
A escrita paterna e o desvendamento do sentido em *Uma noite em Curitiba*

Ivanilda Barbosa

Mestre em Literatura Brasileira / UnB

*A consciência de si mesmo só é possível se experimentada por
contraste.*

BENVENISTE

Uma carta, assim como um diário íntimo, é a afirmação do espaço privado da escrita. Nela cabem, por isso, a sinceridade, a confissão, o sigilo, a autenticidade, uma vez que seu signatário não tem a intenção de que sua escrita venha a público. Além do caráter privado, essa escrita, datada e assinada pelo autor, adquire valor de documento. Ao apropriar-se da escritura íntima, o autor do texto literário procura imprimir verossimilhança à sua narrativa e por meio desse recurso conferir maior credibilidade à escritura romanesca, pois o autor-narrador é aquele que está de posse de documentos, que os leu ou deles tomou conhecimento e os oferece ao leitor na presente enunciação. Esse propósito, geralmente, encontra-se explícito nos prefácios e advertências dos livros. Em *Esau e Jacó*, por exemplo, enuncia-se: “Quando o conselheiro Aires faleceu, acharam-se-lhe na secretária cadernos manuscritos, rigidamente encapados em papelão”¹. Mas não se trata de publicar esses manuscritos tais como estão. Faz-se necessário selecioná-los, organizá-los para o

conhecimento do leitor, como se explica no *Memorial de Aires*:

Tratando-se agora de imprimir o Memorial achou-se que a parte relativa a uns dos anos (1888-1889), se for decotada de algumas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões, — pode dar uma narração seguida, que talvez interesse, apesar da forma de diário que tem².

E é pela interferência desse organizador que a narrativa do conselheiro Aires atualiza-se, liga-se à contemporaneidade, transformando-se num romance de memórias.

O romance epistolar se insere entre as formas do gênero que fundamentam seus efeitos de verdade na escritura íntima. Apropriando-se de uma correspondência privada, o autor do romance epistolar não apenas oferece ao público uma escrita particular e que se apresenta como não-fictícia. Ele também se posiciona como alguém que violou uma correspondência e, no momento presente, partilha com o leitor essa correspondência que poderia, se assim o quisesse, conservar como matéria de leitura íntima. Partilhando-a, ele institui o seu público leitor como cúmplice da violação do espaço privado da escrita. A violação a torna legítima e suficiente para justificar a importância dela para si mesmo e para o público.

Com a quebra do sigilo, ocorre uma ruptura de perspectiva: a situação de enunciação do espaço privado da escrita, na carta, cede lugar à publicidade na escrita romanesca, embora o efeito de verdade dessa escritura continue sustentado no fato de se estar diante de um enunciador que leu ou que possui um documento de foro privado, logo, autêntico e crível.

A crise entre a vida pública e privada, marcadamente do intelectual e do homem público, tem sido motivo recorrente nos romances que se fundamentam no relato da intimidade. Nessas narrativas, evidencia-se a ruptura das fronteiras entre o público e o privado, e a escrita institui-se como o espaço da alteridade e da consciência de si.

O argumento do romance *Uma noite em Curitiba*³ fundamenta-se na violação do espaço privado da escrita. Por entre a trama amorosa em que o severo professor Rennon acha-se envolvido, instaura-se a paradoxal simetria de duas individualidades – pai e filho – que experimentam, pela escrita, compreender a tensa relação interpessoal e a crise entre “o dentro” e “o fora” do ser humano, numa sociedade hierarquizada e opressora. A imagem do intelectual — abnegado professor universitário, notável por suas publicações — é desnudada pelo filho que o avalia como pai, marido, amante e portador de um passado que se comprime na brilhante imagem pública de um estilista da História.

A fisionomia do professor Rennon vai se delineando por uma superfície textual em que se alternam os planos do discurso e da narrativa e na qual se entrecem, por meio do discurso direto e indireto livre, os fatos relatados, as descrições de gestos dos personagens, a fala do pai e os julgamentos do filho.

