

A escrita comovida de João Anzanello Carrascoza

Miguel Conde

Speak silence with thy glimmering eyes.
William Blake

Nos seis livros de contos lançados até agora pelo paulista João Anzanello Carrascoza¹, reencontramos com notável regularidade uma mesma voz: ela fala quando os personagens emudecem, atribui sentido ao que parecia casual, recorda coisas esquecidas, demora-se sobre aquilo que é passageiro, trivial e insignificante. Ao mesmo tempo íntima e distinta daquilo que conta, ela expõe ao leitor, sem constrangimento, sem reservas, um sentimento de mundo fundado na compaixão – e por isso marcado por uma combinação pungente de encantamento e dor diante do movimento incessante das coisas. Essa exposição é uma forma deliberada de candor, e uma interpelação. Talvez seja um chamado...

Às vezes parece mesmo haver uma intenção apostólica nas histórias de Carrascoza. A minúcia e a insistência com que elas se voltam sobre um certo universo e um determinado registro afetivo sugerem um desejo de conversão do leitor, o que nesse caso significa dizer um desejo de que ele contemple a própria vida com algo da sensibilidade e dos métodos dessa narração. Não se trata aqui de obrigá-lo a se confrontar com aquilo que ele finge ou prefere não ver, como acontece em tantas ficções recentes, mas de fazer, o que talvez seja mais difícil, com que ele perceba coisas às quais usualmente não dá atenção.

Se um comentário assim soa demasiado abstrato, e em alguma medida aplicável a qualquer autor, nesse caso, no entanto, ele ganha um sentido bem concreto, porque a escrita de Carrascoza ressoa numa frequência que tem sido pouco explorada pela literatura brasileira dos últimos anos. De saída, ela se volta mais constantemente para o universo da vida de classe média, suas relações familiares e espaços privados, do que para figuras excluídas ou

¹ *Hotel solidão* (1994), *O vaso azul* (1998), *Dois tardes* (2002), *Meu amigo João* (2003), *Dias raros* (2004) e *O volume do silêncio* (2006), uma coletânea acrescida de uma história inédita.

marginais. Na intimidade da vida burguesa, além disso, não encontra apenas um atoleiro de mediocridade, hipocrisia e alienação, mas também exemplos de fraternidade, ternura, apreço – ainda que muitas vezes velados e impotentes diante dos azares da vida. Finalmente, e de modo mais fundamental, em sua escrita a vida está carregada de significado. Não por ter sido decifrada, mas por que a todo momento repercute com força nos personagens, e assim se constitui como encontro afetivo entre eles e o mundo. Ao pensarmos em como nossa ficção contemporânea tem enfatizado vivências de cisão, crueldade e isolamento – pela reflexão sobre os limites da linguagem, pela representação de momentos de violência cuja brutalidade parece desautorizar as tentativas de processamento simbólico, e mesmo ainda pela exposição de uma certa anomia social –, podemos demarcar ainda mais um traço do perfil singular deste autor.

Essa contraposição talvez explique por que até hoje Carrascoza recebeu relativamente pouca atenção de nossa crítica literária. Suas histórias não fulminam o leitor com choques do real², sua escrita pouco encena – ou mimetiza – conflitos sociais, seu tom pode ser tudo menos cruel, suas palavras não aspiram à materialidade dos corpos, sua forma evoca mais o todo que o fragmento. Em resumo, sua obra não se oferece de imediato como um terreno dos mais férteis para os discursos críticos correntes. Além disso, seu constante transbordamento sentimental pode à primeira vista sugerir um olhar edulcorado sobre a existência, assentado numa contemplação ingenuamente otimista da beleza do mundo e do ser humano – tipo de representação cultural mistificadora que os artistas conscienciosos supostamente deveriam tentar desconstruir. Carrascoza transita perto de terrenos desaconselhados aos escritores dedicados ao que o mercado hoje chama de “ficção séria”, desafiando uma dupla interdição: circunstancial e de princípio.

