

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Priscila Medeiros Varjal de Melo

**RAIMUNDO CARRERO E A PULSAÇÃO NARRATIVA:** um movimento vigoroso e  
didático de criação literária

Recife  
2017

PRISCILA MEDEIROS VARJAL DE MELO

**RAIMUNDO CARRERO E A PULSAÇÃO NARRATIVA:** um movimento vigoroso e  
didático de criação literária

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Teoria da Literatura.

Orientadora: Professora Doutora Ermelinda  
Maria de Araújo Ferreira

Recife  
2017

Catálogo na fonte  
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

|       |   |
|-------|---|
| M528r | <p>Melo, Priscila Medeiros Varjal de<br/>Raimundo Carrero e a pulsação narrativa: um movimento vigoroso e didático de criação literária / Priscila Medeiros Varjal de Melo. – Recife, 2017.<br/>237 f.: il.</p> <p>Orientadora: Maria Ermelinda Araujo Ferreira.<br/>Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2017.</p> <p>Inclui referências.</p> <p>1. Pulsação narrativa. 2. Forma. 3. Conteúdo. I. Ferreira, Maria Ermelinda Araujo (Orientadora). II. Título.</p> <p>809 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2017-119)</p> |
|-------|---|

PRISCILA MEDEIROS VARJAL DE MELO

**RAIMUNDO CARRERO E A PULSAÇÃO NARRATIVA: Um Movimento  
Vigoroso e Didático de Criação Literária**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Letras da Universidade Federal de Pernambuco  
como requisito para a obtenção do Grau de Doutor  
em TEORIA DA LITERATURA em 2/3/2017.

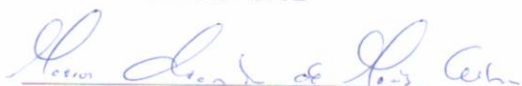
**TESE APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:**



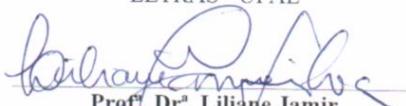
**Prof. Dr.ª Ermelinda Maria Araujo Ferreira**  
Orientadora – LETRAS - UFPE



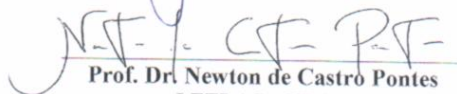
**Prof. Dr. Antony Cardoso Bezerra**  
LETRAS - UFPE



**Prof. Dr. Marcos Alexandre de Moraes Cunha**  
LETRAS - UFAL



**Prof. Dr.ª Liliâne Jamir**  
LETRAS - FAFIRE



**Prof. Dr. Newton de Castro Pontes**  
LETRAS - URCA

Recife – PE  
2017

Dedico esta tese a todos aqueles que acreditam  
no conhecimento como uma forma de  
humanização.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço:

A Deus

A minha mãe Maria Alcy Medeiros

A minha orientadora Ermelinda Ferreira

Ao escritor Raimundo Carrero

À professora Ivanilde Morais de Gusmão

A meu amor Pedro Pedrosa

E a todos os professores que contribuíram para minha formação, marcando de alguma maneira a minha visão de mundo, alguns verdadeiramente inesquecíveis.

## RESUMO

Esta tese tem como proposta apreender o movimento da *pulsção narrativa*, entendido pelo escritor Raimundo Carrero como a quarta e última etapa da criação, ou seja, a *forma* artística. O método utilizado pelo autor para compreender a *forma* está lançado em seus dois livros de ensaios: *Os segredos da ficção: um guia da arte de escrever narrativas* (2005) e *A preparação do escritor* (2009). As fases anteriores à *forma*, apresentadas pelo escritor pernambucano em seus ensaios, são: impulso, intuição e técnica. Tais estágios compreendem ainda em seu desenvolvimento, até se alcançar a *pulsção narrativa*, seis movimentos essenciais, classificados pelo autor como: tom, função, efeito, andamento, ritmo e extensão. O percurso que trilho para alcançar a compreensão desse processo tem início com a análise do *Sinfonia para vagabundos: visões em preto e branco para sax tenor* (1993), metarromance que traz as primeiras reflexões estéticas do autor, lançado uma década antes da formulação de seu método. As 78 lições de criação encontradas no metarromance e os experimentos realizados nessa obra são alvo desta análise por lançarem luzes tanto sobre as fases da criação carreriana quanto sobre os movimentos essenciais da *pulsção narrativa*. Em seguida discuto os pressupostos que dão origem ao movimento da *pulsção narrativa* e chamo atenção para questões que considero problemáticas na perspectiva carreriana acerca da *forma* artística. E por fim recorro ao romance *A minha alma é irmã de Deus* (2009), e aos seus manuscritos, chamados aqui de “Álbum de Camila” (2006-2009), com o intuito de mostrar o que vem a ser a construção dos conteúdos literário e material de uma obra artística na perspectiva do escritor Raimundo Carrero.

**Palavras-chave:** Pulsção Narrativa. Forma. Conteúdo.

## RESUMEN

Se propone esta tesis de captar el movimiento de la *pulsación narrativa*, entendido por el escritor Raimundo Carrero como la cuarta y última etapa de la creación, es decir, la *forma* artística. El método utilizado por el autor para entender la forma se libera en sus dos libros de ensayos: *Os segredos da ficção: um guia da arte de escrever narrativas* (2005) y *A preparação do escritor* (2009). Las fases previas a la forma, presentadas por el escritor Pernambuco en sus ensayos son: impulso, intuición y técnica. Estas etapas incluyen también en su desarrollo hasta alcanzar la *pulsación narrativa*, seis movimientos esenciales, clasificados por el autor como: tom, función, efecto, andamento, ritmo y extensión. El sendero que recorro hasta lograr la comprensión de este proceso se inicia con el análisis del *Sinfonia para vagabundos: visão em preto e branco para sax tenor* (1993), metarromance que trae las primeras reflexiones del autor en estética, puestas en marcha una década antes de la formulación de su método. Las 78 lecciones creativas que se encuentran en metarromance y los experimentos realizados en él son el tema de este análisis por la liberación de luces en las dos fases de creación carreriana como en los movimientos esenciales de la *pulsación narrativa*. A continuación, discuto los supuestos que dan lugar al movimiento de la *pulsación narrativa* y llamo la atención sobre cuestiones que considero problemáticas en vista carreriana acerca de la forma de arte. Y por último me refero al romance *A minha alma é irmã de Deus* (2009), y sus manuscritos, llamados aquí de "Álbum de Camila" (2006-2009), con el objetivo de mostrar lo que viene a ser la construcción de contenidos y materiales de una obra artística en la perspectiva del escritor Raimundo Carrero.

**Palabras-clave:** Pulsación Narrativa; Forma; Contenido.



## RÉSUMÉ

Cette thèse se propose de saisir le mouvement de *pulsation narrative*, compris par l'écrivain Raimundo Carrero que la quatrième et dernière étape de la création, qui est, la *forme* artistique. La méthode utilisée par l'auteur pour comprendre la *forme* est libérée dans ses deux livres d'essais: *Os segredos da ficção: um guia da arte de escrever narrativas* (2005) et *A preparação do escritor* (2009). Les phases précédentes pour former, présenté par l'écrivain pernambuco dans ses essais sont: impulse, intuition et technique. Ces étapes comprennent également dans son développement jusqu'à atteindre la *pulsation narrative*, six mouvements essentiels, classé par l'auteur comme: tom, fonction, effet, andamento, rythme et extension. La route qui suivre pour atteindre la compréhension de ce processus commence par l'analyse de la *Sinfonia para vagabundos: visões em preto e branco para sax tenor* (1993), metarromance qui apporte les réflexions de la première esthétique auteur, a lancé une décennie avant la formulation de leur méthode. La création 78 des enseignements trouvés dans metarromance et les expériences réalisées dans ce travail font l'objet de cette analyse en libérant des lumières sur les deux phases de la création carreriana que sur les mouvements essentiels de la *pulsation narrative*. Puis discuter des hypothèses qui donnent naissance au mouvement de la Pulsation Narrative et appeler l'attention sur des questions que je considère comme problématique dans carreriana vue sur la *forme* artistique. Et finalement j'en viens *A minha alma é irmã de Deus* (2009), et leurs manuscrits, appelé ici "l'Album de Camila" (2006-2009), dans le but de montrer ce qui me vient à l'être la construction de contenu et matériel d'une œuvre artistique dans la perspective de l'écrivain Raimundo Carrero.

**Mots-clés:** Pulsation Narrative; Forme; Contenu.

## SUMÁRIO

|   |     |
|---|-----|
| <b>1 INTRODUÇÃO</b> .....   | 10  |
| 1.1 QUESTÕES PRELIMINARES À CONSTRUÇÃO DE UM MOVIMENTO VIGOROSO E DIDÁTICO DE CRIAÇÃO LITERÁRIA.....                  | 16  |
| 1.1.1 <i>Sinfonia para vagabundos: visões em preto e branco para sax tenor (1993): o laboratório carreriano</i> ..... | 16  |
| 1.1.2 Parte 1 – <i>O personagem</i> .....   | 20  |
| 1.1.3 A respeito da <i>função</i> dos recursos textuais.....  | 27  |
| 1.1.4 O acompanhamento das <i>epígrafes</i> na Sinfonia carreriana.....   | 32  |
| 1.1.5 <i>Tema e variação</i> na Sinfonia carreriana.....  | 45  |
| 1.1.6 Parte 2 – <i>Os diálogos</i> .....  | 60  |
| 1.1.7 Parte 2 – <i>A palavra</i> .....  | 63  |
| 1.1.8 Parte 2 – <i>A linguagem</i> .....  | 66  |
| 1.1.9 Parte 2 – <i>O estilo</i> .....   | 69  |
| 1.1.10 Parte 3 – <i>O tempo</i> .....   | 70  |
| 1.1.11 O Tema.....  | 77  |
| <br>  |     |
| <b>2 PRINCÍPIOS E CONTRADIÇÕES DA PERSPECTIVA CARRERIANA</b> .....  | 81  |
| 2.1 UM BREVE ESCLARECIMENTO SOBRE AS POÉTICAS CRIADORAS.....  | 81  |
| 2.2 <i>OS SEGREDOS DA FICÇÃO: UM GUIA DA ARTE DE ESCREVER NARRATIVAS</i> (2005).....                                  | 85  |
| 2.2.1 “Esqueçam inspiração e talento”.....  | 85  |
| 2.2.2 “Alguns escrevem bem, muito bem, muitíssimo bem, mas não escrevem ficção”.....                                  | 96  |
| 2.2.3 “Escritor não tem estilo, quem tem estilo é o personagem”.....  | 102 |
| 2.3 A PREPARAÇÃO DO ESCRITOR (2009).....  | 110 |
| 2.3.1 Conteúdo literário e Conteúdo material.....   | 110 |
| <br>  |     |
| <b>3 INTRODUÇÃO AO MOVIMENTO CRIADOR CARRERIANO</b> .....   | 114 |
| 3.1 <i>IMPULSO E INTUIÇÃO</i> .....   | 114 |
| 3.2 <i>OFÍCIO E TÉCNICA</i> .....   | 117 |
| 3.3 <i>A FORMA</i> .....  | 122 |
| 3.4 <i>PULSAÇÃO NARRATIVA</i> .....   | 127 |
| 3.4.1 Personagem, Cena, Leitor.....   | 133 |

|          |  |     |
|----------|--|-----|
| <b>4</b> | <b>ÁLBUM DE CAMILA</b> .....   | 141 |
| 4.1      | ALGUMAS ANOTAÇÕES SOBRE O TRABALHO DE CRIAÇÃO DE RAIMUNDO CARRERO À LUZ DO ÁLBUM DE CAMILA E DO ROMANCE A <i>MINHA ALMA É IRMÃ DE DEUS</i> ..... | 196 |
| 4.1.1    | O título.....  | 196 |
| 4.1.2    | O motivo.....  | 197 |
| 4.1.3    | As epígrafes.....  | 198 |
| 4.1.4    | O feio.....  | 199 |
| 4.1.5    | Um perfil.....   | 200 |
| 4.1.6    | A realidade social.....  | 202 |
| 4.1.7    | Uma componente da intriga: o segredo.....  | 203 |
| 4.1.8    | A técnica de inversão da realidade.....  | 204 |
| 4.1.9    | A ironia.....  | 205 |
| 4.1.10   | O efeito sobre o leitor.....   | 205 |
| 4.1.11   | A teatralização do esquecimento.....   | 206 |
| 4.1.12   | A técnica da desconstrução.....  | 208 |
| 4.1.13   | O riso.....  | 210 |
| 4.1.14   | A música como argumento.....   | 211 |
| 4.1.15   | A inversão da lógica.....  | 211 |
| 4.1.16   | O revisionismo da obra.....  | 212 |
| 4.1.17   | A origem do trauma.....  | 213 |
| 4.1.18   | As palavras.....   | 215 |
| 4.1.19   | A estetização do real.....   | 217 |
| 4.1.20   | Uma solução no horizonte.....  | 219 |
| 4.1.21   | Um problema de concepção.....  | 219 |
| <b>5</b> | <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....  | 225 |
|          | <b>REFERÊNCIAS</b> .....   | 231 |

## 1 INTRODUÇÃO

O trabalho a que me dedico nestas páginas se ocupa da dinâmica criadora a que o escritor brasileiro Raimundo Carrero chama de *pulsção narrativa*, e de suas interessantes categorias e estrutura. Questões como *conteúdo e forma, técnica* e concepção de mundo compõem aqui uma reflexão mais ampla sobre o próprio movimento criador. É verdade que as abordagens dedicadas à obra do escritor Raimundo Carrero têm tangenciado suas atividades voltadas para os segredos da narração ficcional, assim como para suas reflexões estéticas, mesmo que ambas assumam um protagonismo cada vez maior em sua produção artística. Tem-se negligenciado uma produção ensaística que gira em torno de questões discutidas em suas Oficinas de Criação Literária, e todo um sistema criado para entender o movimento criador.

