho que no romance não havia rosas (QO, p. 20-1).

Quatro-olhos não consegue apreender o real de forma homogênea e contínua. O sentimento de uma totalidade ordenada não se sustenta. Ele centra a sua atenção numa pluralidade de elementos que, em si, não resguardam um nexos semântico lógico. Assim, inicialmente, ele faz um comentário sobre o “amor” que sua esposa sentia; em seguida, faz referência a um “jogo” a que estava assistindo;

lembra de seu “livro”; fala de “roda de mão”; de “crianças”, de uma “fila de ônibus” e, por fim, descreve a imagem de um “homem morto” numa “avenida”. Com isso, a passagem transcrita é constituída como manifestação da desordem, beirando o caos, ou seja, ela reúne uma série de imagens e de motivos disparatados, o que desautoriza um comentário generalizante. Logo, é possível destacar que o sujeito, bem como a imagem da sociedade que esse indivíduo projeta, estão imersos num campo totalmente desarticulado, comprometendo a sua integridade.

Considerando-se os pressupostos teóricos desenvolvidos por Theodor Adorno (1983) e Anatol Rosenfeld (1976), o narrador seria problemático, já que a segurança da consciência em relação às suas referências de organização da realidade foi abalada. Em outros termos, ele perde a garantia de que pode efetivamente articular referências, ele é um narrador precário, incerto e inseguro quanto às possibilidades de sua própria consciência pensar e representar o real. Sendo a vida algo de significado insólito, a narração se desenvolve com falta de encadeamento causal, continuidade e amarração interna. Além disso, a relação problemática com o narrar se vincula com a falta de certeza do sujeito sobre a substancialidade do que está narrando. Esse conjunto de elementos que *Quatro-olhos* aponta, por estar desprovido de nexos semânticos lógicos e coerentes, sugere a instabilidade das coisas no mundo, abrindo horizontes impensáveis para a relação da sua consciência em relação a esse mundo. Ou seja, a desordem inerente às vivências se manifesta como instabilidade no controle do pensamento e no sentir do protagonista, algo que se reflete no processo de narração.

Não é por acaso, então, que os diferentes capítulos de *Quatro-olhos* não mantêm entre si qualquer vínculo semântico. A narração apresenta uma problematização do encadeamento discursivo, resultado formal da quebra irredutível atribuída ao princípio causa-efeito. Como resultado disso, a integração dos elementos nunca é atingida. O capítulo VI da primeira parte do romance em apreciação expressa essa falta de continuidade dos assuntos narrados:

em certo momento a narrativa tresandou a tratar de uma cebola. De tão antigo e nobre vegetal, reverenciado pelos partidários dos costumes são, desfolhava eu finas folhas translúcidas cor-de-prata, deixada opaca a esfera símbolo do infinito, delicada casca vermelha quebradiça a um lado largada, verdes efêmeros escapando pelas nervuras esbranquiçadas dos círculos cortados. Estava a cebola posta em seu canto sobre um prato à mesa, enquanto em derredor se desenrolava instrutiva conversação, mas eu, num aventureirismo técnico de velho conhecedor literário, discutia mais a cebola com a faca ao lado num rebrilho de metal com vegetal, do que o tráfico de palavras. (...) Com apuro nas cesuras entremeava eu frases esparsas com delongas sobre o fruto doce e azedo. Disso tudo sobrava que o casal ia separar-se.

(...)

Mãos grossas doem: esse duro invólucro de carne guarda entre ossos e nervos as forças da criação, que mol-dam e alisam, amassam e consertam, torcem e refinam, num exército de transformadores a fazer nascer de pedra bruta ou metal seco o conforto e a harmonia. Por vezes me dava de andar de ônibus até o Tanque das Mulatas ou o Parque Casa de Pedra, a testemunhar essas mãos. No meu livro muito tratava dos portadores de tais braços; agora me surgem entre nuvens pálidas de suor em sangue, perdidos num céu escarlate em que flutua aspirante ao infinito o rosto bem marcado de um amigo sumido.