O narrador, no segmento inicial, lança um olhar sobre si mesmo: “Escrevo este livro por dinheiro” (NC, 5); porém esse olhar está direcionado para o exterior: “É melhor dizer logo na primeira linha o que a cidade inteira vai repetir quando meu pai voltar a ser notícia” (NC, 5). O enunciado primeiro fica, assim, destituído da subjetividade do julgamento que o narrador faz de si mesmo e pode parecer aos seus interlocutores um ato penitencial: eu reconheço que sou a imagem que o outro faz de mim. Mas como a razão de sua escrita é compreender melhor os fatos e fazer conhecer a verdadeira história de seu pai, uma eminência pública, o narrador procura distanciar-se de si para relatar os fatos com a clareza de um historiador, assegurando o equilíbrio da narrativa.

Vejo agora, à distância, com a clareza sem máscara (como queria meu

pai) e não com ressentimento (como pode parecer à primeira vista), o que foi o duro trabalho de burilar a própria forma ao longo dos anos (NC, 6).

Ao colocar-se como um intérprete dos acontecimentos: “Eu só quero uma coisa: entender objetivamente meu pai” (NC, 13), o narrador opta pelo método paterno: “eu não separo nada de coisa alguma, o que me dá essa nitidez vagamente assustadora dos terrenos vazios” (NC, 6). E, para assegurar a credibilidade de seu relato, invoca o leitor a ler com ele os documentos que lhe conferem autoridade para narrar a verdadeira história do professor Rennon:

A propósito: por questão de método, decidimos, Fernanda e eu, transcrever integralmente todas as cartas, intercalando-as aqui e ali, sempre que necessário, com fatos e comentários que esclareçam as circunstâncias do momento (NC, 16).

As escritas do pai e do filho emparelham-se na procura do desvendamento dos sentidos. As freqüentes referências ao ato de escrever são comuns nas duas instâncias discursivas. Escrever as cartas é o caminho único para o professor Rennon se apossar de si mesmo: “Só por escrito posso me dizer” (NC, 143).

Rennon, pela escrita quer traduzir os instantâneos que se fixaram em sua memória durante aquela passeata, em 1969, como se a verdade neles estivesse ocultada.

Quem puxaria um canivete? Um fotógrafo free-lance? Um aprendiz de historiador? Nunca. Que idade ele tinha? Quantos milhares de vezes, atravessando o purgatório dos meus vinte e cinco anos de defesa, em geral ao amanhecer, pouco antes de abrir os olhos, eu ouvi aquela seqüência (assustada) de cliques, eu imaginei os fotogramas, pela ordem, um a um, em preto-e-branco, em meio ao som imperial das patas dos cavalos, todos eles, todos nós – e Maria e Frederico na floresta do beco, inconscientemente de mãos dadas, alguma coisa parecida com um coração fechando a garganta — eles vão nos pegar — e eis a primeira imagem (NC, 144).

O filho, como quem oferta um documento para a análise e

verificação, mostra ao seu interlocutor, uma a uma, as cartas que havia encontrado nos arquivos do computador e que custaram ao seu pai noites de insônia, de silêncio e ausência familiar. Na tela, e agora neste livro, palavra a palavra, a memória do professor Rennon passada a limpo.

Esta é, de fato, a carta de um historiador. Carta no sentido mais bonito do termo: mapa. Carta na dimensão navegante da vida. Por aqui sim, por ali não, há recifes. Adiante, um abismo inesperado. Em seguida, dunas que afloram na linha do mar, onde pousam aves. O que faço nestas madrugadas sem sono, ouvindo as portas do meu filho inútil andando pelos vazios da casa à espera que eu lhe diga uma palavra de salvação (pobre de mim!), o que eu faço é o mapa de mim mesmo, para maior segurança do passo (NC, 59-60).

Rennon sente compulsão pela escrita. E nas cartas que escreve para Sara Donovan vão emergindo os fantasmas de um passado do qual, durante muitos anos, ele administrou o esquecimento cuidadosamente: “Eu preciso dizer por escrito tudo o que pensei [...]. Você é minha exata interlocutora – mesmo que eu jamais envie essas cartas a você” (NC, 43).