O final da década de 1980 marca o início das Oficinas de Criação Literária do escritor pernambucano, e a intensificação de seu percurso laborativo no caminho do conhecimento dos segredos da arte de criar. O pernambucano Raimundo Carrero é um dos primeiros escritores no Brasil a manter Oficinas de Criação Literária presenciais, cursos nos quais não apenas se lê e discute os clássicos da literatura mundial, mas também se investiga as possibilidades técnicas de cada obra estudada. Data de 1989 a sua primeira Oficina, na Livraria Síntese, na sala Graciliano Ramos. As turmas seguem até 1990, quando há uma breve pausa, ano em que o escritor viaja para os Estados Unidos, convidado a participar do *International Writing Program*, em Iowa City. As suas atividades são retomadas em 1993, tanto na Fundação Joaquim Nabuco, quanto em uma sala alugada na Faculdade Frassinette do Recife. Em 1994, a Oficina começa a atuar no Sindicato dos Jornalistas. Em 1995 ocorre uma nova pausa, desta vez em decorrência da ocupação do cargo de Presidente da Fundarpe, pelo escritor Raimundo Carrero. Em 1996, a Oficina fixa-se em uma sala, na União Brasileira de Escritores, momento no qual surgem convites das Livrarias Domenico e Nobel. Em 2005, ocupa também salas no CAAC (Pina) e na Âncora (Graças). É nesta época que entro como aluna na Oficina do CAAC, onde tenho o primeiro contato com o método gestado pelo autor, pois é neste mesmo ano que publica o livro de Ensaios<sup>1</sup> *Os segredos da ficção: a arte de escrever narrativas* (Iluminuras), obra que adota nas suas Oficinas e com a qual tenta explicar, como professor, o que vem a ser a “Pulsção do Personagem, da Cena e do Leitor”.

---

<sup>1</sup> O termo ensaio não assume neste trabalho o sentido acadêmico, e sim jornalístico.

Todavia, tal método, cujo nome provém de um elemento musical quase desconhecido no campo da literatura – a “pulsção” –, não chama a atenção devida dos aspirantes a escritores, nem tampouco da crítica. O interesse pelo texto recém-lançado está ligado ainda à velha curiosidade que despertam as cartilhas sobre a criação

Do ano de 2005 até o de 2009, trabalho como monitora das Oficinas do escritor Raimundo Carrero, substituindo-o em aulas presenciais nas sedes de suas três Oficinas (CAAC/Pina, Âncora/Graças e UBE/Casa Forte), sempre que alguma atividade o afasta de seus compromissos em Recife, com o entusiasmo de quem descobre não *Os segredos da ficção*, mas um método criador vigoroso e original em diversos de seus questionamentos. Em 2009, ano em que deixo de acompanhar as Oficinas para seguir a vida acadêmica, o escritor publica o livro de Ensaios *A preparação do escritor* (Iluminuras), que atua como um aprofundamento do que é ensinado em *Os segredos da ficção*. A partir desta obra, seu método está posto, resta agora estudá-lo para entender os laços mantidos com a tradição clássica e os elos que rompe.

Entre 2009 e 2016, não consta nenhum Ensaio novo do autor acerca do movimento da *pulsção narrativa*. Assim, considera-se nesta pesquisa a composição estética desenvolvida por Raimundo Carrero, no período compreendido entre as suas reflexões iniciais no campo da arte, que datam da época do surgimento de suas Oficinas de Criação (1989), e o ano do lançamento de seu “romance de Oficina”: *A minha alma é irmã de Deus* (2009). Eis o campo de abrangência do *corpus* deste estudo.

Já na Antiguidade Clássica, as questões relacionadas à forma de uma narrativa eram amplamente discutidas nos manuais de criação direcionados à oratória e à poética, o que prolonga um expressivo impasse até os dias de hoje sobre os limites e os caminhos destas duas artes, sobretudo entre os seguidores dos princípios de Platão e os de Aristóteles, sendo aquele difundido mais tarde por Horácio. É verdade que as diferenças nesse campo não se amainam, mas se adensam com a passagem dos anos, o que talvez tenha incentivado o escritor Raimundo Carrero a montar sua Oficina de Criação Literária e a trazer um novo olhar para algumas das questões mais polêmicas presentes nas preceptísticas clássicas.

São justamente suas obras de Oficina que compõem a parte central do *corpus* analisado: *Os segredos da ficção: um guia da arte de escrever narrativas* e *A preparação do escritor*. A primeira é um manual que discute o processo criador à luz de quatro etapas essenciais: *impulso*, *intuição*, *técnica* e *pulsção narrativa*. Estágios por meio dos quais Raimundo Carrero diz ser possível manipular os seguintes movimentos estéticos: *tom*, *função*,

*efeito, andamento e ritmo*. Além de sinalizar, nessa obra, o que cabe desenvolver em cada uma das quatro etapas, procura explicar também como se expressam na prática esses cinco movimentos da criação, e ainda atualizar conceitos como os de *inspiração, talento, estilo e forma*. Embora a metodologia do autor pareça aclaratória – se tomada pela divisão dos conteúdos abordados na obra –, como suas lições surgem de dúvidas e de *técnicas* que não atuam numa sequência, mas, ao contrário, se voltam para etapas distintas do processo criador, simultaneamente, a obra se torna difícil de ser compreendida como um “caminho” até a *forma* artística. É certamente por isso que não vem despertando a atenção da crítica.

Já o segundo livro é uma preceptística que aprofunda e completa o estudo apresentado no Ensaio anterior. É nele que se acrescenta o sexto movimento essencial da criação – a *extensão* – aos cinco apresentados anteriormente, assim como uma divisão importante acerca dos *conteúdos literário e material*. Todavia, mesmo com seu caráter de “complemento”, tal Ensaio não chega a mostrar a organicidade da *pulsção narrativa*. As suas lições dedicam-se às sutilezas da *forma*, e ao incentivo à inovação das *técnicas* narrativas, estágio no qual se entusiasma o leitor a desenvolver a imaginação criadora. A obra amplia os ensinamentos do autor em doze aulas, contemplando não só o tratamento das instâncias narrativas, mas também questões importantes sobre o papel do autor e do leitor da obra, como se observa em sua sequência temática: 1- O narrador; 2- Sofisticar para simplificar; 3- A invenção do personagem; 4- Estudo da montagem do texto; 5- Duração psicológica do leitor; 6- Técnica para evitar travo narrativo; 7- Como são feitos os diálogos; 8- Cenas movimentam. Cenários escondem; 9- Cenários: ajuda, iluminação e movimentos; 10- Foco narrativo e ponto de vista; 11- Personagem de criação direta e indireta; 12- Bibliografia comentada com novos exercícios.

O fato é que ambos os Ensaios têm sido entendidos como exercícios soltos de criação, o que tem afastado tanto o leitor quanto o aspirante a escritor do didático caminho carreriano para a *forma* artística. É justo por esse motivo que procuro tanto estabelecer uma cadeia demonstrativa, cuja estrutura permita o entendimento do movimento criador, quanto problematizar suas lacunas. A disposição em que se encontram as lições do escritor Raimundo Carrero atualmente só evidencia que o objetivo do autor consiste mais em entender como funciona a criação, por meio de reflexões estendidas de suas Oficinas, sobre os bastidores do processo criador, do que em cristalizar normas que deem conta desse movimento artístico. Ademais, mesmo que a visão do escritor Raimundo Carrero aponte, em diversas passagens de seus Ensaios, para um procedimento de base materialista, cuja motivação é o “trabalho” e não

o “dom”, sua perspectiva conserva ainda traços de um obscurantismo não superado, o qual será discutido à luz da categoria da *intuição*.

Os Ensaios carrerianos são, a despeito dos lapsos que problematizaremos, fruto de um olhar que, ao afastar a motivação artística do domínio místico, se volta para as capacidades humanas desenvolvidas e aperfeiçoadas pelo trabalho. Eis o que motiva a frase que inicia *Os segredos da ficção*, “Esqueçam inspiração e talento” (CARRERO, 2005, p.23), afirmativa com a qual Raimundo Carrero sepulta a visão elitista e superada que ainda paira aqui e ali sobre o discurso da crítica brasileira. Ir contra a motivação abstrata é o caminho escolhido pelo escritor pernambucano, que traz em suas lições uma expressão na qual a *inspiração* e o *talento* cedem lugar a uma atividade cuja mola propulsora é objetivamente posta: “Vontade = Observação e Experiência” (CARRERO, 2005, p.17).

Diante dessas considerações iniciais, faz-se necessário a esta análise começar seu percurso tratando das **Questões preliminares à construção de um movimento vigoroso e didático de criação literária**. Pois, já no início da década de 1990, os questionamentos do autor assumem uma organização voltada para os componentes da linguagem, para as manobras gramaticais e psicológicas da língua, as funções linguísticas que comandam a criação das formas, o que já é possível capturar no jogo empreendido pelo *Sinfonia para vagabundos: visões em preto e branco para sax tenor*, metarromance publicado no ano de 1993, no qual as bases da *pulsção narrativa* já se encontram no horizonte. O metarromance acende a discussão sobre a narrativa ficcional, com suas setenta e oito lições acerca da arte de criar, compostas por comentários do autor e pela citação de escritores clássicos, cujos romances são usados para abordar aspectos importantes à construção estética do gênero romanesco. Toda a concepção de arte que preenche a forma do metarromance mostra o quanto a obra é precursora do movimento da *pulsção narrativa*.

A questão é que sem as discussões lançadas uma década antes de *Os segredos da ficção* seria fácil cair numa abordagem abstrata, dado que a tese começaria já pelo movimento criador e não por suas ideias geradoras. O que, por certo, conduziria a posição defendida aqui à categoria de simples interpretação (ou superinterpretação). Mas, ao apresentar a voz do autor, e os problemas estéticos que já o incomodam desde a década de 1990, o percurso aqui desenvolvido passa a ser o da evolução do pensamento carreriano ao longo dos anos. Ademais, *Os segredos da ficção* trata exatamente de questões ampliadas do metarromance, como se vê com a seguinte divisão: A voz narrativa, O processo criador e A construção do personagem. Tais conteúdos tratam de amadurecer questões constantes no metarromance,

umas ainda embrionárias, como é o caso do *estilo*, aprofundado sob a perspectiva da *voz narrativa*, e outras já bastante problematizadas, como a questão do “narrador”, instância discutida como o primeiro e mais importante personagem de uma obra.

É depois de tal preâmbulo que nossas lentes se voltam para os **Princípios e contradições da perspectiva carreriana**. Neste segundo capítulo, depois de um breve comentário sobre as Poéticas criadoras, são discutidas as ideias que motivam o posicionamento do escritor Raimundo Carrero: “Esqueçam inspiração e talento”, “Escritor não tem estilo, quem tem estilo é o personagem”, “Escrever bem não é escrever ficção”.

Na sequência, passo ao capítulo de **Introdução ao movimento criador carreriano**, no qual procuro articular os conceitos centrais a *Os segredos da ficção* e *A preparação do escritor* ao desenvolvimento do método da *pulsção narrativa*. É neste capítulo que abordo os movimentos essenciais à criação carreriana: *tom, função, efeito, andamento, ritmo e extensão*. É onde o método da *pulsção narrativa*, desenvolvido pelo escritor, é estruturado e apresentado em suas características gerais como aspecto original da visão estética do autor. Este talvez seja o intento mais difícil deste trabalho, por se tratar de um percurso que busca, nos dois livros de Ensaio mencionados, os elos capazes de auxiliar na montagem de um raciocínio que apresente de modo claro a proposta do autor. Intenta-se, com as ilustrações, acender luzes para o que vem a ser o *conteúdo literário* de uma obra ficcional, nomenclatura que aparece apenas em *A preparação do escritor*, e cuja matéria é extraída de outra espécie de *conteúdo*: o *conteúdo material*.

O último capítulo **Álbum de Camila** chama a atenção para a composição do *conteúdo material*, mediante os manuscritos (2006/2009) que originaram o romance *A minha alma é irmã de Deus*, cedidos pelo autor especialmente para esta pesquisa. A abordagem empreendida convida o leitor a olhar para dentro do mundo do criador e a vislumbrar não só a coleta do *conteúdo material* do romance, mas também a entender como esse *conteúdo* solto se transforma em *conteúdo literário*. Além disso, desperta o leitor também para os textos anteriores à aplicação do método da *pulsção narrativa*, conduzindo-o a observar o cuidadoso trabalho de “etnógrafo” desenvolvido pelo autor, com a amostragem das informações que extrai dos meios de comunicação contemporâneos a si depois de estabelecido o motivo do romance.

Os documentos cedidos pelo autor para esta pesquisa estão dispostos em um de seus cadernos pessoais, com o qual travo contato em 2006, quando trabalho como monitora das Oficinas de Criação Literária do autor, período que dura quatro anos e meio. À época, tenho a



oportunidade de ver muitas de suas anotações para romances e novelas, e de conhecer o que chamo de “Álbum de Camila”, caderno de anotações e recortes criado durante a escrita do romance *A minha alma é irmã de Deus*. Tal documento, consultado nesta pesquisa, está disposto neste trabalho. O que motiva a abordagem dos manuscritos é o fato de Raimundo Carrero chamar atenção para a existência de duas espécies de conteúdo na obra de arte ficcional: *conteúdo material* e *conteúdo literário* – observação que surge em *A preparação do escritor*, como parte da “preparação da obra de arte”. Entretanto, como suas lições não chegam a contemplar o *conteúdo material*, senão de modo sumário e quanto à sua coleta, esta lacuna será alvo de análise.