Ele vinha da vila e dispunha de um guarda-chuva. Curioso e oportunista, procurava o belo frequentando restaurantes da moda, em que escolhia pela coluna de preços o mais barato como seu prato. (...) Ele passava por radical para sobressair, mas era radical no gosto por filmes e teatros, no desancar artiguetes e jornalecos; com o guarda-chuva em riste investia contra o “pequeno-burguesismo” de tal frase num samba, do trajar de uma bela, de incerto fotograma do filme francês em voga, incorridos em “desvios políticos”. (...) Meu amigo oferecia bombons embrulhados em papel-alumínio amarelo, para fugir do óbvio cinzento, e buscava oportunidades de tomar licor de uísque em casa de paredes com papel, em que soltaria o verbo contra “o caráter oportunista” de tal ou qual grupo estudantil organizado – e organização para ele era sempre “burocracia”.

(...)

Morreu em desastre de carro e assim o recorde sobre mãos suarentas (QO, p. 53-5).

O primeiro parágrafo do fragmento transcrito reúne detalhes sobre uma “cebola”. Além de centrar a sua atenção nesse elemento que não apresenta qualquer relação com outros tópicos do romance, o narrador descreve minuciosamente o objeto, como que lhe atribuindo uma importância maior do que aquela que um possível leitor daria. A última frase desse mesmo parágrafo parece romper com a expectativa de andamento da narrativa, pois Quatro-olhos centra a sua atenção na separação de um “casal”. Esse deslocamento de interesse do sujeito demonstra a sua inconstância, bem como aponta para a impossibilidade de ele manter estável seu olhar. Isso significa que cada parte ou cada episódio de sua vida tem sentido e valor emocional específicos, o que faz com que os nexos entre as várias partes não sejam evidentes. As partes de sua vida têm valores particulares, e com suas lembranças relacionadas de forma irregular, ele percebe sua trajetória não de maneira ordenada, mas numa espécie de fluxo desgovernado.

O segundo parágrafo apresentado reforça essa falta de andamento ordenado da narração. As frases iniciais apresentam um comentário sobre “mãos” e o poder de realização delas. Novamente, aqui, o protagonista desvia o seu olhar: ele deixa de lado esse ponto de referência e passa a dedicar-se a um “amigo” desaparecido. Enfim, Quatro-olhos relativiza sua própria posição diante do que nar-

ra, posição dependente, talvez, de certas condições circunstanciais. Esse horizonte de incerteza, de loucura, de violência e de morte, remove a evidência dos acontecimentos. A narração, em razão de tal problema, ganha duas características que não estão desvinculadas. A primeira é a problematização do encadeamento discursivo em que a noção de causa e efeito é abalada. A segunda é a função que a narrativa assume de acordo com um aspecto das concepções de história de Walter Benjamin: salvar os mortos, ou seja, resgatar aqueles indivíduos, episódios ou elementos que estão em vias de se perder, mas que têm uma importância fundamental para a atribuição de um sentido mais pleno sobre o passado. A “cebola”, as “mãos” e o “rapaz sumido”, da forma como são expostos no relato, talvez não tenham sentido para um leitor menos informado, mas possivelmente têm um valor indiscutível para *Quatro-olhos*, que os resgata e lhes atribui significados. Enfim, o ato de narrar, nesse caso, faz parte de um processo de busca de entendimento das coisas, pois retoma diferentes focos, apreendidos por uma ótica emocional, submetidos a uma atitude analítica.

Todos esses comentários apontam para a ideia de que a substância da vida, a matéria vertente, o dado social e histórico, não apresentam formatos lógicos, possíveis de serem apreendidos por esquematismos causais. A vida tem um formato inacabado, inconcluso, aberto e fragmentário. Considerando os pressupostos de Benjamin, é possível entender que a fragmentação do discurso do enredo se relaciona com a condição própria da matéria histórica e sua representação.

O esquecimento propicia a fragmentação, ou seja, a incapacidade de lembrar o passado é uma condição que faz com que ideias e pensamentos não se articulem uma com as outras de maneira orgânica e homogênea. *Quatro-olhos* tem consciência da precariedade da própria expressividade porque tem consciência de que é incapaz de atribuir profunda legitimidade de reconhecimento dos tópicos ou dos motivos eleitos para narração. Como consequência disso, ele reconhece a precariedade dos resultados de seu trabalho:

não me recordo se fiquei nisso quanto à moça; talvez a revisse depois casada e com filhos ou talvez a mantivesse solteira – parece-me porém que a larguei professora, dando conselhos às alunas a partir de uma experiência que não tinha. Mas me lembro de ter falado alguma vez de ventos a levantar saias de empregadinhas na vila, causando grande tumulto entre os moleques, e também de festas com groselha e framboesa e copos assim cheios de cores. Também me apanhei uma ou outra ocasião a discorrer sobre nuvens, a decorar o céu com forma diversa, alongando-se sutil contra o azul. Essas nuvens, no meu escrito, condensaram-se e passaram a escorrer como gotas de chuva sobre a calva de pacato cidadão dado a usar ternos de cor clara. Era jovem ainda o careca a marchar solitário sob a chuva, em rua estreita coberta de prédios do Itaim-Bibi, mantendo digno o mesmo passo como se não estivesse molhado e desejoso de apressar-se. Enquanto andava