É o que se percebe nesse trecho do texto escrito por Nelson de Oliveira para o posfácio de *O volume do silêncio* (2006), coletânea organizada por ele dos contos de Carrascoza: “Elaborar ficcionalmente a alegria, a saudade, a

² Beatriz Jaguaribe define os “choques do real” como um recurso expressivo típico do realismo contemporâneo, que em vez de “reforçar a tangibilidade de um mundo plausível” pretendem “produzir intensidade e descarga catártica”. Essa “epifania negativa” busca “aguçar a redescoberta de uma vivência que absorvíamos na indiferença”. Esse último propósito parece próximo ao das histórias de Carrascoza. A diferença importante é que seus contos funcionam mais pelo acúmulo do que pelas fulgurações, e não se interessam tanto pelas “violações, assassinatos, lutas, contatos eróticos” que Jaguaribe identifica como a matéria básica desses choques do real. Ver Jaguaribe, *O choque do real*, pp. 97-124.

dor, a tristeza e a esperança, tratando cada gesto, cada fala, com delicadeza e melancolia, é sempre temeroso. Há o perigo de a situação e a literatura ficarem piegas, ou cor-de-rosa, ou edificante [sic], e nada mais”. Perigo resumido na afirmação de que “a linha que separa o sublime do *kitsch* é invisível, e se move o tempo todo. (...) Há momentos em que Carrascoza pára exatamente em cima da linha”. Essa combinação paradoxal de louvor e censura diz muito sobre a escrita de Carrascoza, mas também sobre o contexto em que tem se dado sua recepção.

Para uma certa tradição da arte moderna, aquela que desde Flaubert elege o gosto burguês como seu supremo antípoda, *kitsch* não quer dizer ruim, apenas, mas ainda desonesto – uma forma vulgar de má-fé. As famosas teses de Susan Sontag sobre a sensibilidade Camp, publicadas em 1964 na revista esquerdista *Partisan Review*, tentaram restituir ao *kitsch* alguma dignidade estética, com a condição de que ele fosse fruído entre aspas³. No entanto, por mais que o pensamento pós-moderno tenha criticado as categorizações culturais hierárquicas do tipo alto/baixo, sublinhando sua contingência ou motivação política subjacente, o *kitsch* não poderia ser de todo redimido das condenações a que fora submetido pela crítica moderna, justamente porque ele se baseia na afirmação redundante dessas distinções “elitistas”:

um tema persistente na história do uso do “*kitsch*”, remontando às origens meso-européias da palavra, é a *pretensão*, especialmente em referência a objetos que macaqueiam o que quer que seja visto como grande arte. Como Arnold Hauser observou, o *kitsch* se diferencia de formas meramente populares por sua insistência em ser levado a sério como arte⁴.

Umberto Eco descreveu como característica do *kitsch* “a vontade de provocar um efeito sentimental, ou melhor, oferecê-lo já provocado e comentado, já confeccionado, de modo que o conteúdo objetivo da ocorrência (...) seja menos importante do que o *Stimmung* de base”⁵. Num tal estilo, “o projeto fundamental não é envolver o leitor numa aventura de descoberta ativa, mas

³ “6. (...) Many examples of Camp are things which, from a ‘serious’ point of view, are either bad art or kitsch (...). 10. Camp sees everything in quotation marks. It’s not a lamp, but a ‘lamp’; not a woman, but a ‘woman’. To perceive Camp in objects and persons is to understand Being-as-Playing-a-Role. It is the farthest extension, in sensibility, of the metaphor of life as theater” (Sontag, “Notes on ‘Camp’”).

⁴ Dutton, “Kitsch” (tradução minha).

⁵ Eco, *Apocalípticos e integrados*, p. 72.

simplesmente dobrá-lo com força ou assinalar determinado efeito”⁶. O *kitsch* se apropria de certas convenções médias do bom gosto para apresentar-se como grande arte. Fundamental nele, portanto, não é apenas o recurso a um repertório expressivo de segunda mão, mas também certas inserções que reiteram sua suposta originalidade e alto valor estético.