Diante dessas questões, cremos que a ausência de estudos direcionados ao campo no qual o autor tem investido suas forças certamente decorre da dificuldade de compreender o fio que alinhava os ensinamentos dispostos nos seus dois livros de Ensaio. Já que suas lições não trazem um encadeamento convencional, um início e um fim demarcado, para que sejam compreendidas como mecanismos de um mesmo movimento, seu projeto não tem caído na compreensão do público leitor. Ainda assim, o intuito desta pesquisa não é estabelecer um “passo a passo” dos ensinamentos carrerianos, nem didatizá-los ao modo das cartilhas, até por que sua dinâmica constante é parte do movimento que proponho acompanhar. O intento aqui é observar a condução do fenômeno para o qual se voltam os conceitos estéticos trabalhados pelo escritor pernambucano, desde as suas primeiras expressões no campo da narração ficcional ao seu reflexo efetivo na práxis do autor.

# 1.1. QUESTÕES PRELIMINARES À CONSTRUÇÃO DE UM MOVIMENTO VIGOROSO E DIDÁTICO DE CRIAÇÃO LITERÁRIA

## 1.1.1. *Sinfonia para vagabundos: visões em preto em branco para sax tenor* (1993): O Laboratório Carreriano



### JORNAL DO COMERCIO **Caderno C**



Recife sexta-feira, 30 de abril de 1993

*Sinfonia para um Recife apodrecido*

# Carrero, revolta

MARCELO PEREIRA

**M**ais religioso do que esotérico, o escritor pernambucano Raimundo Carrero escolheu uma conjugação cabalística para lançar o seu nono livro, o romance *Sinfonia para Vagabundos*, publicado pela editora paulista Estação Liberdade. Será às 7 horas da noite do dia 7 de maio, na Livraria Livro 7, na Rua 7 de Setembro. Como em toda sua obra, nada é por acaso, tudo é metafórico. É nesta rua onde mora o saxofonista Natalício, um dos três protagonistas-alter ego do autor.

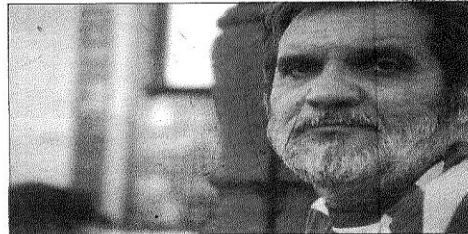
Depois do Recife, o escritor lançará seu *Sinfonia para Vagabundos* em São Paulo, na Livraria Cultura, e no Rio de Janeiro, na Biblioteca Nacional. Enquanto muitos escritores vêm seus originais empoeirando-se nas gavetas e estanteiras dos editores, que, muitas vezes, alegam a crise para não publicá-los, Carrero está com mais quatro livros inéditos na praça. Dois dias antes da noite de autógrafos de *Sinfonia para Vagabundos*, ele participa de uma tarde de autógrafos conjunta das Edições Bagapo, do Recife, na Biblioteca Pública Estadual, onde lançará *Os Extremos do Arco-Íris*, seu primeiro livro infanto-juvenil.

*Sinfonia para Vagabundos* é um livro de um escritor ferido, indignado, revoltado e sua cidade. Carrero sente-se profundamente incomodado com a decadência econômica e — principalmente — social do Recife. Ele não coloca qualquer máquina nos seus personagens, nem ambientes sujos, fedorentos, por onde transitam, na descrição da degradação humana das pessoas a dormirem nas calçadas junto a fezes, ratos, baratas e água podre dos esgotos.

"Há muita hipocrisia escrita sobre o Recife. Há escritores que falam do amor pela cidade, mas, na verdade, têm amor a si mesmos. Uns se recusam ou se recusaram até a viver no Recife e enriquecerão com suas presenças". diz, numa referência indireta a Léo Ivo, João Cabral de Melo Neto, Edilberto Coutinho e aos falecidos Manuel Bandeira e Nelson Rodrigues. "Falandoo contra, eu o estou defendendo. Sou escritor, não agência

### Escritor recebeu bolsa de US\$ 8 mil

*Sinfonia para Vagabundos* foi escrito entre agosto de 90 e junho de 1991. Pela primeira vez,



Raimundo Carrero lança seu nono romance no Livro 7, dia 7

de turismo. Com *Sinfonia para Vagabundos* eu quero ferir, ofender. Mas, não ferir pelo ferimento, ofender pela ofensa e, sim, para despertar nas pessoas o amor pela cidade. O Recife é o retrato fiel da decadência do Brasil", desabafa o escritor.

Num Recife fétido, com suas prostitutas, bêbados, cheira-colas, entre outros deserdados, vagam na noite os três personagens errantes. Deusdete é a metáfora de Deus, cada vez mais solitário, brincando com os miseráveis. É um homem já velho, de poucas palavras, que frequenta o Bar São Francisco, no bairro do Recife, onde lê seus romances e livros de poesias. O saxofonista andarilho e impotente Natalício é a metáfora de Cristo, a inundar a cidade com sons e gritos a soprar melodias tristes. Ele toca, porém, ninguém ouve. É o que acontece com a igreja católica atual, que perde espaço para os apelos dos evangelhos. A terceira personagem é sua amante Virginia, com um corpo ardente, a lhe provocar, uma representante da pureza do amor.

O silêncio, mais do que as palavras, é seu companheiro. Pouco dialogam quando se encontram, pelos botecos e praças do Recife, onde acontecem crimes, perdas e danos. O livro de Carrero também é uma profunda reflexão sobre os anos 80. "Esta década parece mais com uma época de intenso tédio, que levará ao suicídio, que apresenta a morte da sociedade em que vivemos, do que uma época de angústia, que impulsiona o homem para o bem ou para o mal".

tivo de se buscar uma história original e o rigor formal a que se impôs. Raimundo Carrero teve muitas dificuldades extraliterá-

### Romance tem arquitetura estilística renovadora

Meta-romance de fortes traços renovadores em sua linguagem, com citações, odes, discursos sobre a beleza, o caos, a dor, a morte e a música, e reflexões sobre o romance e a arte da literatura, *Sinfonia para Vagabundos* tem uma estrutura fragmentada, que, segundo o autor, reflete a situação do país. "Hoje não existe mais o Brasil. Existe o caos. Tudo é sem sentido e lógica. Precisei, então, de várias vozes". Além das vozes dos autores que utiliza com as citações, o escritor conseguiu elaborar tempos verbais distintos para cada personagem.

A arquitetura estilística elaborada por Carrero não será um impêchico para o leitor. Apesar de não ter a estrutura tradicional do romance — com início, meio e fim — e das várias vozes e reflexões que intertêm no enredo, *Sinfonia para Vagabundos* é um livro de leitura fácil, lúcida, lúcida e inteligente.

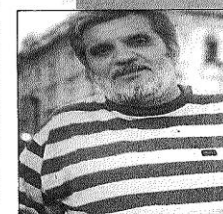
O projeto do livro nasceu com morte de pai do escritor, em 89. "Meu pai teve e tem



Raimundo Carrero transforma o B



...o centro do Recife na cenár



...para Vagabundos, um romance cr



**"O Recife é o retrato fiel da decadência do Brasil"**

"Como começar uma história? Esta é a pergunta que sempre mais me atormentou e também a outros escritores, que no livro eu os transformo em meus colegas de subterrâneo". Ele recorda, então, a autores como Graham Greene, Italo Calvino, Alberto Moravia, Autran Dourado, Clarice Lispector, entre muitos outros.

### CARTAS À REDAÇÃO

Sr. Diretor:

*Com piedade e amor ao próximo, tratei de enforca-la, rapidamente, de modo a provocar-lhe poucas dores e morte imediata, tornando-a do castigo da vida, imposta para que, desamparado, pudesse sofrer pelas ruas, esmolando e dormindo nas calçadas. Devo acrescentar, com respeito à verdade, que logo este confissão não para emocioná-lo, mas para revelar que não teria cometido tal crime se não fosse movido por uma grande compaixão que não me permitiu esquecer as marcas da injustiça e pela crueldade. Meu único propósito era o de retirá-la das ruas, para que não viesse a conduzir uma vida miserável, tornando-se parte da estrutura insensibilizável que, em nenhum instante, pensa na desventura dos meninos e das meninas esquecidas.*

NOITE VAGABUNDA

[1] 30 de abril de 1993 – Jornal do Commercio

O metarromance *Sinfonia para vagabundos*, escrito na década de 1990, quando Raimundo Carrero acaba de dar início a suas Oficinas de Criação Literária (1989), é parte da experiência do escritor no *International Writing Program*, iniciativa norte-americana que tem como objetivo reunir poetas, novelistas, romancistas, ensaístas e jornalistas do mundo inteiro

para aprofundar seus estudos na arte da criação. O curso, que tem lugar na Universidade de Iowa, nos Estados Unidos, desde 1967, tem contemplado escritores do mundo inteiro, e o amadurecimento de suas obras é incontestável. A lista dos que ganharam o Nobel de Literatura conta com escritores que estiveram em Iowa City, é o caso de Orhan Pamuk, enquanto participante, e de Samuel Beckett, como conferencista. Os premiados escritores brasileiros Bernardo Carvalho, Milton Hatoum, João Gilberto Noll, João Ubaldo Ribeiro, Flávio Moreira da Costa, Sergio Sant’Anna, Luiz Vilela e Affonso Romano de Sant’Anna estão entre os convidados para o *International Writing Program*. Raimundo Carrero participou no ano de 1990, com bolsa de US\$ 8 mil e, como expressão direta desse aprendizado, reescreveu o *Sinfonia para vagabundos*, obra que ainda não havia publicado. É verdade que o metarromance traz não só suas reflexões sobre estética, mas também sobre a arte narrativa como um jogo autorizado em que os elementos devem ser habilmente articulados para alcançar a forma artística.

É com o didatismo de um professor que Raimundo Carrero trabalha no metarromance a articulação entre o gênero lírico, a prosa e o ensaio, além de refletir sobre as várias possibilidades abertas pela linguagem. Nessa incursão pelo universo criador, traz em seu auxílio ainda a experiência daqueles que chama de “Companheiros de Subterrâneo” (Tennessee Williams, Truman Capote, James Baldwin, Allen Ginsberg, Henry Miller, Jack Kerouac, Rimbaud, Oscar Wilde, Alberto Moravia, Clarice Lispector e o Eclesiastes bíblico). É marcante nessa lista a presença dos norte-americanos, cuja forte influência em sua obra deriva certamente do tempo em que estudou nos Estados Unidos.

O *Sinfonia para vagabundos* é, nesse sentido, um empreendimento que conta, em sua composição, com uma variedade ampla de vozes reunidas em curtas lições de criação, o que possibilita o uso da enunciação verdadeira (com o narrador em “eu” do autor), a inserção da citação direta (de obras de escritores clássicos) e a incursão pelo discurso ensaístico, com o qual o autor apresenta instruções sobre os segredos da prosa, sem abandonar o plano ficcional.

Os limites da ficcionalidade, embora não sejam mencionados nas lições que constam no metarromance, já podem ser percebidos em recursos simples como no uso do tempo verbal (“presente” para as instruções do narrador e “pretérito” ou “condicional” para o discurso dos personagens), ou mesmo no emprego dos pronomes demonstrativos dêiticos. Ademais, o metarromance traz, em sua forma – além da prosa ficcional e do gênero ensaístico –, a lírica (nas Epígrafes que abrem e fecham as emoções do enredo, assim como nas Odes, Salmos e Discursos com os quais se mede a dimensão religiosa da obra). Há, no *Sinfonia para*

*vagabundos*, uma verdadeira revisão literária, cujo projeto acende luzes para a tentativa do autor de sugerir novos usos para recursos já cristalizados em determinados gêneros.

Além disso, o comando das lições que conduzem a reflexão do metarromance é do narrador em “eu” do autor, responsável por dirigir também outras duas instâncias narrativas, os alter-egos do escritor Raimundo Carrero: o professor-escritor Deusdete, e o músico saxofonista Natalício. Estes dois personagens são alvo da maior parte das instruções sobre a arte ficcional, pois cabe a eles explorarem na prática aquilo que trazem os “instantes”<sup>2</sup> da obra, que vêm encimados por subtítulos explicativos. Com técnicas diferentes, esse eu-narrador apresenta, um a um, os três personagens que compõem a narrativa (Deusdete, Natalício e Virgínia), mantendo-se externo ao plano ficcional até o fim, mesmo que em dado momento crie-se a ilusão de que a narração é do personagem-escritor Deusdete, que se utiliza, às vezes, tanto da narração em primeira pessoa quanto do tempo verbal no presente.

É com o intuito de investigar a inovação nos experimentos lançados pelo escritor pernambucano no *Sinfonia para vagabundos* que cada citação direta, cada subtítulo explicativo ou tema que encabece as partes dessa superestrutura é considerado. Isso porque abordamos a obra, conhecendo os desdobramentos posteriores à discussão que o autor levanta na década de 1990, com o propósito de mostrar como suas primeiras reflexões no campo da Estética tornam-se chave para o movimento criador que desenvolve uma década depois. O *Sinfonia para vagabundos* é, assim, um laboratório privilegiado através do qual o estudioso da literatura é chamado a compartilhar da experiência de um escritor em atividade.

Hoje, encontram-se três publicações do *Sinfonia para vagabundos*, a de 1993, da Estação Liberdade (São Paulo), a de 1994, reimpressão das Edições Bagaço (Recife), e a de 2008, da mesma Editora, edição comemorativa, revista e acrescida de um Prefácio crítico do autor. A edição de 2008 não será adotada nesta pesquisa devido, especialmente, ao fato de o escritor pernambucano ter se utilizado de classificações, na versão atualizada, ainda em fase de desvelamento na reimpressão de 1994, motivado pelas descobertas experimentadas em seu livro *Os segredos da ficção*, publicado em 2005. Ainda que as modificações no conteúdo do *Sinfonia para vagabundos* restrinjam-se a pequenos ajustes técnicos – sobretudo nos subtítulos explicativos, que se revelaram vagos depois do lançamento de suas lições sobre o processo criador –, trabalhar com a versão mais recente demandaria abandonar a linha evolutiva que estabelecemos, cuja importância é vital ao nosso percurso analítico.

