

RESUMO/ ABSTRACT

A CIRCULARIDADE TRÁGICA DA CONTRADIÇÃO NO CONTO “HISTÓRIA PORTO-ALEGRENSE”, DE MOACYR SCLiar

Este trabalho pretende desvendar as malhas da contradição contidas no conto “História porto-alegrense”, de Moacyr Scliar, na perspectiva da literatura e sociedade, procurando observar o herói moderno a emergir da construção cotidiana da história, através do olhar da narradora, em relação estabelecida com os bens em geral e com os outros homens, numa sociedade individualista, nascida da produção para o mercado que, por suas características específicas, possibilita a manifestação do trágico no mundo moderno.

Palavras-chave: contradição; trágico; moderno; pós-moderno.

THE TRAGIC CIRCULARITY OF CONTRADICTION IN MOACYR SCLiar’S SHORT STORY “HISTÓRIA PORTO-ALEGRENSE”

This study aims at finding out, in the literature and society perspective, the contradictions within the short story “História porto-alegrense”, written by Moacyr Scliar. It tries to observe, by the narrator’s view, the modern hero emerging from the cotidian construction of the story in relation to the goods in general and in relation to the other human beings in an individualistic society which emerged from the market production. This society through its specific characteristics makes the manifestation of the tragic in a modern world possible.

Keywords: contradiction; tragic; modern; post-modern.

A CIRCULARIDADE TRÁGICA DA CONTRADIÇÃO NO CONTO “HISTÓRIA PORTO-ALEGRENSE”, DE MOACYR SCLiar

Otávio Cabral

Professor Doutor da Universidade Federal de Alagoas – UFAL, Maceió - AL
ocabral50@gmail.com

Em seu conto “História porto-alegrense”, Moacyr Scliar dá voz à personagem feminina, uma comerciária de Porto Alegre, de origem humilde, fazendo-a assumir as rédeas da narrativa do seu envolvimento, ainda na adolescência, com um jovem filho de fazendeiro.

Ele, estimulado pela arrogância desafiadora da juventude e pela desigualdade econômica existente entre o poder de suas fazendas e o salário de uma caixeira de loja, procura escandalizar e agredir a sociedade naquilo que nela há de mais forte e arraigado: os preconceitos.

Assim não fosse, não existindo a vontade deliberada de agressão ao conservadorismo de uma Porto Alegre que apenas se insinuava para o progresso, e não haveria margem para cochichos por onde passava quando ele, ostensivamente, desfilava com a comerciária; não a tiraria do emprego, montando casa no bairro elegante da cidade, para depois casar-se com uma prima, transformando-a na “outra”.

O tempo vai passando e à amante são oferecidas novas e sucessivas mudanças, para bairros cada vez mais distantes e menos à vista de olhares especuladores.

Já velhos, ele, viúvo, coloca-a para morar “numa espécie de casa barco que estava atracada no Guaíba” (HPO¹, p. 119-20). Um dia, envia-lhe um bilhete, dizendo que a vida já não tinha mais sentido e, por isso, ordena que solte as amarras e deixe que o rio a leve ao sabor do destino.

¹ Todas as referências ao conto “História porto-alegrense”, de Moacyr Scliar, estão identificadas, no decorrer deste texto, pela abreviatura HPO, seguida do número de página onde tal trecho se encontra.

Resumidamente, esta é a história contada por Moacyr Scliar, que não passaria de uma narrativa banal se nela pudéssemos fazer apenas a leitura da relação de uma mulher que, mais tarde, como tantas outras, foi, pelo homem, descartada; no entanto, a leitura se complexifica quando identificamos o uso da personagem feminina pela masculina, transformando-a num objeto para satisfação do mocinho rico; e se torna mais complexa ainda quando a observamos pela ótica da exploração do ser humano, com o uso do poder econômico, fazendo emergir assim a questão da divisão de uma sociedade em classes. Em todas essas leituras, portanto, estão encerradas faces da mesma moeda, porque convergentes para um ponto comum: o da exploração do ser humano, ou o ser humano transformado em objeto.