O reencontro com a atriz o impele a se lembrar do que ele insistia em se esquecer. Sua compulsão pela História — dos outros — era a travessia segura para que ele não se mirasse nas águas de sua própria história. Mas a dinâmica do imprevisível, do difuso, do indefinível convulsiona a serenidade do respeitado professor, e ele escreve para reorganizar o mundo, pois “escrever é dilapidar” (NC, 42).

As camadas de tempo e espaço se entrelaçam no discurso ora ágil e direto, ora reticente das cartas. O espaço restrito da escrita — “estou aqui no escritório, de roupão e chinelos, como um bom velhinho, computador ligado (e a cabeça ligada) tentando me organizar” (NC, 41) — contrasta com o espaço da memória por onde o professor Rennon “navega”, investiga e reconstrói, por suas mãos, compulsivamente, o que ocultou durante os vinte e cinco anos em que esteve “historiando o

mundo com a confortável luneta acadêmica” (NC, 89) e que se encontra escrito no limbo da sua angústia.

O professor Rennon, autor-diretor de seu saber e de suas emoções, em dado momento, não consegue mais divisar os limites do palco e acaba por precipitar-se, antes mesmo de executar um “suave arredondamento da vida”.

Mas ponha-se um ator à solta: o fantasma respira mal sem texto; ele procura na calçada o limite do proscênio, inquieta-se com a indiferença da platéia andando por todos os lados; corre atrás da cortina, que não há; lembra-se de fragmentos de texto e de gesto, todos em busca de uma impossível unidade, de um começo, de um meio, de um fim, de um suave arredondamento da vida, que não está em lugar nenhum, exceto no tempo exato da peça (NC, 51).

Como um ator à solta, Rennon escreve cartas dirigidas a Sara Donovan, sua diva reencontrada, para compreender seu passado, seu mundo pessoal e difuso. Mas a memória pessoal também é difusa e suas cartas mais se assemelham a fragmentos de um discurso amoroso de um historiador que acabou por sair dos trilhos e perder a elegância acadêmica.

Devo me dizer, porque eu não tenho a tua força, meu amor. E, pensando bem, não é nada. Considere, passo a passo. Você arrancou a câmara da mão dele. Súbito, o canivete automático: clac! Eu agarrei os ombros, e não os braços: por que eu não morri? Ele tinha as mãos livres. Provavelmente não era do ramo. Provavelmente, pobre coitado, ele era um Frederico Rennon do lado de lá, sem saber nada do que estava acontecendo, um pequeno, breve e descartável lúpen da periferia da repressão. De cabeça inexplicavelmente baixa, um prato de cabelo. Um... repórter? Ai, esse frio na espinha, esse vazio no estômago, esse desejo de vômito, o último, o maior de todos, a grande purgação. Eu amo você, Sara Donovan (NC, 143).

Como um “cúmplice nato”, seu filho propõe-se “a reconhecer as emendas, o buraco, a costura frouxa entre a alma e o gesto” (NC, 6) paternos, e, então, escreve essa história.

Não digo essas coisas por prazer. Eu senti cada uma das palavras que

estou escrevendo agora. Conto os fatos para melhor compreendê-los, e a compreensão é uma atividade impiedosa. A coisa em si (NC, 102).

Instituindo Sara Donovan como sua exata interlocutora, pois nela se fundem o seu passado e seu presente, o professor Rennon, admitindo-se incompleto, deixa fluir em sua escrita as suas memórias de jovem aprendiz do império da lógica, do seu “iniciado da inteligência” (NC, 48), quando, a régua e compasso, adquiriu a couraça científica e sobre a qual esculpiu sua generosidade acadêmica; mas também, trágica e ironicamente, fluem as memórias do estudante (revolucionário?) daquele memorável 1969, nas ruas e avenidas, por entre a cavalaria “derrubando alguma bastilha” (NC, 93), mas que acabou “encurralado pela violência da História” (NC, 93); um remanescente daquela porção “minoritária, porém atuante dos seres que retiram peças, do tabuleiro histórico” (NC, 65); um proscrito da sua afetividade que não conseguiu reaver nem mesmo constituindo uma família e adquirindo notoriedade em Curitiba. *Ecce homo* — este é o homem que o personagem-narrador de *Uma noite em Curitiba* encontra nas leituras, também compulsivas, dessa correspondência paterna:

Mas eu lia as cartas de novo, quase que diariamente. Sabia já quase todas de memória.... Fui bebendo, absorvendo fundamentalmente tudo aquilo (NC, 161).