---

<sup>2</sup> A obra traz 78 lições de criação literária, divididas em uma sequência progressiva de números cardinais acompanhados da palavra “instante”.

Todavia, como profissional de revisão contratada pela Editora Bagaço, à época, para revisar a obra em questão, e algumas outras novelas do escritor Raimundo Carrero, acredito que os ajustes realizados pelo autor tiveram como resultado o fortalecimento de um metarromance que ainda não é entendido no conjunto de sua obra. Apesar disso, ao usar a criação como argumento do *Sinfonia para vagabundos*, desmistificar o processo criador passa a ser a sua tônica. É por acreditar nas vantagens desse investimento que, já na década de 1990, amplia suas Oficinas de Criação Literária, espaço no qual não só discute a leitura das obras clássicas, mas também as técnicas de confecção de textos.

Com suas lições, o autor passa a incitar o leitor a desvendar os segredos da narrativa, a entender suas possíveis vinculações intertextuais, a descobrir cada uma das camadas de sua montagem, a perscrutar os significados dos símbolos mais secretos. Eis porque o seu metarromance é sobretudo uma provocação, que termina com um leitor desconfiado: Teria em mãos um caderno com apontamentos sobre o mundo ficcional? Ou seria o caos criador estetizado? Só uma questão é certa. Já não há mais espaço para aqueles que acreditam se deparar apenas com a desconstrução da trindade religiosa – Deus, Cristo e a Virgem Maria –, com uma obra de expiação, sofrimento e culpa (dado que os nomes dos personagens são metáforas claramente alusivas: Deusdete, Natalício e Virgínia).

Em 2008, cerca de quatro décadas depois de ter projetado sua carreira como escritor, com o lançamento de *Bernarda Soledade, a tigre do sertão*, Raimundo Carrero escreve um Prefácio crítico à Edição comemorativa de seu metarromance. É quando começa a investir em apêndices que deem conta de aspectos mais amplos de sua narrativa. Nota-se em seu discurso tanto a necessidade de rever a sua obra à luz de suas próprias lentes, quanto o desejo de ser novamente crítico de obras literárias, papel que exerceu durante anos no Diário de Pernambuco.

A profissão de jornalista certamente contribui para o posicionamento que adota em relação ao conteúdo de suas aulas de criação – publicadas n' *Os segredos da ficção* e n' *A preparação do leitor* –, cujo caráter acentuadamente “revelador” lembra a função de informar e divulgar, aperfeiçoada com a crítica de jornal a que se dedica durante os anos de jornalismo. Todavia, como esclarece Silviano Santiago (1993, p.15), a respeito da relação estabelecida entre a crítica literária e o jornal na pós-modernidade, o escritor acaba cumprindo a função de promotor de obras literárias num jornal, e até de suas próprias, quando conduz a exegese crítica da produção literária à condição de divulgação.

Essa prática se torna evidente na jornada do escritor Raimundo Carrero. É o que se entende do tom polêmico aplicado a assertivas como “Escritor não tem estilo, quem tem estilo é o personagem”, “Esqueçam inspiração e talento”, “Escrever bem não é escrever ficção”. A estratégia consiste em, primeiro, despertar o interesse, e segundo, em desmistificar, simplificar, tornar acessível. Eis a tarefa do professor Deusdete, protagonista do *Sinfonia para vagabundos*.

Ao alter-ego carreriano é dado dizer, e se contradizer, como quando aborda, por exemplo, a questão do estilo no metarromance. A maior parte de seu discurso está dedicada a um passeio pela crítica literária, o que sinaliza para a posição do escritor pernambucano, para seus próprios questionamentos e opiniões. A parte restante trata de sua tentativa de ser escritor e poeta, arriscando-se pelos grandes Discursos, pelas Odes, pelos Salmos, e até pelos poemas que abrem a obra.

Na sequência, apresento os questionamentos mais importantes de Deusdete, e a sua linha de raciocínio, que condiz com a desenvolvida por Raimundo Carrero em suas lições de criação lançadas uma década depois. A descrição dos problemas lançados por Deusdete acerca da ficção conduz o leitor não só ao pensamento crítico do escritor pernambucano, mas também ao mundo da criação artística, ao campo específico da forma.

Sentado na cadeira de balanço, perto da mesa pequena onde o abajur concentra luz e ternura, ele lê e toma anotações. Às vezes para. Imita os dedos de imaginário datilógrafo. Às vezes, esfrega as mãos. Levanta e ri. Ri e pensa. Palavras em busca de palavras, criaturas cercadas de criaturas que vão se ajeitando na memória.<sup>3</sup>

Deusdete

### 1.1.2 Parte 1 – *O personagem*

A narração ficcional é um recurso estilístico para o qual conta “se os personagens são vistos mais ‘de fora’ ou ‘de dentro’, ou se são representados mais como objetos, agindo, pensando, sentindo de modo tal, ou mais como sujeitos, que por assim dizer ‘se representam por si’ (HAMBURGUER, 1975, p.105). É nessa linha de raciocínio que o escritor Raimundo Carrero levanta uma questão importante, com a citação de quatro inícios de romance nada convencionais, em sua primeira lição. Os exemplos mostram a característica flutuante do personagem, instância que exerce papéis diversos na narração.

---

<sup>3</sup> 1994, p.19.

Com o intuito de aclarar essa função, o autor investe também em citações que incentivam a reflexão sobre o assunto. O *Sinfonia para vagabundos*, depois da Epígrafe que abre a obra, começa com a seguinte orientação de um “eu” externo à narração: “Prólogo. PRIMEIRO INSTANTE. \*Como é que a gente escreve uma história?” (CARRERO, 1994, p.17). Após tais indicações e o questionamento, cujas palavras parecem articuladas para simular apontamentos apógrafos de um escritor em atividade, apresentam-se quatro citações diretas que trazem, além de soluções estéticas distintas, os avanços e recuos do primeiro dos personagens de um romance: o narrador.

Graham Greene explica:

“Uma história não tem princípio nem fim: alguém escolhe um determinado momento vivido e dele parte numa recapitulação ou narrativa. Digo ‘alguém escolhe’, com o impreciso orgulho de um autor profissional que, mesmo sem ter sido especialmente notado, recebeu elogios pela sua habilidade técnica. Mas serei eu realmente quem escolheu aquela escura e úmida noite de janeiro, em 1946, com a visão de Henry Miles atravessando obliquamente uma espessa cortina de chuva, ou serei eu o escolhido por estas imagens? De acordo com o meu código de ofício, é conveniente e certo começar aí, mas se naquela ocasião eu acreditasse em algum Deus, acreditaria também em Sua mão invisível, conduzindo-me e sugerindo: ‘Fale com ele: ele ainda não o viu.’” (“*Crepúsculo de um romance*”, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro) (CARRERO, 1994, p.17).

\*Ou seria melhor seguir Graciliano Ramos?

“Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho. Dirigi-me a alguns amigos, e quase todos consentiram de boa vontade em contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais. Padre Silvestre ficaria com a parte moral e as citações latinas; João Nogueira aceitou a pontuação, a ortografia e a sintaxe; prometi ao Arquimedes a composição tipográfica; para a composição literária convidei Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, redator e diretor do *Cruzeiro*. Eu traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria o meu nome na capa” (“*São Bernardo*”, Distribuidora Record, Livraria Martins Editora) (CARRERO, 1994, p.17-18).

\*Talvez iniciar como Ítalo Calvino:

“Vai começar o novo romance de Ítalo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*. Para. Concentra-te. Afasta de ti qualquer outro pensamento. Deixa o mundo que te cerca se esfumar no vago. A porta, será melhor fechá-la; do outro lado, a televisão está sempre ligada. Dize imediatamente aos outros: ‘Não, eu não quero ver televisão!’ Fala mais alto, se eles não te ouvirem: ‘Estou lendo! Não quero ser perturbado! Com toda essa barulhada, pode ser que não tenham te escutado: fala mais alto, grita: ‘Estou começando o novo romance de Ítalo Calvino!’ Ou se preferes, não digas nada; esperemos que te deixem em paz’” (“*Se um viajante numa noite de inverno*”, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro) (CARRERO, 1994, p.18).

\*Mas eu gostaria mesmo era de contar uma história assim, como John Steinbeck:

“Cannery Row, em Monterey, Califórnia, é um poema, um mau cheiro, um rangido, uma qualidade de luz, uma tonalidade, um hábito, uma nostalgia, um sonho. Cannery Row é o ajuntamento confuso e tumultuado, em estanho, ferro e ferrugem, madeiras lascadas, calçadas rachadas, terrenos cobertos de mato e pilhas de lixo, de fábricas de sardinha, de ferro corrugado, tabernas imundas, restaurantes e bordéis, pequenas mercearias sempre atulhadas, laboratórios e albergues ordinários. Os habitantes são, como disse o homem certa ocasião, ‘meretrizes, cafetões, jogadores e filhos da puta’, pelo que se referia a Todo mundo. Se o homem tivesse olhado por outro ângulo, poderia dizer ‘santos e anjos, mártires e abençoados’ e estaria

significando a mesma coisa” (“*A Rua das Ilusões Perdidas*”, Editora Record, Rio de Janeiro) (CARRERO, 1994, p.18).

É verdade que mal se identifica a fala do narrador, e já surgem discursos isolados do contexto da enunciação (com asteriscos, aspas e referências bibliográficas), o que faz o leitor desconfiar estar diante de um apontamento deixado ali por algum escritor displicente. Todavia, ao deparar-se com as últimas palavras da página, nas quais o narrador demonstra ciência do trabalho que realiza, o leitor começa a entender sua posição como expectador dos “bastidores da criação”. Ademais, como as citações identificadas e referenciadas, em um texto científico, acusam o cuidado do pesquisador com as fontes; é natural que sejam entendidas, no *Sinfonia para vagabundos*, como intencionais ao narrador para validar seu olhar. Assim, vale a pena investigar a finalidade das citações realizadas pelo narrador em “eu”, já que “a forma não é uma possibilidade em um mundo ideal ou virtual, mas um modo de auto-organização dos materiais (frases, palavras, ritmos, pensamentos, regras, programas, imagens, conceitos, tintas, etc.)” (PINO & ZULAR *apud* WILLEMART, 2007, p.184).

Em *Crepúsculo de um romance*, de Graham Greene, o narrador-personagem que comanda a narrativa é o escritor Maurice Bendrix. A sua narração tem início com o lamento por ter se envolvido com Sarah, mulher de Henry, funcionário público cuja vida passara a investigar para escrever seu novo romance. A relação entre um narrador aparentemente confessional (Bendrix) e os demais personagens (Sarah e Henry) se estreita ao ponto de se criar a ilusão de que o *Crepúsculo de um romance* seja o relato “verdadeiro” de um escritor que, ao pesquisar sobre um personagem que gostaria de criar (o funcionário público Henry), encontra na vida real um sentimento que o faz abandonar a ideia de escrever a ficção (apaixona-se por Sarah). Todavia, a narração em forma de discurso vivenciado, que faz o leitor crer estar diante de um testemunho de realidade, é uma função da narrativa ficcional e, como qualquer outra de suas funções, manejada também pelo escritor. Com isso, o narrador moderno se denuncia também como um personagem, e não como sujeito-de-enunciação, é o que ressalta Hamburger (1975, p.96), uma vez que tal instância “não narra sobre pessoas e coisas, mas narra as pessoas e as coisas; os personagens romanescos são personagens narrados assim como as figuras de um pintor são figuras pintadas” (HAMBURGER, 1975, p.96).

Do mesmo modo, no *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, usa-se a técnica da ilusão do real, narrativa que também é escrita como um discurso vivenciado, embora a perspectiva de narração seja outra; pois, ao decidir contar a sua própria história, o personagem Paulo Honório investe em uma dinâmica cuja troca do tempo verbal – ora no presente ora no pretérito – simula que de um lado existe um enunciado de realidade e do outro uma narração



ficcional. Com isso, o “eu” do romance em questão dissimula dispensar os meios tradicionais de narração para encenar dois papéis separadamente: o de personagem e o de narrador de sua própria história. A verdade é que “faz parte da natureza de toda narração em primeira pessoa o fato de se impor como não-ficção, isto é, como documento histórico. Isto sucede em virtude de seu caráter de narração em primeira pessoa” (HAMBURGER, 1975, p.224).

Já no romance *Se um viajante numa noite de inverno*, de Ítalo Calvino, a instância chamada a inovar é o leitor, convidado a ser o personagem da trama. A técnica consiste em fazer o autor sumir quase inteiramente, enquanto o leitor é incentivado a alimentar reflexões sobre sua própria função ao longo da narrativa. A estratégia consiste em trazer um narrador onisciente que estabelece um diálogo direto e permanente, em segunda pessoa, com um leitor “real”. O propósito está não só em “enganá-lo” de um modo aparentemente não literário, com a simulação de um diálogo verdadeiro, mas também em brincar com seu campo de expectativa. Nesse jogo de troca de funções, o autor reativa recursos já “desgastados” – como é o caso da narração em terceira pessoa exercida pelo narrador onisciente –, dando a essa instância uma nova dimensão dentro do campo ficcional. Além disso, trata ainda de mostrar a inocência do leitor em relação aos efeitos projetados na narrativa pelo autor, assim como seu desconhecimento quanto à função que exerce na obra de ficção.

A narração onisciente também é inovada por John Steinbeck, autor que inicia sua narrativa com a primeira pessoa do plural, que depois some completamente do romance. Em *A rua das ilusões perdidas*, o narrador “é que avalia, sente, vê”. Entretanto, ainda que atue como um espírito observador cujo conhecimento chega até a vida espiritual dos personagens, função para a qual chama a atenção Hamburger (1975, p.99) ao falar na instância onisciente, o narrador steinbeckiano, mesmo sem aparecer na maior parte da narração, mostra-se na primeira pessoa do plural logo no início: “Nosso Pai que está na natureza, que concedeu o dom da sobrevivência ao coioote, ao rato comum, ao pardal, à mosca e à mariposa, deve ter um grande e irresistível amor pelos chamados imprestáveis, os vagabundos, gente como Mack e os rapazes” (STEINBECK, 1945, p.21).