Tais aspectos do conto de Scliar nos conduzem à reflexão dos temas da modernidade naquilo que ela representou de transformação no cotidiano da sociedade, acentuando a contradição entre homem e capital, justificada pelos apelos desenvolvimentistas em nome do progresso.

Baudelaire, ao se debruçar sobre a modernidade, observando seus efeitos na vida das pessoas, da sua Paris do começo do século, pôde registrar com bastante crueza, por meio de sua prosa poética, as ironias e ambiguidades que a acompanham.

No *Spleen de Paris* nº 26, o poema “Os olhos dos pobres” narra o deslumbramento de uma família de pobres diante do brilho, das luzes e das cores, no maravilhoso mundo novo existente nos cafés recém-surgidos, por ocasião da construção dos famosos bulevares parisienses:

na calçada, diante de nós, víamos plantado um pobre homem dos seus quarenta anos, de ar fatigado, barba meio grisalha, que segurava por uma das mãos um menino e trazia no outro braço um pequenino ser ainda muito frágil, incapaz de caminhar. [...] Todos em trapos. Eram três fisionomias extraordinariamente sérias, e seis olhos que contemplavam o novo café com admiração igual, mas diversamente colorida pela idade (BAUDELAIRE, 1995, p. 308-9).

Dentro do café, um casal usufruía os prazeres da novidade tão inacessível àquela “família de pobres”; a avidez dos olhares deixa a mulher de tal forma incomodada, que ela inquire o marido: “– Que gente insuportável aquela, com uns olhos escancarados como portas-cocheiras! Você não poderia pedir ao dono do café que os afastasse daqui?” (BAUDELAIRE, 1995, p. 309).

Antes é preciso descer à raiz da questão que coloca aquelas pessoas nas ruas e do deslumbramento delas diante da novidade: é que elas moravam exatamente nos locais cujas edificações foram demolidas para dar lugar às construções dos bulevares.

Com o surgimento de um novo mundo, totalmente diverso daquele que conheciam, achavam-se no direito de também ter acesso à novidade e, à proporção que eram empurradas, cada vez mais, para a periferia, ali sempre voltavam, pois queriam também o seu lugar sob as luzes resplandecentes.

Berman, ao analisar a modernidade pelos olhos do poeta francês, é enfático quando afirma que “esta cena primordial revela algumas das mais profundas ironias e contradições na vida da cidade moderna” (BERMAN, 1990, p. 148).

A modernidade trouxe como preocupação central colocar o homem na rua, e, para que isso ocorresse, tornava-se necessária a criação de novas bases econômicas, sociais e estéticas. A construção dos bulevares proporcionaria essa mudança com o surgimento de uma infinidade de pequenos negócios e lojas de todos os tipos; escritores, pintores, músicos etc. viriam para as ruas; enfim, era preciso empurrar os detritos sociais para a periferia da cidade, para melhor atender aos apelos da vida moderna.

O crescimento das cidades exige que as áreas estejam limpas e desimpedidas para as inovações exigidas pelo mundo novo, a que aludiu Berman; em “História *porto-alegrense*”, Moacyr Scliar reproduz, a partir da personagem feminina, a trajetória empreendida pelos pobres parisienses, ao empurrá-la para uma periferia cada vez mais distante:

foste mais longe: alugaste para mim uma casa no Menino Deus. [...] O antigo palacete de um barão [...] Teus parentes – ricos fazendeiros como o teu pai, mas fazendeiros da cidade, dos Moinhos de Vento – deixaram de te convidar para festas. [...] Te vingaste, alugando uma casa nos Moinhos de Vento, [...] (só despediste a cozinheira, porque achavas que eu cozinhava melhor do que ela) [...] E gostava da casa nos Moinhos de Vento. Um paraíso. Um paraíso que durou pouco... Decidiste que eu deveria me mudar. [...] Fui para a casa em Petrópolis (HPO, p. 118).