Sob alguns aspectos, os contos de Carrascoza parecem se encaixar nessa descrição. Eles certamente se constroem em torno de cenas e situações que de imediato reconhecemos como potencialmente “tocantes”: viagens de pais com filhos (em “Caçador de vidros” e “Outras lições”), reencontros de pessoas há muito distantes (mãe e filho em “O vaso azul”, irmãos em “Duas tardes”, amigos em “Visitas”, neto e avó em “Dias raros”), gestos de carinho que dizem “aquilo que as palavras não podem dizer” (em “O menino e o pão” e “Umbilical”): é todo um repertório de convenções sentimentais que é recuperado aqui. A reforçar essa impressão está uma voz narrativa que interfere a todo o momento na história, num tom comovido, como que acentuando a dramaticidade do enredo com uma sensibilidade que o antecede e o ultrapassa, e por isso parece muito uma forma de sabedoria já pronta. Alguns trechos do belo conto “Caçador de vidro” servem de exemplo: “são assim os meninos, sonhadores, viajantes de outras estradas”; “felizes são eles [os pais] quando ainda têm os filhos crianças”; “um dia, talvez, descubra o perigo das facilidades”; “coitados dos que partem quando eles [os deuses] estão de mau humor, tantas são as viagens sem volta”; e etc. É com esse mesmo tom elevado que são apresentados sentimentos e pensamentos dos personagens, num uso recorrente do discurso indireto livre que, neste caso, em vez de incorporar vozes distintas à narração, empresta aos personagens a sensibilidade aguçada do narrador: “Por vezes, pelo retrovisor, lança o olhar para trás, o que passou já não nos pertence e, por isso, costuma nos ameaçar com tanta insistência”; “O pai vê a paisagem a seu lado (...). Gira a cabeça e nota que o filho perde a cena (...). Há muito o que se descobrir nessa rodovia, em todas aliás, até nas monótonas dunas do deserto há invisíveis surpresas, não adianta sobrecarregar o coração do menino”.

“Caçador de vidro” é o primeiro conto do primeiro livro de Carrascoza, *Hotel solidão*, e não é exagero dizer que o leitor mal vira a página e já encontra um narrador numa espécie de pico de comoção, extasiado com a beleza

⁶ *Id.*, p. 73.

das cenas que descreve, condoído por um futuro que já adivinha (“um dia talvez descubra”...), de certa forma arrebatado pela própria sensibilidade. A sensação é um pouco a de chegar sóbrio a uma festa que já se estende, animada, por horas madrugada adentro. Mergulhar na história, aqui, quer dizer em primeiro lugar entrar no clima. A recorrência com que essa sensibilidade se manifesta, no entanto, acaba por ter um efeito persuasivo, termina por “dobrar” o leitor, para retomar o termo de Eco. Em parte, por que se permitir ler com prazer essas histórias tão ostensivamente sensíveis acaba por ser também uma forma de atestar a própria sensibilidade. Parece haver aqui um tanto daquela experiência autocongratatória que Milan Kundera resumiu de modo engenhoso: “O kitsch faz nascer, uma após outra, duas lágrimas de emoção. A primeira lágrima diz: como é bonito crianças correndo no gramado! A segunda lágrima diz: como é bonito ficar emocionado, junto com toda a humanidade, diante de crianças correndo no gramado!”⁷.

No entanto, algo na intransigência e na deliberação com que os narradores de Carrascoza se aferram a esse registro elevado sugere uma forma de convicção estranha ao tipo de narcisismo frívolo e ingênuo que Kundera descreve. Um outro trecho do mesmo romance (*A insustentável leveza do ser*) permite que desdobremos essa impressão. Nele, Kundera define o *kitsch* como sendo, em essência, “a negação absoluta da merda”. Nessa definição sintética, a merda simboliza o que há de abjeto na existência, aquilo que ela possui de “essencialmente inaceitável”, mas, mais objetivamente, é também um sinal da nossa corporeidade, de nossa fisiologia, e, portanto, de nossa mortalidade. “A verdadeira função” do *kitsch*, diz Kundera mais adiante, é ser “um biombo que dissimula a morte”.