Lendo-as, o filho descobre-se ocultado. Afinal, o “estudante relapso, perigo social, filho ingrato e até monstro” (NC, 12), por meio da escrita paterna encontra sua identidade.

Elas ocultam o desejo de abrir a porta da consciência e confessar que nada do que lá existe merece sobreviver; e o que lá existe sou eu, é minha irmã, é a minha mãe (NC, 22).

Ao ler mil vezes essas cartas, descobre-se herdeiro do pai⁴ e assume a função de intérprete da história.

Agora sou obrigado a reconhecer qualidades beneditinas no meu pai: como é difícil o trabalho do historiador! [...] é preciso dar ao inferno dos fatos uma interpretação, que deverá ser a verdadeira interpretação,

a interpretação indiscutível [...]. Vocês vejam a história do meu pai. Eu sei o *que aconteceu* (NC, 22).

E, como o próprio pai havia escrito em uma de suas cartas — “Longe de mim, com bastante sol, ele haverá de brotar novamente” (NC, 121) —, o exercício da escrita, livre da censura paterna, permite ao filho o desvendamento de si. Mas, afinal quem é esse narrador que acusa o pai de perverso, autoritário, mentiroso e acaba dotando o seu estilo e método para tornar-se um aprendiz de historiador? Com a mesma astúcia do pesquisador que estabelece os nexos para a História, esse filho sem nome procura o sentido para as cenas que se fixaram em sua memória naquela noite em Curitiba.

Invadir a privacidade paterna e torná-la pública, pela escrita de um livro, permite ao personagem narrador encontrar sua identidade. Mas esse novo hermeneuta da história, paradoxalmente, ao reconstruí-la vai destruindo, um a um, os pilares da civilização moderna: o império da lógica, do direito à privacidade, do sigilo e da solidão, nos quais se sustentava a polida imagem de Frederico Rennon. Sua morte — já desejada pelo filho que tinha horror a estátuas — permite a concreta violação da sua privacidade e a emergência da escrita do filho:

A porta da memória vai se abrindo, mas o excesso de luz ofusca; ela pisca os olhos, tentando divisar o que vale a pena ser visto no espetáculo empoeirado do passado (NC, 125).

Teria sido esta herança bem sucedida? Essa indagação também seria pertinente para o romance de Cristovão Tezza, se o relacionarmos com a escritura memorialista precedente? Poderíamos nele identificar as ironias da modernidade que freqüentaram os romances de Machado de Assis, de Lima Barreto, Oswald de Andrade? Propõe a sua narrativa uma discussão sobre o esvaziamento dos romances alegóricos e autobiográficos dos anos 80?

No romance de Cristovão Tezza, o enredo, mesmo sustentando-

se no argumento da violação da correspondência privada, é ficcionalmente concebido e não aponta para nenhuma identidade entre o escritor e as personagens. Ao mesmo tempo, em *Uma noite em Curitiba*, a escrita de si constitui-se por tensas relações de poder. E se a memória pode se mostrar como um “espaço de verdade”, pelo olhar contemporâneo de Cristovão Tezza, compreendemos que “se existe uma verdade, é que a verdade é um lugar de lutas”⁵.

A intertextualidade nesse romance se estende para além do emparelhamento das escritas do pai e do filho. Ela evidencia-se, sobretudo, por meio da alusão, da citação e da estilização dos discursos da Arte e da História que se cristalizaram como o discurso da modernidade.

Um mundo melhor é uma composição abstrata de forças objetivas, dialeticamente entrelaçadas para o ingresso no paraíso, um parque estritamente mental. Uma Idade Média sem injustiças, os monges estudando, os reis governando, os vassalos auxiliando, os camponeses plantando, as mulheres parindo, todos com seguro-saúde, seguro-desemprego, seguro-educação. Em ordem. Virgem, sim, e daí? (*NC*, 48)

Olhava para você e pensava — neutramente, aparvalhadamente — em me tornar um cineasta, não um Glauber Rocha da vida, mas quem sabe um diretor B da Hollywood dos anos 40, em preto-e-branco melodramático (*NC*, 43).