Empurrando-a para fora, para o periférico, Scliar está não apenas refletindo o real através da arte, mas também o inserindo no deslocamento caracterizador do crescimento da sua cidade ao tempo que nos remete a uma outra questão muito maior, a do olhar do homem sobre o mundo, já que, como se sabe, é através da construção artística que o homem se torna capaz de refletir e resolver os conflitos aflorados na relação entre o indivíduo e o gênero:

a gênese da arte nasce de necessidades interiores do indivíduo, que surgem a partir de sua própria existência material-concreta, sendo por isso que a arte se instala no interior de um conflito irresolvido pelo homem: nenhuma sociedade pode satisfazer todas as paixões humanas, mas só no espaço social as paixões humanas

podem ser realizadas, mesmo que em determinados momentos históricos apenas de forma artística ou mágica (MAGALHÃES, 2007, p. 21).

Fica evidenciado aqui que o papel da arte na sociedade é o de proporcionar sempre a reflexão sobre a contradição expressa entre o indivíduo e a própria sociedade; portanto, partindo dessa linha de raciocínio, Scliar se propõe a discutir esses conflitos através da abordagem da questão do espaço, tema que foi amplamente desenvolvido pela teoria da modernidade².

Apenas para acentuar a ideia de uma sociedade de classe, emergente na modernidade com a contradição do capital, proponho aqui mais um retorno a Baudelaire, tão somente com o objetivo de retomar e manter latente o episódio da família de pobres à porta do café parisiense; não podemos esquecer, ou, não sendo o caso, deixar de lembrar, que ali havia um casal de amantes cujo poder aquisitivo permitia, naquele momento, desfrutar dos prazeres proporcionados pela irrupção da vida moderna:

A manifestação das divisões de classe na sociedade moderna, nos diz Berman, “implica divisões interiores no indivíduo” (BERMAN, 1990, p. 149), daí a presença dos pobres naquele ambiente iluminado, asséptico, novo, dar ao local um ar sombrio; não há forma combinatória adequada entre aquela família deslumbrada com o brilho e aquele casal de amantes, cuja felicidade pessoal, sob as luzes, é tida como um privilégio de classe.

O conto de Scliar acompanha a mesma lógica do poema baudelairiano, porque faz aflorar as expectativas da amante que, convivente num ambiente diverso do seu, será sempre uma sombra a empanar o “brilho e as luzes”:

eu já morava nesta cidade quando tu apareceste, o altivo filho de um fazendeiro da fronteira. Faz tempo isto, não é? Petrópolis nem existia, Três Figueiras era mato. Os bondes eram poucos... Te lembras dos bondes? Bem. Eu era a modesta caixeirinha de um armarinho da Cidade Baixa. Tu, o garboso estudante que varava as madrugadas no Café Central ou no Alto do Bronze, declamando em voz alta os teus poemas (HPO, p. 117).

Observe-se quão inteligente é a teia narrativa que vai sendo tecida, mostrando uma cidade inserindo-se no conto, ainda acanhada, com poucos bondes a circularem pelas ruas, mas que, de certa forma, manifestam os indícios de um aflorar tecnológico, numa cidade que apenas engatinha na vida

² Para um aprofundamento da questão, deve-se consultar Hutcheon (1991), em suas reflexões sobre a ironia na arquitetura pós-moderna.

moderna e que faz introduzir no seu cotidiano as maravilhas que a tecnologia constrói para uso e conforto maior de seus cidadãos.

Sabemos que a modernidade foi a grande responsável pela inserção da sociedade, num mundo regido pela técnica, pela máquina e pela indústria; daí, a urgência em desocupar os centros urbanos para possibilitar tal projeto expansionista, que nada mais é que um dos vários estágios vividos pelo capitalismo, como decorrência do próprio curso de progresso e desenvolvimento.