É todo esse campo semântico de falsidade, fingimento, ocultação – fundamental à definição do *kitsch* – que parece inadequado para descrever os contos de Carrascoza. Ainda que o mundo que eles apresentam ao leitor seja comovente, ele, no entanto, não é “higienizado”. Nas histórias, está sempre implícito um “ainda assim”, um “apesar de tudo” que é explicitado como um credo na parte final de “Casais”: “A felicidade dura pouco, muito pouco. De qualquer forma, cantamos. Chegamos até a ponto de bailar. Sim, bailamos pela sala, lentamente. Já não temos a mesma agilidade para a dança. Mas dançamos. Em breve, muito breve, teremos um filho. E ensinaremos

⁷ Kundera, *A insustentável leveza do ser*, p. 246.

a ele tudo que sabemos”. Transmissão/escrita que não parte, portanto, da negação do real, mas de seu *reconhecimento*, naquilo que ele tem de inelutável e idiota, como definiu Clément Rosset. Escrita cujo eixo afetivo não é o deslumbramento diante da beleza da vida, mas a constatação de que ninguém está a salvo dela: “O mundo vem até nós de qualquer maneira. Não podemos escapar”, diz ainda o narrador de “Casais”. É verdade que apenas ouvimos o estampido do tiro que mata o assaltante em “Night Bikers”, e que não conhecemos o nome da doença incurável que vitima a protagonista de “Dora”, nem assistimos ao seu enterro. Mas em ambos os contos sentimos o confronto doloroso com algo inevitável – não simplesmente a violência das grandes cidades, nem o terror das enfermidades incuráveis, mas antes o próprio real, este mundo em que não é possível escolher uma alternativa que exclua o acaso, a passagem do tempo ou a morte.

O constante tom epifânico das histórias de Carrascoza não surge como contraponto a esse sentimento, mas está vinculado a ele. Compõe uma sensibilidade algo elegíaca, na qual se combinam lamento e celebração por uma vida que se desfaz mas permanece como perda, a exemplo dos versos de Drummond: “as coisas findas/ muito mais que lindas,/ essas ficarão”. O que fica, em última instância, é sempre o texto, que em Carrascoza parece cumprir o duplo papel de fixar o transitório e indicar sua passagem inexorável. Não por acaso, a infância e as viagens são motivos recorrentes do escritor. Nos dois casos, os deslocamentos (no tempo e no espaço) têm algo de irreversível. Os reencontros e as voltas não resultam num retorno à origem, mas na constatação de uma distância nova, resultado de um percurso que não pode ser desfeito. Muitos contos são construídos como dípticos cuja dramaticidade emana do contraste entre um antes e um depois, com o agora da narração situado em qualquer um desses polos. Ora é uma cena da infância que é apresentada já como passado de um futuro apenas pressentido, ora é um momento da vida adulta que é comparado a uma memória antiga. Em “Duas tardes”, essa técnica contrastiva é desenvolvida por meio de duas narrativas que se alternam, expondo o reencontro de dois irmãos e cenas da vida que eles tinham quando crianças. Outras vezes, como em “Janelas”, o passado é indicado apenas por sua ausência, neste caso pela convivência cotidiana que irmão e irmã já não têm. Quase sempre, é também um certo Brasil de subúrbio ou interior que se desfaz/desfez, a evocação sugerindo, por extensão, a impermanência do país presente, que, inevitavelmente, também se tornará passado.

A literatura se define aqui como o momento de um segundo olhar, uma revisão, como se percebe, por exemplo, em “Vaso azul”. Nessa história sobre um filho que visita de surpresa sua mãe, uma velha solitária, o narrador expõe ao leitor todo o subtexto afetivo, em princípio não declarado, a orientar os gestos dos dois. Essa espécie de visibilidade plena, em que as coisas ficam implícitas entre os personagens, mas não para o leitor, revela uma eloquência sob o silêncio – sem, contudo, resolver o conflito que ele exprime. Pelo contrário, o conto se estrutura em torno dessa tensão entre o sentido, o dito e o feito. Mesmo caso de “Umbilical”, em que voz de filho e mãe se alternam num mesmo fluxo, em discurso direto, mas a percepção íntima que um tem do outro se mantém não declarada. Em ambos os contos, há uma situação que os personagens reconhecem como dolorosa, mas sentem-se incapazes de reverter – e quem quiser poderá ver no fatalismo presente em muitos contos de Carrascoza a figuração de uma consciência histórica típica do nosso tempo. Diante da solidão da mãe, ou do desemprego do filho, não há muito que se possa fazer. Os gestos são mitigadores, mas impotentes: ajeitar a televisão, preparar a comida, comprar um vaso. E, da mesma forma, escrever um conto.