sob os pingos d'água, lembrava-se de como anos atrás, ainda estudante, telefonara após o almoço para uma colega loura de ascendência alemã, em cuja casa devia reunir-se um grupo de estudos para a sabatina da semana próxima. (...)

(...)

Nem só de nuvens de chuva, porém, tratava minha obra. Falava de chocolate quente em noites de frio, de filhos embrulhados em panos de flanela, de cabelos soltos a esvoaçar ao vento numa praia de luz fosca, de trevos encrocados em auto-estrada, de folhas secas presas num livro velho (QO, p. 80-1).

Nessa passagem, o narrador se defronta com a complexidade do processo de narrar. Ele tem dificuldades de entrelaçar os diferentes tópicos numa rede de significação coerente. O parágrafo, nesse sentido, apresenta uma sucessão muito variada de referências as quais nem sempre se organizam tranquilamente. Um após o outro, surgem personagens, situações e circunstâncias que não se relacionam objetivamente. Assim, ele inicia enfatizando a figura de uma “moça”; em seguida, refere-se aos “ventos”; depois disso, chama a atenção para uma “festa”; passa a discorrer sobre “nuvens”; elege como foco de análise um “careca” e conta dos telefonemas que fazia a uma “colega loura”. Como se não bastasse isso, ele indica outros elementos presentes em sua narração: o “chocolate quente”, os “filhos embrulhados”, os “cabelos soltos a esvoaçar”, os “trevos encrocados” e as “folhas secas”. A primeira parte da obra, aliás, é uma manifestação da desordem. O protagonista divaga por uma série de situações e acontecimentos, fornecendo, ainda, pistas que auxiliam na compreensão das circunstâncias e das condições sociais e históricas.

Segundo a interpretação proposta por Janete Gaspar Machado, alguns dos pontos que caracterizam *Quatro-olhos* são a problemática da composição literária e a dificuldade do narrador em escrever sobre a realidade. Da ótica da autora, o romance não perde de vista as formas de opressão anuladoras do homem, especialmente do personagem que narra. Daí que o fazer a obra consiste numa forma de se manter vivo dentro do contexto social e opressor. O sujeito é alienado e expressa um profundo desencanto em relação à realidade tal como se apresenta, o que explica a sua fuga para a escrita e para a literatura. O personagem é tomado por uma forma de loucura, algo que concorre para uma transgressão da ordem vigente, “transgressão aos padrões habituais de comportamento, ao mesmo tempo em que se expõe como possibilidade de libertação do mundo fragmentário” (MACHADO, 1981, p. 112). Essa transgressão, entretanto, não se limitaria somente à subversão de padrões comportamentais. O livro efetua uma crítica ao contexto cultural, “aproximando-se do discurso histórico, quando tematiza forças ideológicas que agem contra a individualidade e contra a comunidade” (QO, p. 113).

Detalhes acerca do contexto histórico são colocados no romance de forma um tanto que restrita. Contudo, são eles que alargam a capacidade de abrangência da obra em busca da totalidade cindida. A escrita, nesse turno, demonstra-se capaz de cristalizar, em sua fragmentação, um mundo desmoronando e a reter a descontinuidade dentro da ficção:

flores plásticas cor de mel no parapeito do apartamento, sandálias de couro pintado aos domingos, roupão felpudo e cerveja doce, procurando o sentido do mundo no jornal com guerras distantes e a opressão próxima, mãos inúteis a virar as folhas, sem cantar, sem dançar, os músculos macios de minha mulher abandonados como num jazigo, eu a exhibir meus dentes, resfolegando e engolindo. Aroma de panos de prato enxutos.

(...)

Minha mão aquecida pintava a gente desfigurada, com teor novo e grato, enquanto o colo de minha mulher ressentido se postava estéril. Andaduras ritmadas contrapunham-se na avenida, em desencontro, que eu retratava em esboço murcho como rosa engrouvinhada, com voz morta em exército relapso. Custava dor ao peito testemunhar o dolo ignóbil, a refulgir com nojo embolorado na noite vizinha, palhaço pálido a retirar do coração fundo o futuro picado em pedacinhos dos nacos do presente dilacerado, um espelho de fulgor ocre a difundir, com rodeios de cheiro áspero, as esperanças do passado (QO, p. 94-5).