O que mais se destaca nos trechos citados pelo narrador em “eu” do autor, no início do *Sinfonia para vagabundos*, é justo a forma da narração e a pessoa gramatical que comanda os quatro exemplos. O tradicional narrador onisciente sofre um enorme recuo diante dos novos experimentos narrativos, sobretudo os que se voltam para as primeiras pessoas do singular e do plural. De acordo com Hamburger, a primeira pessoa abandona na ficção a perspectiva de enunciado de realidade “autêntico”, para fazer parte do jogo narrativo. Faz

parte, nesse sentido, das próprias estratégias da linguagem, que o “eu” não seja real, e sim ilusão, aparência, sonho, jogo (HAMBURGER, 1975, p.225).

No *Sinfonia para vagabundos*, a ilusão de realidade é provocada por um “eu” professoral que anuncia, no tempo presente, estar instruindo o leitor sobre a narração ficcional. É com tal proposta que simula tomar as suas próprias citações como ensinamento para o romance que está escrevendo: “Sou muito tentado a preferir Steinbeck, substituindo Cannery Row por Recife, capital de Pernambuco, Brasil. Pode ser. No entanto, estou preocupado agora é em surpreender o meu personagem Deusdete, o professor, e terei que optar por Graham Greene” (CARRERO, 1994, p.18). A partir dessa encenação, soltar “pistas” sobre a sua linha de montagem (ou sobre “os segredos da ficção”?) passa a ser a tarefa do narrador em “eu” do escritor Raimundo Carrero, que não deixa de convidar o leitor a desvendar esse processo ao longo da sequência narrativa. A frouxidão do enredo obedece assim à sua intenção de pulverizar “instantes” de um processo que se constrói na linguagem com o auxílio de diversos recursos linguísticos e textuais. É com o propósito de aclarar o caminho até a forma que o narrador carreriano explica ter decidido iniciar como Graham Greene, ou seja, “partindo de um momento qualquer da vida do personagem”.

Em decorrência da complexidade do metarromance carreriano, dividimos sua estrutura em três partes – como sugere a própria narrativa –, tomando cada uma delas como um “Ciclo de lições”.

No quadro seguinte, destacam-se as primeiras 26 lições – proferidas pelo narrador em “eu” do autor – acerca do processo ficcional:

– Quadro de Instruções do Narrador –

| PARTE 1   |  |  |
|---|--|--|
| <p><b>PRIMEIRO INSTANTE</b><br/>*Como é que a gente escreve uma história?<br/>Graham Greene:<br/>Graciliano Ramos:<br/>Ítalo Calvino:<br/>John Steinbeck:</p> | <p><b>SEGUNDO INSTANTE</b><br/>*Vejam só:</p>  | <p><b>TERCEIRO INSTANTE</b><br/>* O personagem:</p>      |
| <p><b>QUARTO INSTANTE</b><br/>*O ambiente:</p>  | <p><b>QUINTO INSTANTE</b><br/>*Escreveu e publicou uma brochura com a relação dos lugares onde os escritores devem ser lidos:</p>  | <p><b>SEXTO INSTANTE</b><br/>*A empregada:</p>           |
| <p><b>SÉTIMO INSTANTE</b><br/>*A refeição:</p>  | <p><b>OITAVO INSTANTE</b><br/>*A sesta:</p>  | <p><b>NONO INSTANTE</b><br/>*Sai para a noite:</p>       |
| <p><b>DÉCIMO INSTANTE</b><br/>*Cria-se, portanto, a partir daqui, o problema do personagem [...]</p>  | <p><b>DÉCIMO PRIMEIRO INSTANTE</b><br/>*Com licença.<br/>1 Tema<br/><b>Ode ao Pai</b><br/><br/>3 Temas<br/><b>Ode ao Pai</b><br/><br/>9 Temas<br/><b>Ode ao Pai</b><br/><br/>5 Temas</p> | <p><b>DÉCIMO SEGUNDO INSTANTE</b><br/>*Da definição:</p> |

|                     |  |  |  |
|---------------------|--|--|--|
| <b>O PERSONAGEM</b> |  | Ode ao Pai<br>4 Temas<br>Ode ao Pai<br>5 Temas<br>Ode ao Pai |  |
|                     | DÉCIMO TERCEIRO INSTANTE<br>*Da explicação:  | DÉCIMO QUARTO INSTANTE<br>*Da indagação:                     | DÉCIMO QUINTO INSTANTE<br>*Das regras:     |
|                     | DÉCIMO SEXTO INSTANTE<br>*Das desculpas:     | DÉCIMO SÉTIMO INSTANTE<br>*Da composição:                    | DÉCIMO OITAVO INSTANTE<br>*Da metáfora:    |
|                     | DÉCIMO NONO INSTANTE<br>*Do encontro:        | VIGÉSIMO INSTANTE<br>*Dos desejos:                           | VIGÉSIMO PRIMEIRO INSTANTE<br>*Dos sonhos: |
|                     | VIGÉSIMO SEGUNDO INSTANTE<br>*Da eternidade: | VIGÉSIMO TERCEIRO INSTANTE<br>*Do passeio:                   | VIGÉSIMO QUARTO INSTANTE<br>*Do Paraíso:   |
|                     | VIGÉSIMO QUINTO INSTANTE<br>*Dos gritos:     | VIGÉSIMO SEXTO INSTANTE<br>*Do verbo:                        |  |

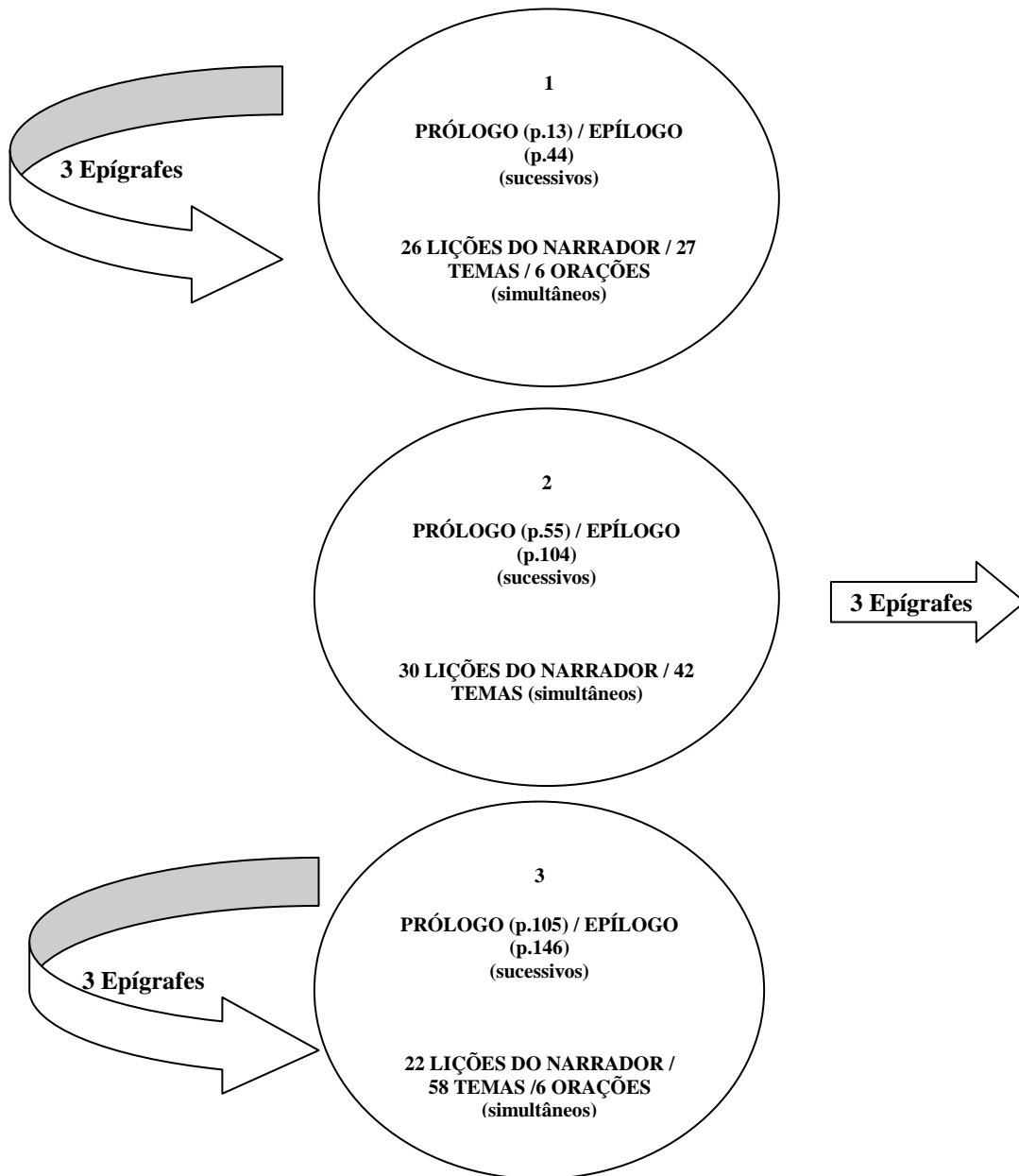
De acordo com as 26 instruções dadas nessa primeira parte da obra (O ciclo 1), ordenadas no quadro que montamos acima, nos dez primeiros “instantes” cria-se o problema do personagem (Deusdete). O que se pode deduzir das lições de 1 a 10 é que, inicialmente, o escritor precisa decidir o tipo de narração a adotar (eis por que são citados quatro começos de romances com técnicas de narração distintas). Além disso, é preciso apresentar o personagem em seu espaço, suas características e, por fim, mostrar sua atmosfera, o que ensejará a sua posterior construção psíquica e moral.

O décimo primeiro instante é dedicado exatamente à criação dos demais personagens (Natalício e Virgínia) e sua respectiva psicologia. É quando as ações tornam-se visíveis, e a atmosfera do protagonista se adensa, já que atua como impulsionadora das cenas. É nesse instante que tem início um circuito temático intenso conduzido entre as páginas 24 e 45 (27 temas). São esses 27 temas que conduzem o leitor ao conflito da obra, e marcam o tom de lamento da Sinfonia carreriana (Sangue na solidão das veias; Manhã com delírios; Visão do senhor morto; Exílio v. irmãos; Bela e terrível loucura; Um sax entre santos e demônios; A via perversa; Cenas da vida torta; Patrão da palavras; Pagando sério; Um tiro na crise; A noite encurralada; Um bolero para meninas; Carta à Redação; Uma mulher caminha para as chamas; Um rosto nada especial; Unhas, gestos, coxas; Olho na agonia; Os olhos insultados; Três momentos na janela; Mansidão de animal na espreita; Bilhete emoldurado; Multidões, multidões; Tempo contra tempo; Baile de mártires; Vozes e pedras; Expulsão do Paraíso).

É com o prolongamento do 11º instante que se evidencia a tentativa do autor de mimetizar o ritmo e a forma de uma Sinfonia musical. À luz dessa projeção, identifica-se logo a demarcação dos três Ciclos que perfazem a obra. O recurso utilizado para demarcá-los é a sequência de três Prólogos e Epílogos, seguidos cada qual de seus próprios temas e variações

rítmicas. É o que ilustramos com o quadro abaixo, com o qual chamamos a atenção também para a antecipação imagética provocada pelas Epígrafes que abrem e fecham cada Ciclo, e cujas imagens são as escolhidas para serem aprofundadas na sequência de temas:

– A estrutura circular do metarromance –



As camadas seguem então a seguinte ordem: Epígrafe, Prólogo, Instruções, Temas, Orações e Epílogo. Enquanto os Prólogos e Epílogos têm um movimento sucessivo, pois aparecem três vezes, numa sequência constante (o Ciclo que o Prólogo abre o Epílogo fecha),

as Lições do narrador, os Temas e as Odes obedecem a um movimento simultâneo de alternância.

Do 12º ao 26º instante é definido o projeto da narrativa. É quando o autor esclarece também que a função dos três prólogos e epílogos é abrir e fechar as emoções da obra: a primeira sequência prólogo-epílogo é dedicada ao estudo do personagem; a segunda diz respeito à palavra, à linguagem e ao estilo; e a terceira está voltada para o movimento temporal. Com o 1º Ciclo, temos então algumas importantes lições sobre a criação dos personagens (Deusdete, Natalício e Virgínia) e também sobre o projeto estrutural da narrativa. No fim desta primeira parte, o autor chama a atenção para o verbo, recurso com o qual mostra ser possível conduzir o olhar dos personagens. Para esclarecer essa perspectiva, cita um trecho da tese de Osman Lins, “Lima Barreto e o espaço romanesco”, no qual o autor aborda esse assunto: “O objetivo do realista Flaubert, aí, não é tornar verossímil a interrupção e ‘transformar essa temática’ *vazia* em temática *plena*. Emma conhece bem a cidade; e o verbo no condicional substituiria seu olhar” (LINS *apud* CARRERO, 1994, p.53).

É verdade que o uso do verbo para dirigir o olhar do personagem é um grande recurso narrativo. Todavia, esta não é uma tarefa pouco complexa, além de envolver diversos outros elementos textuais. O autor do *Sinfonia para vagabundos* apenas aponta a possibilidade, investindo numa troca de tempos entre os seus personagens – Deusdete (presente), Natalício (pretérito perfeito) e Virgínia (Condicional) – que serve para mostrar como a simples aplicação desse procedimento já diferencia as instâncias. A lição que extrai daí é que cada personagem deve ser único, por isso a linguagem deles deve conter uma sintaxe própria, um conjunto de elementos gramaticais que dê conta de sua forma específica de pensar o mundo.