Há, no conto, como que uma imbricação da história de vida das personagens com o processo desenvolvimentista da sociedade porto-alegrense, cuja evidência se faz sentir cada vez mais forte com o avançar da narrativa, pela repetição do mesmo fenômeno constatado por Berman, à medida que a personagem feminina vai sendo mandada cada vez para mais longe:

alugaste para mim uma casa no Menino Deus. [...] Te vingaste alugando uma casa nos Moinhos de Vento. [...] Decidiste que eu deveria me mudar [...] Fui para uma casa em Petrópolis. [...] Decidiste que eu deveria me mudar. Me mandaste para Três Figueiras [...] Me instalaste numa casinha simpática. [...] Achaste que eu deveria me mudar para a Vila Jardim. [...] Me disseste para sair de Vila Jardim. O bairro estava ficando muito conhecido, poderiam te ver por lá. Me mandaste morar numa espécie de casa-barco que estava atracada no Guaíba, num lugar deserto (HPO, p. 118-20).

A questão do domínio do espaço, tratada por Scliar em seu conto, tem uma importância fundamental na ideia de poder social na vida cotidiana e está muito bem colocada por David Harvey, quando se refere às barreiras espaciais:

mas também aqui o capitalismo encontra múltiplas contradições. As barreiras espaciais só podem ser reduzidas por meio da produção de espaços particulares (estradas de ferro, auto-estradas, aeroportos, centrais telefônicas etc.) Além disso, uma racionalização espacial da produção, da circulação e do consumo num dado ponto de tempo pode não ser adequada à acumulação do capital num ponto ulterior de tempo (HARVEY, 1993, p. 212).

O conto de Scliar foi construído de forma tão instigante, que sua análise não nos permite observá-lo apenas pela ótica da modernidade; ela nos induz a enxergá-lo com um pé também na pós-modernidade.

Não resta dúvida que suas raízes estão fincadas num período amplamente dominado pela modernidade. É caso para se perguntar de que forma se dá o imbricamento entre o moderno e o

pós-moderno. A resposta, quase óbvia: considerando tudo o que já foi discutido até o momento, o imbricamento se dá através da narrativa.

O processo utilizado na “História porto-alegrense” traz à tona a questão posta para o narrador pós-moderno, relativa à autenticidade da narrativa, ou seja, “só é autêntico o que eu narro a partir do que experimento, ou pode ser autêntico o que eu narro e conheço por ter observado?” (SANTIAGO, 1989, p. 4). Essa é a questão central, trabalhada pela pós-modernidade, no sentido do aprofundamento da discussão acerca do narrador.

Silviano Santiago nos chama atenção para a principal característica do narrador clássico, a de um transmissor de sabedoria. Referir-se ao passado no presente é historiar, e o narrador pós-moderno não traz esta preocupação, preferindo se caracterizar pelo olhar que lança ao seu redor e não por um olhar introspectivo, que coleciona ações vividas no passado:

o principal eixo em torno do qual gira o “embelezamento” (e não a decadência) da narrativa clássica hoje é a perda gradual e constante da sua “dimensão utilitária”. O narrador clássico tem “senso prático”, pretende ensinar algo (SANTIAGO, 1989, p. 6).

A questão vai se esclarecer na narrativa de Scliar justamente através do olhar, da observação, como se a narradora não fosse parte integrante da história, sendo ao mesmo tempo como se o fosse à distância: fala do outro como se falasse de si mesma, o que não chega a promover a narrativa a níveis de autenticidade:

de maneira simplificada, pode-se dizer que o narrador olha o outro para levá-lo a falar, já que ali não está para falar das ações da sua experiência. Mas nenhuma escrita é inocente. Como correlato à afirmação anterior, acrescentamos que, ao dar fala ao outro, acaba também por dar fala a si, só que, de maneira indireta (SANTIAGO, 1989, p. 7).

Os traços pós-modernos começam a se definir, no conto de Scliar, com a ironia que vai marcar a narrativa até o fim; ao falar da personagem masculina, implicitamente a narradora estará falando de si própria, por tratar-se de uma relação a dois, mas falará também da cidade onde residem e onde os fatos ocorreram, e o faz de forma tão irônica e dorida, capaz de contagiar o próprio leitor:

não penses que eu estou reclamando, não. Estou só contando a verdade e contar a verdade não pode fazer mal a ninguém. [...] Tu eras o rapaz rico que vinha à loja onde eu trabalhava, trazendo imensos buquês de ro-

sas. [...] Fui para uma casa em Petrópolis. Comigo foram a empregada e o motorista que era também uma espécie de guarda. O jardineiro foi dispensado, porque a casa não tinha jardim; era uma casa relativamente modesta; e depois, para que jardim, era o que perguntavas, e ponderavas: jardim só dá trabalho (HPO, p. 117-8).