Por meio da ligação amorosa do professor Rennon com a atriz Sara Donovan, em pleno anos 90, ironizam-se as interpretações folhetinescas no cinema e na TV das histórias de vida daqueles que se envolveram na armadilha anti-democrática nos tempos da ditadura. O folhetim Frederico e Sara Donovan não deixou escapar nem mesmo da trágica ligação amor-paixão-morte, invocando as obras dos autores românticos: “Quem é você? Tentei responder ontem a essa pergunta revendo *Senhora* no vídeo” (*NC*, 39).

A memória escrita está associada, neste romance, à representação

da realidade que se faz por meio da fotografia e do cinema, por isso, as constantes referências a essas duas linguagens:

passar da vida irreal para o cinema real da televisão, este sim, concreto, inteiro, bonito, autêntico (NC, 47).

O que eu daria para ver, uma vez só, essas três fotos reais! O que o meu rosto dizia exatamente, assim esmagado pelo tempo? Os outros fotogramas são imaginários, o ponto de vista agora é só meu, uma seqüência igualmente vertiginosa (NC, 144).

A penúltima fotografia dos meus olhos: os dois braços esticados nos ombros dele, entre os quais a cabeça pendia (NC, 145).

O filho, semelhante a um *camera-man*, procura traduzir uma imagem da figura paterna em outra: a imagem do equilíbrio, da completude reconhecida pela disciplina e método que se exala no olhar, no gesto, no passo do cientista da História vai sendo desmanchada, dolorosamente, por um processo de rememoração. É a dissolvência do discurso da história de si e da História dos outros que se assiste em *Uma noite em Curitiba*. Uma história que, solidificada pela linguagem, só por ela pode ser desconstruída. Essa desconstrução confere a identidade ao filho sem nome — o novo contador da história. Para que ele se tornasse palavra, foi preciso que o discurso do estilista da história se dissolvesse.

Esse romance relaciona-se a singulares momentos da memória cultural brasileira: à década de 60, quando os sonhos de liberdade para a nação foram interceptados pelos atos institucionais e aos anos 90, quando o processo de democratização do país parece estar em curso e no campo social observa-se o esvaziamento do discurso neoliberal que insiste em continuar fazendo a História. Por entre a ingênua trama amorosa em que se envolveu o professor Frederico Rennon, a narrativa de Cristovão Tezza provoca a leitura do discurso dos intelectuais, artistas e cientistas da História, que continuamente são estimulados a optarem pela falsa infalibilidade do discurso burguês.

Notas

Este artigo recupera parte da dissertação de mestrado *Armadilha para Lamartine e Uma noite em Curitiba: interioridade e exterioridade no espaço da memória*, orientada pela prof^a Maria Isabel Edom Pires e defendida na Universidade de Brasília em 1999.

¹ ASSIS, Machado de. *Obras Completas*, vol. I. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962, p. 944.

² Id., p. 1094

³ TEZZA, Cristovão. *Uma noite em Curitiba*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. Ao longo do texto, as referências ao livro serão dadas com a abreviatura *NC*.

⁴ “A herança bem sucedida é um assassinato do pai realizado com a injunção do pai, uma superação do pai destinada a conservá-lo, a conservar seu ‘projeto’ de superação, que, como tal, está na ordem, na ordem das sucessões.” BOURDIEU, Pierre “As contradições da herança”, em LINS, Daniel. *Cultura e subjetividade: saberes nômades*, Campinas: Papyrus, 1997, p. 9.

⁵ BOURDIEU, Pierre. “A dupla ruptura”, em *Razões práticas sobre a teoria da ação*. Campinas: Papyrus, 1996. p. 83.

Ivanilda Barbosa - “A escrita paterna e o desvendamento do sentido em *Uma noite em Curitiba*”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 7. Brasília, maio/junho de 2000, pp. 11-21.