O professor fica com os olhos parados vendo uma palavra, a página inteira, preso nesse tipo de vazio que circula sem que se possa defini-lo.<sup>4</sup>

Deusdete

### 1.1.3 A respeito da *função* dos recursos textuais

As lições do metarromance carreriano chamam atenção para a diversidade de aplicação dos recursos textuais. Entende-se daí que os elementos narrativos têm a capacidade de se multiplicar em usos frente à criatividade do escritor. Entretanto, mostram também que

---

<sup>4</sup> 1994, p.69-70.

tais elementos, no contexto da narração ficcional, ou seja, no campo pleno da invenção, devem ser profundamente conhecidos em relação a suas funções naturais, antes de serem exploradas as possibilidades de recriação de seu uso.

É à luz desse princípio que o escritor Raimundo Carrero parece atuar, ao longo do metarromance, com seus investimentos na arte da reinvenção. A intertextualidade surge como uma opção atraente e, inclusive, didática de demonstrar também como é gestado o processo. Em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, o teórico francês Gérard Genette desenvolve um trabalho formal acerca de estratégias de intercâmbio semiótico entre textos, e sistematiza uma série de mecanismos capazes de organizar diferentes relações de interação. Um de seus conceitos mais abrangentes é o de palimpsestos, que dá nome ao livro. De acordo com Genette (2010, p.5), “um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo”. Com essa metáfora, o autor explica que entende como palimpsesto (ou hipertexto) qualquer obra derivada de outra anterior, seja por transformação ou imitação. Esse processo, chamado pelo escritor francês de “literatura de segunda mão”, que se inscreve através da leitura, apoia-se na ideia de que “um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos”.

No *Sinfonia para vagabundos*, os sinais são lançados na narrativa de tempos em tempos, como um convite à sua identificação. Uma dessas pistas mostra a relação de empréstimo entre a Sinfonia carreriana e o poema O Corvo, do escritor norte-americano Edgar Allan Poe. O acordo é tão evidente que, no Ciclo 2 da obra, o escritor Deusdete (a quem cabe, por sugestão do enredo, a autoria das epígrafes) incorpora a imagem do pássaro, e volteia fantasticamente o enredo, em “7 Círculos de Fogo”. A epígrafe que abre esse momento da narração é capaz de dimensionar o cruzamento dos textos, como se vê abaixo:

**DESTINO EXTRAVIADO**

Não suporto mais este destino  
de pássaro estranho e  
agourento voando sobre  
os escombros. É para mim  
dor e fracasso carregar  
nos olhos a fome, a  
depressão, a loucura,  
a paixão da Terra (CARRERO, 1994, p.67).

Ao tomar, criativamente, “o ponto de vista” do Corvo, o escritor pernambucano “fornece ao pássaro” as condições de expor seus sentimentos. É o Corvo carreriano quem reclama da angústia que é desempenhar o seu papel simbólico – de anunciador do mal

próximo –, sustentado não só por sua aparência (de negra plumagem), mas pelos hábitos necrófagos de algumas de suas espécies. Todavia, à inesperada confissão da ave (5º Epígrafe), sinalizadora de sua mudança de *função* no metarromance, está atrelada não só a inversão técnica do ponto de vista como ainda outro sentimento. Enquanto no poema de Poe, o “eu lírico” é quem sofre com a perda de Leonor, e o pássaro surge com a força da inevitabilidade do destino, para cumprir sua função de “anunciar”; na Epígrafe carreriana, a ave reclama que já não quer significar o que significa, já não aguenta mais seu “destino de pássaro agourento”.

Essa inversão técnica é acompanhada de outras pistas dispostas tanto no espaço das Lições como no dos Temas da obra, ao modo de sinalizadores. Todas as alusões, claras ou subliminares, convergem especialmente para uma atividade, a de desestabilizar a *função* convencional de determinado recurso narrativo, com o propósito de, quando não reinventá-lo, acrescê-lo de significação.

Eis que da voz de Truman Capote, seu “Companheiro de Subterrâneo”, como é chamado por Raimundo Carrero, surge uma importante alusão à ave no Tema “**NOS TEMPOS ANTIGOS: (Repetição: Visão de Deusdete)**” (CARRERO, 1994, p.70): “Um corvo não precisa se preocupar com seu aspecto ou capacidade de enganar ou agradar: não tem que adotar atitudes” (CARRERO, 1994, p.70). Tal afirmativa pode ser entendida como uma vantagem do Corvo (não precisar “se preocupar com seu aspecto”), naturalmente contrária à ação do ser humano, dado que o homem é conhecido justo por sua constante tentativa de responder às expectativas da sociedade.

Todavia, Deusdete (o Corvo do *Sinfonia para vagabundos*), quando conhece Natalício, “vê somente o tênis descadardado aproximando-se da mesa, depois as calças, em seguida a camisa e, finalmente, o rosto. Não tem curiosidades. Indica-lhe uma cadeira para que se sente, a mão parada no espaço, os dedos brancos, as unhas róseas” (CARRERO, 1994, p.70). Eis que a falta de expressão do personagem confirma o que diz Capote no trecho acima, como explicação à cena. É o Corvo quem conduz a narrativa carreriana com seu olhar, e justo por isso “não tem que adotar atitudes”.

O sinal seguinte corrobora também a relação de paridade entre Deusdete e o Corvo, com uma alusão direta ao personagem de Allan Poe: “Nem mesmo o professor, o corvo, parava de recitar: never more, never more, never more. Parecia rezar, só lhe faltava o terço na mão. Vestido no smoking preto, os óculos de aro de ouro, a imponência de aristocrata” (CARRERO, 1994, p.87). A menção ao célebre refrão do Corvo do poeta norte-americano sinaliza novamente para a intertextualidade, ao passo em que enfatiza o tom de tristeza da

Sinfonia carreriana. O jogo de reconhecimento entre os dois textos se amplia em tantas possibilidades interpretativas que mesmo ao leitor mais despretenso não passa despercebido.

Ao analisar a atividade criativa carreriana, cuja tônica é desestabilizar determinado recurso em sua *função* natural em prol da reinvenção, não tem como não mencionar outro interessante empréstimo tomado ao poeta norte-americano. Desta vez, trata-se de seu conhecido Ensaio *Filosofia da composição*, precursor, no século XIX, da prática de desvelamento dos aspectos pregnantes à criação literária. E não por acaso dedicado a *O Corvo*. Afora o projeto do *Sinfonia para vagabundos*, avizinado na prática ao do poeta americano quanto à desmistificação do processo criador, uma componente estética defendida por Allan Poe em seu Ensaio torna-se basilar à construção da estrutura em Ciclos do metarromance carreriano. É o que se depreende da explicação abaixo acerca do uso do Epílogo: “(...) este epílogo não é exatamente um epílogo na definição clássica. Para o autor, tem função de fechar e abrir as novas emoções do romance, do livro, da história, da novela, das visões” (CARRERO, 1994, p.48).

Embora o autor sinalize já nas primeiras lições para a motivação técnica de seus Epílogos, vale revisitar o que diz a *Filosofia da composição* acerca dessa componente estética. É a respeito da ordem técnica do *Caleb Williams* (1794), de William Godwin, que Poe começa a discorrer, motivado pela assertiva lançada por Charles Dickens de que Godwin teria escrito seu romance de trás para frente. Mesmo que o poeta americano concorde apenas parcialmente com a tese de Dickens, explica como o Epílogo pode ser fundamental ao movimento criador. Poe acredita que as intrigas devem ser construídas em relação ao Epílogo, pois assim o enredo incorpora seu aspecto indispensável de consequência, o que impulsiona os incidentes e o tom da obra no caminho do desenvolvimento projetado.

De acordo com Massaud Moisés (2002, p.159), o Epílogo é a parte do texto que finaliza uma obra literária ou dramática, conhecida também como sua conclusão ou remate. Moisés (2006, p.294) explica também que a *função* desse elemento técnico é a de justificar tudo o que vem antes, iluminando os passos do enredo na medida em que dá relevo aos objetos, seres e episódios mergulhados em penumbra. É um recurso que equilibra o ganho ou a perda de consistência da intriga, dando identidade até mesmo a pequenas frações aparentemente sem unidade.

Ao antepor um Prólogo a um Epílogo – e nomeá-los em cada uma de suas três aparições no metarromance, Ciclo 1 (Prólogo-p.17/ Epílogo-p.48), Ciclo 2 (Prólogo-p.59/



Epílogo-p.98) e Ciclo 3 (Prólogo-p.109/ Epílogo-p.142), isto é, com a multiplicação desse recurso, o escritor pernambucano monta uma peculiar estrutura “em camadas”, cujos pares Prólogo-Epílogo vão construindo gradativamente, ao longo de aproximadamente cento e cinquenta páginas, o movimento da narrativa. É papel do Prólogo e Epílogo também chamar atenção para a estrutura circular da narrativa, demarcando o espaço dos recursos que, em cada Ciclo, se repetem (Epígrafe, Instantes, Temas e Orações), ora em movimentos sucessivos, ora simultâneos, o que desencadeia o *efeito* sinfônico da obra.

Todavia, é verdade que só no último Epílogo o jogo carreriano se esclarece; pois, assim como prevê Allan Poe, é no final que tanto os “instantes” como o *tom* da obra incorporaram seu aspecto indispensável, ou seja, saem da penumbra enquanto técnica. É quando o leitor se dá conta de estar às voltas com o mundo da criação, momento no qual os sinais lançados pela instância narrativa sobre a representação se dão a ver, sobretudo no último Epílogo e no Pós-Epílogo, espaço em que os pontos mais deslocados da narrativa são reconhecidos como peças fundamentais à construção da forma. Eis as palavras do escritor: “**SEXAGÉSIMO OITAVO INSTANTE.** \*Finalmente: a conclusão: Afinal, como é que a gente termina uma história?” (CARRERO, 1994, p.142). Após a pergunta, seguem-se três reflexões sobre como finalizar uma obra ficcional, as instruções são de Hemingway, Eikhenbaum e Ítalo Calvino:

Hemingway:

“Jamais esquecerei a ocasião em que me instalei numa cabana, junto à linha de chegada de uma corrida de bicicleta de seis dias, a fim de corrigir as provas tipográficas de Adeus às Armas. O champanhe era bom e barato e, quando eu tinha fome, eles me mandavam, de Prunier, Caranguejo Mexicano. Eu reescrevera 39 vezes o final, no manuscrito, e, então, modifiquei-o ainda trinta vezes nas provas tipográficas, procurando fazer com que ficasse como eu queria. Finalmente, consegui-o” (“*Papa Hemingway*”, A. E. Hotchner, Editora Civilização Brasileira, 1967, Rio de Janeiro) (CARRERO, 1994, p.142).

Eikhenbaum:

“Tais são os outros fatores que têm importância primordial no romance, a saber: a técnica utilizada para diminuir a ação, para combinar e unir os elementos heterogêneos; a habilidade para desenvolver e ligar os episódios, para criar centros de interesse diferentes, para conduzir as intrigas paralelas etc. Essa construção exige que o final do romance seja um momento de enfraquecimento e não de reforço; o ponto culminante da ação principal deve se encontrar em algum lugar antes do final. O romance caracteriza-se pela presença de um epílogo: uma falsa conclusão, um balanço que abre uma perspectiva ou que conta ao leitor a *Nachgeschichte* dos personagens principais” (Obra citada) (CARRERO, 1994, p.142).

Ítalo Calvino:

“Acredita que toda leitura deva ter um princípio e um fim? Antigamente, a narrativa só tinha duas maneiras de terminar: uma vez passadas suas provações, o herói e a heroína se casavam ou morriam. O sentido último a que remetem todas as narrativas comporta duas faces: o que há de continuidade na vida, o que há de inevitável na morte” (Obra citada) (CARRERO, 1994, p.143).

Assim como acontece com as instruções iniciais, dadas por Graham Greene, Graciliano Ramos, Ítalo Calvino e Steinbeck, estas finais também são experimentadas nos últimos capítulos da narrativa pelo autor. Este reescreve dez vezes o final (ver as páginas 143 a 146 do metarromance), hábito que Hemingway explica cultivar no trecho acima. Em meio a tal sequência, Raimundo Carrero deixa implícito que tais versões, escritas sob o olhar de Virgínia, no condicional, apontam para uma “falsa conclusão”, como consta nas instruções do teórico Eikenbaum. E por fim, no Pós-Epílogo, o escritor Deusdete e o músico Natalício refletem sobre a vida e a morte, reconhecendo-se como criaturas do mundo ficcional, atitude que aponta para as indicações de Calvino. Eis o trecho: “É aí que está o problema, meu jovem. Tanto você quanto eu ou Virgínia nos fechamos em círculos imaginários e somos mais prisioneiros do que qualquer condenado à morte” (CARRERO, 1994, p.149).

É precisamente neste ponto que o leitor entende por que não encontrou um enredo convencional, uma intriga, uma sequência de ações que pudesse fornecer um norte para a obra. É quando compreende que tudo não passa de um jogo no qual o narrador em “eu” do autor lança alguns ensinamentos e os experimenta na hora, por isso a falta de conexão aparente, o caos expresso na forma do metarromance.

“sente-se poeta, mas não quer expor-se ao mundo”<sup>5</sup>  
Deusdete

#### 1.1.4. O acompanhamento das *epígrafes* na Sinfonia carreriana

Em entrevista, por ocasião do relançamento de seu quarto romance, o *Sombra Severa*, em 1988<sup>6</sup>, quando questionado sobre o tema do livro, o escritor Raimundo Carrero não hesita em sinalizar para a “troca” que estabelece com Henry Miller, romancista norte-americano cujas palavras compõem a epígrafe da novela ao passo que servem também de apresentação ao tema. Ao chamar a atenção para a epígrafe como recurso textual que compõe seu processo criador, o autor faz a seguinte ressalva: “Devo alertar, ainda, que os meus livros precisam ser lidos a partir da epígrafe. Ela não está ali por enfeite ou para despertar apenas alguma curiosidade”. Na sequência da entrevista, depois de ressaltar o perigo dos enquadramentos, aponta ainda um aspecto importante em seu trabalho: “Se isso pode esclarecer alguma coisa,

---

<sup>5</sup> 1994, p.111.