“História *porto-alegrense*”, podemos dizer, é a narrativa de uma sucessão de perdas que a narradora vai relacionando para falar da personagem masculina e, com isso, insere a história da cidade que, enquanto cresce e se desenvolve, mostra-se incapaz de se livrar dos ranços preconceituosos entranhados nas suas raízes mais profundas:

foi um escândalo, te lembras? O que se cochichava na Rua da Praia! É que desfilavas de braços comigo [...] Teu pai pagava tudo. Teu pai, o rico fazendeiro, achava que o filho tinha direitos de macho [...] E eu? Bem, eu gostava de ti. Gostava mesmo. Por tua causa saí da casa de meus pais e fui morar no palacete como uma cortesã. Mas eu gostava de ti, esta era a verdade (HPO, p. 117-8).

Já aludimos, desde o princípio, à ponta de ironia que permeia a fala da narradora quando fala do amante. Afrontando conscientemente o preconceito de uma sociedade de moral arraigada, ele desafia-a ainda mais, colocando sua amante para morar no bairro mais elegante da cidade, onde moravam seus parentes, “ricos fazendeiros”, o que, no caso, não deixa de ser uma forma de usá-la, quando o fazia apenas por vingança, em virtude de não ser mais convidado para festas:

te vingaste, alugando uma casa nos Moinhos de Vento, no reduto dos inimigos. Nos instalaste lá, eu e todos os empregados (só despediste a cozinheira, porque achavas que eu cozinhava melhor do que ela). Vinhas seguido. Não querias morar comigo, porque preferias a tua liberdade, mas vinhas seguido (HPO, p. 118).

Aos poucos a personagem feminina vai mergulhando, cada vez mais, numa continuada e repetida sucessão de perdas: primeiro, a cozinheira; depois, a casa dos Moinhos de Vento, porque ele gostava e a queria para si; depois, ainda, o jardineiro (a casa em Petrópolis para onde ele a mudara, não tinha jardim, embora ela gostasse de jardim). E assim, uma após outra, o mosaico vai se formando.

Essa narrativa, a das perdas, é conduzida com tal vigor e verossimilhança, que induz o leitor a sentir-se como se estivesse diante de uma reação em cadeia, muito próxima, diríamos, daquela circularidade trágica que fazia os heróis gregos, reféns dos seus próprios desígnios, sentirem-se como se andando em círculo, onde não havia progresso, como se cada passo dado levasse sempre ao ponto inicial.

Porém, não esqueçamos, lá, no mundo grego, vigorava a irreversibilidade do destino como marca fundante do acontecer trágico; aqui não, o ser humano é livre para decidir, para modificar, para transformar sua própria história e, no entanto, a circularidade se faz presente, mesmo com essa possibilidade, em potência, adquirida no mundo moderno.

Como se explicaria, então, essa contradição, com a presença da circularidade, quando o ser humano já conquistou o livre arbítrio? É ao que tentaremos responder, como forma de elucidar a questão do trágico no mundo moderno e melhor entender as reflexões postas por Scliar em seu conto.

Segundo Raymond Williams, ao analisar o trágico moderno,

a Tragédia passa a ser então não um tipo de acontecimento único e permanente, mas uma série de experiências, convenções e instituições. Não se trata de interpretá-las com referência a uma natureza humana permanente e imutável. Pelo contrário, as variações da experiência trágica é que devem ser interpretadas na sua relação com as convenções e as instituições em processo de transformação (WILLIAMS, 2002, p. 70).