Nesses trechos do romance, *Quatro-olhos* fornece alguns detalhes que viabilizam uma caracterização da sociedade. Em certo ponto, ele faz referências à “opressão próxima”; a seguir, chama a atenção para a ideia de um “futuro picado” e de um “presente dilacerado”. O olhar do protagonista, nesse particular, corresponderia à capacidade de percepção do historiador-alegorista, que se afasta da visão positiva da história, e a define nos termos de destruição, de ruína. Essa mesma maneira de se avaliar o discurso histórico é elaborada por Benjamin. O filósofo germânico, em suas teses sobre o conceito da história, recusa a ideia de um tempo “vazio” e “homogêneo”. O tempo da história é “um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1994, p. 229). Essa recusa da homogeneidade exige a valorização do singular, fazendo com que o olhar dedique sua atenção a cada fragmento do passado. Com isso, se teria a recusa ao tipo de pensamento historiográfico que – comprometido com uma falsa ilusão de totalidade, sistematicidade e coerência – opta por representar a história em esquemas gerais, deixando à margem objetos que julga irrelevantes. O materialista-histórico, em contrapartida, procura formular um conhecimento histórico a partir de fragmentos, prendendo sua atenção a cada elemento singular e considerado pormenor.

No caso de *Quatro-olhos*, a ideia de ruínas está centrada na destruição, no massacre, enfim, na constante possibilidade de se enfrentar uma situação dolorosa. A consciência das condições presentes contribui para a definição do perfil do personagem: ele tem receio do futuro e é inseguro na ideia de um devir estável. Conforme explica Hannah Arendt, as previsões do futuro consistem em projeções de processos e procedimentos automáticos do presente. Segundo a autora, pensar a história presente implica considerar o imenso papel que a violência sempre desempenhou nos assuntos humanos. Essa linha de pensamento elaborada por Arendt concorre para a formulação do pressuposto de que o futuro da humanidade em geral vai ter pouco a oferecer à vida dos sujeitos. A única certeza do futuro é a morte e um suposto progresso calcado em constantes embates com forças antagônicas (ARENDR, 1973, p. 93-115).

O problema colocado por Walter Benjamin e por Hannah Arendt e, em certo sentido, por Renato Pompeu através de *Quatro-olhos*, é o de representar a história de uma experiência vivida em um universo em que a ideia de uma harmonia última, de uma ordem do mundo, parece insustentável. A história, desse ponto de vista, se apresenta como um amontoado de experiências de destruição, sem qualquer horizonte positivo ou otimista.

As várias referências ao contexto histórico que aparecem em *Quatro-olhos* apontam para essa linha de raciocínio. Dentre as marcas mais sugestivas, além das já citadas, o protagonista, no capítulo IX da primeira parte, alude às “graves convulsões sociais” no “coração do Brasil” (QO, p. 65). No capítulo XVIII, ele faz um comentário sobre “prisões por motivos políticos” (QO, p. 104), o que vem a ser desenvolvido com maior consistência no capítulo XXIII, em que ele acentua as prisões ocorridas “em 1964 e depois em 1968” (QO, p. 129). No último capítulo dessa primeira seção do livro, Quatro-olhos chama a atenção para o medo das torturas por parte de sua esposa: “– Eu não quero ser torturada – ela explicou, correndo para o quarto e pegando duas malas” (QO, p. 135). O receio da mulher implica a consciência de esse tipo de violência ser comum e rotineira. Outros indícios surgem na segunda parte do romance. No primeiro capítulo, existe uma referência ao “mundo sujo” e também ao “medo das autoridades” (QO, p. 148-9). No capítulo IV, há uma frase que aponta para a questão do “choque elétrico” (QO, p. 178). Na terceira parte do livro, no diálogo entre o médico e Quatro-olhos, esse último afirma: “o fato é que fiquei preso só algumas horas” (QO, p. 186), tempo suficiente para ser violentado ou sofrer algum tipo de violência.