<sup>6</sup> Entrevista realizada pelo jornalista Rosalvo Acioli Júnior, para o Jornal de Alagoas, em 11 de setembro de 1988.

posso acrescentar que sou um daqueles escritores bastante técnicos, que montam pacientemente o romance, palavra por palavra, sem roubar a paixão pela leitura”.

É verdade que no *Sinfonia para vagabundos*, as epígrafes não são extraídas da obra de outros criadores, são pequenas formas poéticas cujo “eu” se exterioriza e fala de si ou de sua experiência por meio de imagens. Elas têm a função de abrir as partes da Sinfonia carreriana e, por isso, se posicionam frente aos prólogos, *temas* e epílogos que conduzem o movimento da obra. Embora algumas das formas poéticas estejam sob uma camada metafórica que dificulta sua decifração (motivo pelo qual devem ser lidas em relação à sequência aberta por elas), o seu conjunto conduz a uma associação de sentidos que leva a crer que o “eu” lírico experimenta uma passagem, na qual as imagens angustiantes de um mundo sagrado são abandonadas, ou substituídas, por outras do mundo humano.

Se lidas de acordo com o plano do metarromance, as formas podem ser vistas como em plena construção, extraídas talvez dos “rascunhos” do escritor Deusdete, personagem que simula escrevê-las em sua apresentação: “Terminada a refeição, [Deusdete] limpa os lábios e recita versos que escreveu na noite anterior e outros que redigiu em madrugada de embriaguez” (CARRERO, 1994, p.21). É o que pode ser entendido também à luz do trecho abaixo, extraído das anotações finais do narrador em “eu” do autor, expostas no **SEXAGÉSIMO PRIMEIRO INSTANTE** acerca dos escritos de Deusdete: “Cada poema lido é uma parte do corpo humano torturada, pensa e assegura a si mesmo que jamais publicará os seus poemas. Poeta publicado é o homem esquartejado” (CARRERO 1994, p.111).

O que parece claro é que as formas poéticas estão a serviço de um jogo narrativo cuja *função* é sugerir, e não “certificar”, uma encenação que submete os críticos literários à prova se tentarem “enquadrar” certos recursos em uma interpretação determinada. Eis como o narrador em “eu” defende os escritos de Deusdete do olhar dos críticos: “Muitos encontrarão significados terríveis em textos que às vezes escreveu por mero passatempo, por divertimento, por brincadeira. Os escritos são enganosos” (CARRERO 1994, p.112).

A despeito desse jogo de despiste realizado pelo escritor, as figuras de linguagem que compõem as formas poéticas conservam a referência a um objeto, que é denunciado pela associação de sentidos, assim como se vê na lírica. Assim, as epígrafes acabam por apresentar o motivo das sequências narrativas que encabeçam, cabendo a elas uma espécie de “resumo” daquilo que está por vir. Abaixo, aponto a correspondência entre cada uma das dez epígrafes e

suas respectivas sequências narrativas. As três primeiras são voltadas para uma “Apresentação dos Personagens” a três vozes:

**(1º PARTE – epígrafe 1)**

**Se é desejo assassinar a Alma**

No início:  
 É meu desejo ser navalha  
 do próprio pescoço.  
 Sangrando como a alma  
 perseguida.  
 É meu desejo  
 atravessar infernos  
 e esgotos (CARRERO, 1994, p.15).

A epígrafe que abre a Sinfonia, e antecede o primeiro prólogo, lança as pistas iniciais, por meio de um “eu” lírico, sobre o sentimento do personagem Deusdete, a sua projeção frente à vida (“É meu desejo ser navalha do próprio pescoço”), a indicação de como será sua trajetória no desenvolvimento da obra (“Sangrando como a alma perseguida”), e a decisão tomada por esse protagonista (“É meu desejo atravessar infernos e esgotos”), responsável por captar a forma dos três mundos a que corresponde o poema: o divino, o humano e o ficcional.

**(Epígrafe 2)**

**Serpentes com Sol**

As serpentes me sufocam,  
 instalam-se no meu tédio.  
 Enroscadas no pescoço  
 obrigam-me a olhar o sol  
 que queima a pele e racha  
 os dentes.  
 As serpentes vêm e não conheço  
 outro caminho capaz de evitar  
 o grito dilacerado.  
 As serpentes me enforcam  
 (CARRERO, 1994, p.23).

A 2º epígrafe conduz aos primeiros *temas* da obra (p.23 a 45) e, à luz deles, entende-se (ainda por meio do “eu” lírico) que tal imagem se trata do delírio de um bêbado. É Natalício, duplo de Deusdete e alter-ego do escritor pernambucano, quem esvazia uma garrafa de aguardente e começa a ter visões. Estas, embora aludem a cenas bíblicas, pois algumas de suas referências temáticas reportam ao campo religioso (“A visão do Senhor morto”/ p.25, “Um sax entre santos e demônios”/ p.27, “Expulsão do Paraíso”/ p.44 ), não tratam desses episódios. O real desenvolvimento das visões mostra uma clara inversão. Em “A visão do

Senhor morto”, Natalício relembra a morte de seu próprio “Pai”, palavra que inicia com letra maiúscula para adensar a menção ao Deus cristão. Já “Um sax entre santos e demônios” apresenta o músico tocando e esmolando, em meio aos desgarrados da sorte, em frente à Livraria Livro 7, no bairro do Recife. A “Expulsão do Paraíso” traz uma esquisita festa à fantasia, na qual Natalício se encontra com Deusdete, no casarão decadente deste personagem. A expulsão é realizada pela polícia, depois de vários vizinhos reclamarem da algazarra e bebedeira dos convidados, e o “paraíso”, como se pode imaginar, não é semelhante ao da Gênese bíblica.

### (Epígrafe 3)

#### **Coração Distante**

O mundo que me chega  
pela janela não violenta  
a umidade da minha alma.  
A chama que me queima  
Não abrasa o meu coração  
(CARRERO, 1994, p.47).

A 3ª epígrafe, que antecede o epílogo, traz o sentimento de Virgínia. O “eu” lírico é da personagem que vive na zona de baixo meretrício recifense. A sensualidade trazida com as palavras “violenta”, “umidade”, “queima” e “abrasa” corresponde ao seu caráter. A sequência aberta por este poema é composta por 15 lições que explicam sua função em relação ao desenvolvimento da obra. É o epílogo porque esta é a apresentação da terceira e última personagem do metarromance, dado que Deusdete e Natalício já foram apresentados nas partes anteriores.

\*\*\*

O segundo Ciclo, aberto por um novo prólogo, traz valiosas lições sobre o desenvolvimento da obra. Em seus pequenos trechos, é possível observar o desgaste operado na relação entre o divino e o humano. De um lado, a dor de quem se sente perseguido, sufocado, enforcado por um mundo de castigos e punições divinas. Do outro, uma realidade cruel demais para ser encarada sob um discurso de resignação. Os dois sistemas de referência são identificados nas formas poéticas, e mostram um homem prestes a sucumbir ao cansaço, decidido a louvar os “arcanjos derrotados” e os “vagabundos”, atitude com que se chama atenção para o enfraquecimento dos *temas* divinos, transformados em humanos na sequência narrativa.

Eis sua epígrafe de abertura:

**(2º PARTE – epígrafe 1)**

**Companheiros de Subterrâneo**

Posso ficar, companheiros,  
lendo palavras esculpidas  
por dragões e feras loucas  
nas paredes do meu quarto.

Acompanhei estradas e,  
em meu corpo, companheiros,  
vinham máscaras, panteras,  
anjos e leões,  
gravados em tatuagens  
(CARRERO, 1994, p.57).

A primeira epígrafe desse Ciclo, que antecede o prólogo de abertura, traz uma duplicidade de sentido já no título. O autor, nesta sequência narrativa, mostra comungar do sentimento de vários outros escritores. De um lado estão os “Companheiros de Subterrâneo” de Raimundo Carrero, nomes clássicos chamados a construir, por meio de citações diretas, algumas lições do metarromance (que não são desta sequência narrativa): Tennessee Williams (1911-1983), Truman Capote (1924-1984), James Baldwin (1924-87), Allen Ginsberg (1926-1997), Henry Miller (1891-1980), Jack Kerouac (1922-1969), Rimbaud (1854-1891), Oscar Wilde (1854-1900), Alberto Moravia (1907-1990), Clarice Lispector (1920-1977) e o Eclesiastes bíblico (Antigo Testamento). Do outro lado estão os “Companheiros de Subterrâneo” de Deusdete, Natalício e Virgínia, personagens que também dividem a mesma realidade chocante e o sentimento acerca do mundo.

É nessa sequência narrativa que se iniciam as discussões sobre o Diálogo. Tanto o diálogo estabelecido entre as lições de Raimundo Carrero e as dos escritores convocados a entrecruzarem suas perspectivas à do pernambucano (B. Eikhenbaun, José Saramago, Autran Dourado, Rubem Fonseca, Conrad, Manuel Puig e Osman Lins), quanto o diálogo que se dá entre os personagens do metarromance. Estes, embora praticamente não falem, pois quase não tem diálogo no *Sinfonia para vagabundos*, se ligam, ainda assim, uns aos outros “sem perceberem, subterraneamente”, como sugere Raimundo Carrero (1994, p.66), ao citar Autran Dourado, em *Poética do romance – matéria de carpintaria*, no **QUADRAGÉSIMO TERCEIRO INSTANTE**: “Mesmo sem se falarem, sem se verem, mesmo sem se conhecerem, se intercomunicam”.

**(Epígrafe 2)****Destino Extraviado**

Não suporto mais este destino  
de pássaro estranho e  
agourento voando sobre  
os escombros. É para mim  
dor e fracasso carregar  
nos olhos a fome, a  
depressão, a loucura,  
a paixão da Terra  
(CARRERO, 1994, p.67).

A 2º epígrafe conduz aos *temas* do 2º Ciclo (p.67 a 96). É o momento no qual Deusdete se reconhece como um verdadeiro Corvo, atividade que exerce não por opção, como se vê na sequência temática em que seus “Companheiros de Subterrâneo” também se confessam.

**A VIDA NO ESGOTO**

“Minha juventude, de repente, tinha ido embora, por um canto do esgoto” (1– Tennessee Williams) (CARRERO, 1994, p.69).

**A NAÇÃO DERROTADA**

“Nós somos uma nação de brilhantes fracassos” (2– Oscar Wilde/Peter Ackroyd) (CARRERO, 1994, p.69).

**NOS TEMPOS ANTIGOS (Repetição: Visão de Deusdete)**

“O que foi é o que será: o que acontece é o que há de acontecer. Não há nada de novo debaixo do sol. Se é encontrada alguma coisa da qual se diz: ‘Veja: isto é novo’, ela já existia nos tempos passados” (3– Eclesiastes) (CARRERO, 1994, p.70).

**NOS TEMPOS ANTIGOS (Repetição: Visão de Natalício. Câmara lenta)**

“Aliás, nem uma nação, mas uma coleção de famílias que não consegue formar uma sociedade” (4– Alberto Moravia) (CARRERO, 1994, p.70).

**NOS TEMPOS ANTIGOS (Repetição: Visão de Deusdete)**

“Um corvo não precisa se preocupar com seu aspecto ou capacidade de enganar ou agradar: não tem que adotar atitudes” (5– Truman Capote) (CARRERO, 1994, p.70).

**NOS TEMPOS ANTIGOS (Repetição: Visão de Natalício)**

“Talvez tenha sido naquele verão que comecei a sentir-me sozinho, e também naquela época teve início a trajetória que me trouxe a esta janela dando para o escuro lá fora” (6– James Baldwin) (CARRERO, 1994, p.71).

**DISCURSO SOBRE O CAOS**

“eu vi os expoentes da minha geração destruídos pela loucura, morrendo de fome, histéricos, nus, arrastando-se pelas ruas do bairro negro de madrugada em busca de uma dose violenta de qualquer coisa, *hipsters* com a cabeça de anjo ansiando pelo antigo contato celestial, com o dínamo estrelado da maquinaria da noite” (7– Allen Ginsberg) (CARRERO, 1994, p.72).

“ah, os pulmões que queimam, as têmporas latejam! a noite rola nos meus olhos, com este sol! o coração... os membros...” (8– Rimbaud) (CARRERO, 1994, p.72).

“Confusão é uma palavra que inventamos para descrever uma ordem que não compreendemos” (9– Henry Miller) (CARRERO, 1994, p.72-73).

#### **A LÂMPADA DO CORPO**

“Mas por que eu? Mas por que não eu? Se não tivesse sido eu, eu não saberia, e tendo sido eu, eu soube – apenas isso. O que é que me havia chamado: a loucura ou a realidade?” (10– Clarice Lispector) (CARRERO, 1994, p.73).

#### **DISCURSO SOBRE A LOUCURA**

“Já não sei falar. Estou de luto, choro e tenho medo. Dai-me, Senhor, um refrigerio, eu Vos suplico!” (11– Rimbaud)<sup>7</sup> (CARRERO, 1994, p.78).

“Que grande miséria é viver numa terra como quem tem inimigos à porta e não pode dormir nem comer senão armado, em contínuo sobressalto, pelo temor de que por alguma brecha lhe arrebentem a fortaleza!” (12– Santa Teresa de Jesus) (CARRERO, 1994, p.78).

#### **CARRASCOS EM COMPANHIA**

“Meus carrascos encontram-se aqui comigo, andando em minha companhia de um lado para outro, levando coisas, arrumando as malas e bebendo na minha garrafa” (13– James Baldwin) (CARRERO, 1994, p.84).