Portanto, ao contrário do herói grego, figura exemplar, cidadão da *polis*, membro da aristocracia, caindo em desgraça e não tendo como escapar às garras da *Moira*, no mundo moderno esse herói é um indivíduo comum, cujo infortúnio não provém do destino cego, mas da contradição que se estabelece na base do capital e insere os indivíduos numa circularidade trágica, bem próxima daquela do mundo grego, porém, com um agravante: na sociedade orientada para o consumo, ou seja, na sociedade dividida em classes, a possibilidade de fuga à condição imposta pelo sistema é muito mais difícil, por vezes quase impossível.

Explicando melhor: considerando as adversidades impostas ao ser humano, por conta de um sistema que sobrevive da exploração e que produz a exclusão, os indivíduos à margem estariam propensos a passar toda a existência tentando escapar àquela condição e, mesmo assim, defrontando-se com uma quase impossibilidade de superação. Digo quase porque o livre arbítrio dá a todos os indivíduos a possibilidade, em potência, de superação das suas condições; além do mais, não podemos deixar de considerar também outras alternativas excepcionais, como, por exemplo, a loteria, o esporte, a benesse etc.

Observa-se assim que essa tentativa de escapar à própria condição, indo em busca de uma vida mais digna, o aproxima muito daquela irreversibilidade característica do herói grego. A diferença entre ambos é que, lá, o indivíduo tinha a possibilidade de livrar-se da culpa, uma vez cumprido seu destino; aqui, não – no mundo moderno, a *hybris* se estabelece a partir da perspectiva de uma sociedade dividida em classes que, para se manter, promove a contradição ao incentivar o consumo, ao mesmo tempo em que fabrica a miséria através da exploração da mão de obra.

Os acontecimentos na vida da personagem feminina se sucedem de forma inversamente proporcional ao crescimento da sua cidade: enquanto esta se expande, progride, aquela definha, míngua e se depaupera. Casando-se com sua prima Rosa Maria, ele assume um cargo de direção na firma do sogro, causando mais uma perda para a amante:

e aí começaste a aparecer cada vez menos; a vida de um homem de negócio é muito atarefada, dizias. Eu concordava, me lembrando da loja de armarinhos. A cidade progredia e a esta altura eu já não tinha mais motorista, porque Petrópolis contava – me disseste entusiasmado – com transporte abundante, digno de uma cidade moderna: bondes, ônibus (HPO, p. 119).

A cidade progredia, diz a narradora, e por esse motivo era necessário esconder ainda mais a amante dos olhares indiscretos. Nova mudança se fazia necessária, porque muitos amigos dele já ali moravam e suas filhas lá estudavam balé. Observe-se a fina ironia com que a narradora trata o problema:

me mandaste para Três Figueiras, um lugar que já não era mato, mas que ainda estava pouco povoado. Me instalaste numa casinha simpática. De madeira, mas muito simpática. Chovia dentro, mas eu não te incomodaria me queixando destes pequenos problemas [...] a esta altura já não tinha mais empregada. (Para que empregada, numa casa pequena? – perguntaste, e estavas com a razão. Realmente estavas com a razão.) (HPO, p. 119).

A relação de perdas seguida das marcas irônicas prossegue com a personagem feminina, que a essa altura já estava costurando para fora, quando é levada a uma nova mudança:

achaste que eu deveria me mudar para a Vila Jardim. Um jardim, disseste, o jardim que te faltava. É verdade que a casa não tinha água nem luz; mas eu não queria te incomodar. Passavas por uma fase de profunda depressão, de angústia existencial. Que é o dinheiro? – me perguntavas. Estávamos os dois com sessenta anos. Qual o sentido da vida? – teus olhos cheios de lágrimas. Eu, quase sem dentes, pensava numa dentadura nova – mas não ousava te pedir nada (HPO, p. 119).

Chega a ser doído para o leitor o tratamento imposto à narrativa, tornando ambos, leitor e narradora, cúmplices da experiência repartida.

Falar do outro implica falar de si própria, que implica falar da cidade, que por sua vez implica falar de todos, porquanto todos são íntimos e peças da mesma engrenagem, e juntos estão nessa louca aventura.

Assim se tece a teia do imbricamento narrativo, pois, se estão lembrados, a narração se inicia com uma

advertência de que, ambas, narradora e cidade, dali para frente são uma coisa só, estão intrínseca e indissolavelmente unidas – “a porto-alegrense sou eu; o orgulhoso és tu, mas a porto-alegrense sou eu”.