As imagens apresentadas contrariam a ideia de que o Brasil pós-64 seja constituído como manifestação da ordem. Essas cenas de desordem se vinculariam também à disposição, por parte do homem, para a ação sem razão, infundada e inexplicável. O protagonista fala das “irregularidades

do mundo” (QO, p. 110), algo que concorreria para a sua perturbação, vindo, pois, a se traduzir na própria composição formal e temática de seu livro:

nesse livro eu punha coisas que vinham de fora de mim, é verdade, mas eram pedaços significativos do que estava em volta, que obedeciam à minha lei interna; todo o resto do mundo externo eu ignorava como irreal, só assimilando o que estivesse de acordo com minha lógica. (...) Pedacos assim do dia eram recolhidos para fundir-se em meu coração com pensamentos ao mesmo tempo inquietos e estáticos a surgir caprichados no escrito (QO, p. 110-1).

Partindo-se do princípio de que o indivíduo tem uma vida maleável e aberta para a inconstância, pode-se afirmar, nesse particular, que o modo como o romance em questão apresenta-se estruturado acentua um traço processual da constituição de *Quatro-olhos*. A primeira versão do seu livro obedecia a leis de coesão e coerência interna. Ao contrário disso, a tentativa de reescrever o seu trabalho desponha-se em dificuldades. Vinculado às circunstâncias, o teor problemático do ato de narrar está ligado aos detalhes da experiência vivida pelo narrador: violência social, repressão física e psicológica, loucura – esses elementos se ligam uns aos outros e explicam a organização da narrativa. Nos termos do protagonista:

no livro tudo era perfeito e absoluto, lógico e reto, sem reentrâncias ou desastres. Escrevendo-o, eu não era um ser adjetivado por tempo, lugar e circunstâncias, não era passageiro de bonde, bom em Português, mau em Matemática, leitor do Lello Universal, fraco em ginástica (...). Nada disso, porém, aparecia no livro, que era total e asséptico; nele encontravam guarida apenas flores frugais, tijolos esquecidos, pés louçãos (QO, p. 111-2).

O conflito entre o conteúdo do romance perdido e o do romance reescrito é o motivo básico da fragmentação estrutural do relato, justamente porque impõe a mistura de rememorações do texto perdido com a realidade presente. Tal fusão, a rigor, leva ao desdobramento de quatro narrativas ao invés de uma: a primeira seria a narrativa contida no livro perdido; a segunda seria a narrativa com o intuito de reescrever o trabalho extraviado; a terceira consistiria na narrativa da vida do narrador envolvido num contexto que ele repele; por fim, a narrativa pronta, o romance *Quatro-olhos*, que comporta essa disparidade. São algumas perspectivas de abordagem da realidade, e o livro fixando a matéria poética, valendo-se da montagem fragmentária do conteúdo ficcional para atingir o seu objetivo.

Quatro-olhos é uma obra cujo discurso é fragmentado, e esta – longe de expressar uma visão fechada e acabada do mundo – presta-se para causar um efeito de choque no leitor habituado ao desenvolvimento tranquilo dos textos realistas. As fissuras propiciadas pela narrativa propriamente dita possibilitam associações em diferentes níveis, algo que acarreta a dessacralização da ideia de uma visão unitária e unilateral de organização da vida social. Tudo isso propiciaria novas formas de se ver o mundo, não uma forma acabada, mas aberta, em vias de se fazer e na qual o leitor teria alguma participação.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: BENJAMIN, Walter *et al.* *Textos escolhidos*. Trad. de José Lino Grünnewald *et al.* 2ª. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

AGUIAR, Flávio. *A palavra no purgatório: literatura e cultura nos anos 70*. São Paulo: Boitempo, 1997.

ARENDT, Hannah. “Da violência”. In: _____. *Crises da república*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1985.

FARRA, Maria Lúcia Dal. *O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira*. São Paulo: Ática, 1978.

MACHADO, Janete Gaspar. *Os romances brasileiros nos anos 70: fragmentação social e estética*. Florianópolis: UFSC, 1981.

POMPEU, Renato. *Quatro-olhos*. São Paulo: Alfa-Omega, 1976.

ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: _____. *Texto/contexto*. 3ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “A história como trauma”. *Pulsional: Revista de psicanálise*. São Paulo, n. 116/117, dez. 1998-jan.1999a, p. 108-27.

_____. “Literatura do trauma”. *Cult: Revista Brasileira de Literatura*, n. 23, Lemos Editorial, São Paulo, jun. 1999b, p. 40-7.

Recebido em 20 de setembro de 2009

Aprovado em 09 de outubro de 2009