Talvez por isso, há um ar retrospectivo na escrita de Carrascoza. Mesmo quando narra os acontecimentos no presente, ela parece, quase sempre, tratar de algo que já passou, ou melhor, que está passando, deixando de existir no momento mesmo da narração. A recordação do passado e o vislumbre do futuro enfatizam a transitoriedade do presente, como nesse trecho de “O menino e o pião”: “Hoje também sobem a escada juntos, dizendo lá umas palavras de ocasião, *Oi, filho, tudo bem? Tudo bem, o pai demorou tanto! Demorei um pouquinho*, apenas para gastar a voz, porque o silêncio lhes basta, e todo o peso da vida desapareceria se eles se dessem as mãos – como nas vezes em que o pai levava o menino ao estádio de futebol e o segurava com força, receando perdê-lo na multidão, sem se dar conta de que a cada instante o perdia um pouco mais, e o destino de um, apesar de emaranhado nas linhas da mão do outro, ia se desgarrando, suavemente, e para sempre”. Percepção que tem um sentido filosófico, como demonstra o final do conto, que parece evocar Heráclito:

Enrola o cordel no pião, solta-o no assoalho e o vê girar, girar, girar, até que se imobilize. E novamente o põe em movimento. (...) Nem nota que o pai pára no corredor às escuras e de lá o contempla, girando outro pião dentro dele. E, sem ele, o pião

jamais será o que foi, como a roseira não é mais a semente que a gerou, nem o sol, a poeira que se aglutinou para formá-lo, círculo de luz, esplendor.

A progressão descritiva até a contemplação do sol, que ofusca a vista e parece também emudecer a fala, encerra o conto com a imagem de uma presença plena (“esplendor”, simplesmente) em tensão com o tema que atravessa o conto do início ao fim, o de uma separação (ausência) futura inevitável, que a cada instante se torna mais próxima. O arrebatamento final sugere uma integração da própria narrativa no movimento do mundo, e indica outra forma de entendermos o significado do “silêncio” nos contos de Carrascoza. Não apenas o dos personagens incapazes de exprimir seu afeto, mas aquele resultante de uma fusão mística com a existência, conhecimento do mundo que está além/aquém da linguagem. Tanto o tom elevado da narração de Carrascoza quanto as fórmulas de sabedoria que atravessam suas histórias sugerem uma espécie de iluminação apofática⁸, uma percepção dessa *permanência do transitório* que o narrador contempla nas coisas e vivencia em seu íntimo. As percepções visuais são de longe as mais importantes em suas histórias, nas quais raramente somos informados sobre os cheiros ou texturas das coisas, o que reforça essa impressão de um universo presente, mas intangível.

Essa revelação não supõe um desvendamento do sentido da vida, mas uma percepção aguda de seu movimento e repercussões. De algum modo indireto, ela parece também fazer com que, em seus contos, Carrascoza lance sobre as pessoas um olhar quase sempre benevolente, que praticamente resume os conflitos entre elas a problemas de incompreensão. É quase como se a bondade humana servisse de compensação para a impermanência do cosmos, como sugere o final quase indeciso entre ferida e bálsamo de “Dias raros”: “Não queria se entregar mais, apenas compreender o que acontecera. E, num clarão, compreendeu. Era aquilo. Sempre uma ida às coisas e sua sequente despedida. Na mesma hora que ganhava a vivência, nele ela se perdia. Sorte que vinha outra, a cicatrizar a alegria ou a abrir nova ferida, também logo substituída. E as pessoas nesse renovar-se, envelhecendo. As

⁸“The [apophatic] revelation is invoked by an elevation; toward that contact or vision, that pure intuition of the ineffable, that silent union with that which remains inaccessible to speech” (Derrida, “How to avoid speaking”, p. 10).

pessoas no meio, com suas raízes sujas de terra, cavoucando seus mistérios, bem-querendo-se, e juntas, acima das malqueridas ausências. E todas, todas, o tempo inteiro, indo embora”.