Sem ser nostálgico, Scliar procura confrontar o passado com o presente e vice-versa, no sentido de valorizar apenas o novo e a novidade, fazendo-nos voltar a um passado repensado, para verificar o que há de valor nessa experiência:

me disseste para sair da Vila Jardim. O bairro estava ficando muito conhecido, poderiam te ver por lá. Me mandaste morar numa espécie de casa barco que estava atracada no Guaíba, num lugar deserto, perto do Porto das Pombas. [...] Em um ano vieste só uma vez, no dia do teu aniversário. Estavas muito deprimido: Rosa Maria tinha morrido, tuas filhas não queriam saber mais de ti, só pensavam em viagens para a Europa (HPO, p. 119-20).

Scliar é ferino, sarcástico, não poupando esforços no julgamento do passado à luz do outro. A personagem masculina, agora, procura respostas para as “grandes questões da vida no zen-budismo”, enquanto a amante “olhava para a água que entrava no barco e concordava” (HPO, p. 120). São filigranas irônicas que vão cada vez mais aprofundando a trama e reconstituindo o passado repensado no presente.

O caminhar atinge seu ponto máximo de ironia quando a personagem feminina, protagonista de todas as perdas, recebe um bilhete trazido por seu antigo motorista. Nele, o amante diz não haver mais sentido na vida e, por isso, pede que solte as amarras do barco e deixe que o rio a leve ao sabor do destino:

pela primeira vez pensei em não te obedecer. É que eu gosto demais desta cidade, desta Porto Alegre que só avisto de longe e que mal reconheço. Me lembro que gritei, não! não vou abandonar a minha cidade (HPO, p. 120).

Como um velho bruxo, não satisfeito com o comportamento irônico, sarcástico e tirano com que tratou o passado, Scliar prepara mais uma surpresa no final, ao revelar o recurso narrativo usado pela narradora:

é que estou escrevendo já do meio do rio – e é a primeira vez que mando uma carta numa garrafa jogada às águas. Mas espero que recebas e que ela te encontre gozando saúde junto aos teus, nessa linda cidade de Porto Alegre (HPO, p. 120).

Utilizando-se de tal processo, o do olhar visto pelo outro, e recorrendo à ironia para repensar o passado no presente, é que o autor constrói seu conto e consegue realizar o imbricamento da modernidade com a pós-modernidade.

A partir da história do relacionamento de um casal de amantes, faz aflorar o sentimento de dominação de uma classe sobre a outra, onde a personagem feminina assume o aspecto de coisa (fetiche) e é usada todo o tempo pelo homem (o masculino), para ser descartada no final.

Desta forma, consegue o autor fazer refletir o real através da arte, porque “ao artista não cabe copiar a realidade, nem ensinar verdades; seu papel é o de criador de coisas, de objetos concretos – as obras de arte – que refletem momentos da realidade” (MAGALHÃES, 2007, p. 40).

Estivesse o conto colado à realidade, reproduziria o real, mas não refletiria sobre; somente quando, abstraindo-se de qualquer sentimento didático ou pedagógico, se mostrou capaz de atingir as profundezas da alma humana, aí sim, tornou possível alcançar a verdadeira aura de universalidade e ser alçado ao nível de obra de arte, finalidade única e exclusiva dos criadores.

Referências bibliográficas

BAUDELAIRE, Charles. *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. Trad. de Leda Tenório da Mota. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1993.

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

MAGALHÃES, Belmira. *A festa de Ivan Ângelo: uma abordagem lukacsiana ou da impossibilidade da festa à festa possível*. Maceió: edUFAL, 2007.

SANTIAGO, Silviano. “O narrador pós-moderno”. In: _____. *Nas malhas das letras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCLIAR, Moacyr. “História porto-alegrense”. In: ANTÔNIO, João (org.). *O moderno conto brasileiro: antologia escolar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Recebido em 20 de setembro de 2009

Aprovado em 10 de outubro de 2009