A escrita às vezes toma parte desse movimento, aproxima-se dele, para assumir-se contingente, como no início de “Night bikers”: “Quem o visse em sua bicicleta a pedalar lentamente pelo aclive da avenida Angélica, como o vemos agora – nesta folha de papel que se evaporaria num instante, se o outro homem, caminhando pela rua da Consolação, aproximasse dela a chama de seu isqueiro”. Ou, no final de “Caçador de vidro”: “Como um caco de vidro que um dia cortará o pé do menino, aqui se corta a narrativa”. A quebra da diegese não ressalta a artificialidade do texto, mas pretende aproximá-lo daquilo que o cerca, expressão de uma literatura cujo engajamento com o mundo supõe, a um só tempo, disponibilidade, conflito e a consciência dolorosa dos próprios limites.

Referências bibliográficas

- CARRASCOZA, João Anzanello. *Hotel solidão*. São Paulo: Scritta, 1994.
- _____. *O vaso azul*. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. *Duas tardes*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- _____. *Meu amigo João*. São Paulo: Melhoramentos, 2003.
- _____. *Dias raros*. São Paulo: Planeta, 2004.
- _____. *O volume do silêncio*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- DERRIDA, Jacques. “How to avoid speaking”, em ISER, Wolfgang e BUDICK, Sanford. *Languages of the unsayable*. Stanford: Columbia Univeristy Press, 1987.
- DUTTON, Dennis. “Kitsch”, em TURNER, J. (coord.). *The dictionary of art*. Londres: Macmillan, 1998.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Trad. de Pérola de Carvalho. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1970.
- JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. Trad. de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Trad. de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. “O espetáculo e a demanda do real”, em FREIRE FILHO, João Batista de Macedo. *Comunicação, cultura, consumo*. Rio de Janeiro: e-papers, 2005. pp. 207-24.

SONTAG, Susan. "Notes on 'Camp'". Disponível em: <<http://www9.nãogetown.edu/faculty/irvinem/theory/Sontag-NotesOnCamp-1964.html>>. Acesso em: 09 nov. 2008.

Recebido em maio de 2009.

Aprovado para publicação em agosto de 2009.

resumo/abstract

A escrita comovida de João Anzanello Carrascoza

Miguel Conde

A narração impassível, que emula em sua indiferença a brutalidade dos episódios descritos, caracteriza as ficções de mais visibilidade crítica e midiática na produção literária brasileira dos anos 1990. A atenção recebida por esse realismo mimético, que aposta no choque como estratégia de apreensão imediata do real, contribui para a criação de um contexto em que a narração comovida é percebida como ingênua, ou suspeita. A recepção dos contos de João Anzanello Carrascoza, descritos como fronteirços entre o sublime e o *kitsch*, é um exemplo disso. Mas, nessas histórias, a comoção não resulta de uma negação do real, e sim do reconhecimento daquilo que ele tem de inelutável e "idiota", como disse Clément Rosset.

Palavras-chave: comoção, *kitsch*, sublime, real, João Anzanello Carrascoza

The moved narration by João Anzanello Carrascoza

The impassible narration, which, in its indifference, emulates the brutality of the episodes it describes, is an essential feature of the most noted Brazilian fictions of the 1990s. The attention devoted to this mimetic realism, which relies on shock as the best strategy for an unmediated apprehension of the real, creates a context in which commotion is perceived as naive or suspicious. The reception to the short stories of João Anzanello Carrascoza, which have been described as borderline between sublime and *kitsch*, exemplifies that. A careful reading of his stories, however, shows that in them commotion derives not from a denial of reality, but instead from the recognition of that which, in the real, is truly inevitable and "idiot", as formulated by Clément Rosset.

Keywords: commotion, *kitsch*, sublime, real, João Anzanello Carrascoza