#### **QUINTO CÍRCULO DE FOGO**

“Quando, cerrados os olhos, numa noite ardente, respiro fundo o odor dos teus seios ferosos, percebo abrir-se ao longe radiosos litorais tingidos por um sol monótono e dolente” (14– Charles Baudelaire) (CARRERO, 1994, p.85).

“Eu sou bela, ó mortais! Como um sonho de pedra, e meu seio, onde todos vêm buscar a dor, é feito para o poeta inspirar esse amor eterno que no ermo da matéria medra” (15– Charles Baudelaire) (CARRERO, 1994, p.85).

#### **SEXTO CÍRCULO DE FOGO**

“O maravilhoso saxofonista soprava até atingir o êxtase, era um improviso plenamente soberbo com *riffs*, em crescentes e minuetos que iam de um simples ‘ih-yah’ até um louco ‘ii-di-lii-yah’, flutuando com furor e acompanhado pelo rolar impetuoso da bateria toda queimada por pequenas baganas fumegantes e que era martelada com fervor por um negro brutal com pescoço de touro, que estava pouco se ligando para o mundo exterior, apenas surrando ininterruptamente seus tambores arruinados, bum-bum, tica-bum, bum-bum. O alvoroço causado pela música, a confusão sonora, todos estavam vendo que ele a dominava” (16– Jack Kerouac) (CARRERO, 1994, p.86).

#### **A VIDA ESFARRAPADA, PARA SEMPRE**

“Eu só queria dormir e esquecer: tinha minha própria vida, minha própria, melancólica e esfarrapada vida, para sempre” (16– Jack Kerouac) (CARRERO, 1994, p.91).

É certo que o fenômeno da intertextualidade pode assumir mais de um papel, atuando tanto como ampliador de sentidos quanto como contextualizador de signos culturais e

<sup>7</sup> Devido a um problema de revisão (a repetição do número 10 e sua sequência), tive de adotar nesta parte a organização numérica da edição mais recente, de 2008.



construtor de novas chaves interpretativas. A “transtextualidade”<sup>8</sup>, ou transcendência textual (relação de pôr em contato com o outro) é uma categoria desenvolvida por Genette (2010, p.14), acerca dos tipos de discurso e modos de enunciação. Dentre suas modalidades está a intertextualidade, pensada pelo autor como “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em outro”. “Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da citação (com aspas, com ou sem referência precisa)”. Uma forma menos literal, segundo o autor, é a alusão, “cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete” (GENETTE, 2010, p.14). Eis que nesta sequência temática – momento no qual o personagem reflete como um Corvo – espalham-se as alusões assim como as citações literais, com o propósito de acumular vozes com o mesmo sentimento. Longe de ser aleatório, este recurso tem a *função* incorporar ao sentimento da Sinfonia carreriana a dor dos “Companheiros de subterrâneo”, pois, como explica o teórico francês, “todo texto pode ser citado e, portanto, tornar-se citação, mas a citação é uma prática literária definida, que transcende evidentemente cada uma de suas performances e que tem suas características gerais” (GENETTE, 2010, p.23).

**(Epígrafe 3)**

**A dor que passa**  
 Começo pelo ventre e depois  
 abafo minha boca em tuas coxas.  
 Começo pelo começo que assim  
 os amantes sabem que a dor passa  
 (CARRERO, 1994, p.97).

A 3º epígrafe antecede o epílogo e encerra o 2º Ciclo. As indicações trazidas pela forma poética são, ao mesmo tempo, de Natalício e Deusdete. Enquanto o professor ensina, com suas instruções, como dividir a narrativa em partes para seu completo domínio (Palavra, Linguagem e Estilo), o músico experimenta esse exercício, sensualmente, no corpo de Virgínia.

\*\*\*

O terceiro Ciclo trata do Tempo. E como acontece em todo o metarromance, a duplicidade de sentido também se insinua aqui. Ao falar no tempo, enquanto recurso

---

<sup>8</sup> Em seu livro *Palimpsestos*, o autor classifica em cinco tipos o movimento que chama de transtextualidade: intertextualidade, paratextualidade, meta-textualidade, arquitextualidade e hipertextualidade.

narrativo, Raimundo Carrero envereda, conjuntamente, por questões que dizem respeito à sua época, ao seu momento histórico, ao seu tempo. É neste momento da narrativa que suas instruções apontam para o *ritmo* da vida e da obra.

Em primeiro lugar, é preciso considerar as formas poéticas como uma lírica que conduz ao sentimento do metarromance. De acordo com Hamburger (1975, p.191), entende-se que o objeto da lírica – assim como acontece nas formas carrerianas – não é alvo, mas motivo dessas construções. Nessa obra de Raimundo Carrero, as epígrafes não têm a *função* de discutir o efeito da perda do referente divino, e sim de antecipar o sentimento da sequência narrativa com uma referência metafórica ao início de tudo (o afastamento entre o homem e Deus). Desse modo, como diz a pesquisadora alemã:

(...) o enunciado lírico não quer ter função numa relação objetiva ou real. A circunstância, porém, de o objeto não ser o alvo, mas o motivo, é a causa – que diferencia o enunciado lírico do enunciado informacional – da variabilidade infinita da relação lírica sujeito-objeto, que por sua vez condiciona a dificuldade de compreensão (HAMBURGER, 1975, p.191).

Em segundo lugar, outro recurso linguístico que mostra a supremacia da fantasia sobre a realidade, ainda nas formas poéticas, é o título delas. Elemento que obscurece o significado, ou seja, do caráter de explicação, e afasta o leitor de seu objeto. De acordo com Hamburger (1975, p.193), o que se espera aprender ou experimentar com a leitura de um poema “não é nada objetivo, mas algo significativo”. À lírica, nesse sentido, cabe provocar um determinado *efeito* sobre o leitor. Quanto à preparação de tal *efeito*, é certo que decorre da visão do escritor a respeito de sua época. Um indicador de sua perspectiva está na Entrevista dada às vésperas do lançamento do metarromance: “Esta década parece mais com uma época de intenso tédio, que levará ao suicídio, que representa a morte da sociedade em que vivemos, do que uma época de angústia, que impulsiona o homem para o bem ou para o mal”.<sup>9</sup>

A estrutura do *Sinfonia para vagabundos*, com sua forma experimental, condiz essencialmente com o sentimento da assertiva carreriana. De acordo com George Steiner (nas Conferências Massey de 1974), essa perplexidade experimentada pelo homem do século XX é decorrente do “declínio da sociedade e do homem ocidentais, da antiga e magnífica arquitetura da certeza religiosa. Neste momento do século 20, estamos sedentos como nunca de mitos, de uma explicação total: ansiamos por uma profecia garantida”. Tal sentimento, de acordo com Steiner, surge com a decadência da doutrina cristã, que deslocou as percepções

---

<sup>9</sup> Entrevista com o escritor Raimundo Carrero, realizada pelo jornalista Marcelo Pereira, para o Jornal do Commercio, em 30 de abril de 1993.

essenciais de justiça social, o significado da história humana, as relações entre a mente e o corpo, e até mesmo a posição do conhecimento na conduta moral da sociedade.

Além disso, “na ausência de Deus, o homem assumiu o papel de centro gravitacional para o significado – mas só conseguiu desempenhá-lo em pequena medida” (SVENDSEN, 2006, p.29). É nesse sentido que o mistério passa a ser procurado exaustivamente em qualquer recanto, no meio do desconhecido, em “infernos” ou “esgotos”. A ordem do dia são os mantras dos estetas da *jouissance* “intensidade”, “delírio” e “euforia”. Em meio a esse contexto, a transgressão passa a ser tão natural como necessária, uma vez que se constitui como uma sensação de estímulo ao rompimento com uma realidade desmistificada, a busca por experiências novas, incomuns.

É embebido desse sentimento que Natalício encoraja-se à procura de estímulos capazes de resgatá-lo do estado de letargia em que se encontra. Assim, o caos e a violência são imitados na forma de um metarromance que exalta o medonho e o chocante por meio de ações sem justificativas praticadas ora pelos personagens ora por outros desconhecidos que atravessam a ordem na cidade do Recife. “O tédio faz tudo, ou quase tudo parecer uma alternativa tentadora, e tem-se a impressão de que o que realmente precisamos é de uma nova guerra, em decorrência de uma grande catástrofe” (SVENDSEN, 2006, p.41).

Nesse sentido, entende-se que o *ritmo* alucinante experimentado no *Sinfonia para vagabundos* – com voltas que passam cada vez mais rápido, passagens temáticas aceleradas, minadas em sua construção, findas em pleno nascimento – mimetiza o caos e a violência.

### **(3º Parte – epígrafe 1)**

#### **Derrotados**

Cato palavras no lixo pelas  
ruas. Apanho pedras e  
lanço-as na multidão. Para  
louvar vagabundos e  
arcanjos derrotados  
(CARRERO, 1994, p.107)

A epígrafe que antecede o prólogo de abertura do 3º Ciclo antecipa uma série de revelações. A primeira delas denuncia a relação entre o tempo do metarromance e as voltas que empreende sobre seu próprio eixo: “É verdade: não haveria melhor figura para significar o tempo: o torno. A roda. O círculo. O torno circular. A roda em torno de si mesma. Brinquedo de Carlitos: a bola do mundo” (CARRERO, 1994, p.109).

A segunda revelação é que Deusdete metaforicamente, ao “lançar pedras na multidão”, está tentando provocar o leitor a entender o que está errado no mundo; pois, assim como

outros escritores, tem seu modo de tratar de “assuntos graves e sérios” (CARRERO, 1994, p.113).

A terceira revelação conduz à ideia de que Desudete é o autor dos poemas utilizados como epígrafes: “O que eles não sabem, e que não saberão nunca, é que guarda em casa livros de poemas, escritos por ele, nu ou vestido, caminhando ou sentado, agasalhado ou exposto ao frio, no sanitário ou na cama, sente-se poeta” (CARRERO, 1994, p.111).

No quadro a seguir estão todas as epígrafes, na sequência em que aparecem. Com essa organização é possível identificar certo movimento circular sugerido pela disposição de seus versos:

– Quadro 4 / As 10 epígrafes –

| <b>EPÍGRAFES</b> |   |
|------------------|---|
| <b>1</b>         | <p><b>Se é desejo assassinar a Alma</b><br/>           No início:<br/>           É meu desejo ser navalha<br/>           do próprio pescoço.<br/>           Sangrando como a alma<br/>           perseguida.<br/>           É meu desejo<br/>           atravessar infernos<br/>           e esgotos.</p>   |
| <b>2</b>         | <p><b>Serpentes com Sol</b><br/>           As serpentes me sufocam,<br/>           instalam-se no meu tédio.<br/>           Entrocadas no pescoço<br/>           obrigam-me a olhar o sol<br/>           que queima a pele e racha<br/>           os dentes.<br/>           As serpentes vêm e não conheço<br/>           outro caminho capaz de evitar<br/>           o grito dilacerado.<br/>           As serpentes me enforcam.</p> |
| <b>3</b>         | <p><b>Coração Distante</b><br/>           O mundo que me chega<br/>           pela janela não violenta<br/>           a umidade da minha alma.<br/>           A chama que me queima<br/>           não abrasa o meu coração.</p>  |
| <b>4</b>         | <p><b>Companheiros de Subterrâneo</b><br/>           Posso ficar, companheiros,<br/>           lendo palavras esculpidas<br/>           por dragões e feras loucas<br/>           nas paredes do meu quarto.<br/>           Acompanhei estradas e,<br/>           em meu corpo, companheiros,<br/>           vinham máscaras, panteras,<br/>           anjos e leões,<br/>           gravados em tatuagens.</p>                         |
| <b>5</b>         | <p><b>Destino Extraviado</b><br/>           Não suporto mais este destino<br/>           de pássaro estranho e<br/>           agourento voando sobre<br/>           os escombros. É para mim<br/>           dor e fracasso carregar<br/>           nos olhos a fome, a<br/>           depressão, a loucura,<br/>           a paixão da Terra.</p>   |
| <b>6</b>         | <p><b>A dor que passa</b><br/>           Começo pelo ventre e depois<br/>           abafo minha boca em tuas coxas.<br/>           Começo pelo começo que assim<br/>           os amantes sabem que a dor passa.</p>  |
| <b>7</b>         | <p><b>Arcanjos Derrotados</b><br/>           Cato palavras no lixo pelas<br/>           ruas. Apanho pedras e<br/>           lanço-as na multidão. Para<br/>           louvar vagabundos e<br/>           arcanjos derrotados.</p>  |
| <b>8</b>         | <p><b>Cicatriz da Noite</b><br/>           O poeta diz:<br/>           “Distante estrela cadente<br/>           Cicatriz rasgada da noite”.<br/>           Mais do que estrela,<br/>           a cicatriz é o vazio, o<br/>           destino sem direção.<br/>           Mais do que estrela,</p>  |

|    |  |
|----|--|
|    | <p>a cicatriz são os olhos<br/>em busca do<br/>absolutamente<br/>nada</p>  |
| 9  | <p><b>Beijo no Chão</b><br/>Preciso de silêncio, mas<br/>as pedras me atormentam.<br/>O dia é pesado demais<br/>para ser conduzido<br/>por jardins e igrejas.<br/>Abandono todos os<br/>compromissos para<br/>beijar o chão quente.<br/>Enfim, depois de tudo,<br/>não me resta senão<br/>seguir pântanos e ladeiras</p> |
| 10 | <p><b>O Tigre Desolado</b><br/>Por último:<br/>cinza, poeira, deserto.<br/>O dorso do anjo<br/>rondando o espelho.<br/>O dorso do anjo, por<br/>ser anjo, é lá, veludo,<br/>grama, tapete d'água.<br/>Mas por ser dorso,<br/>estranho ao tigre,<br/>torto conduz a montaria</p>  |

**(Epígrafe 2)**

**Cicatriz da Noite**

O poeta diz:

“Distante estrela cadente  
Cicatriz rasgada da noite”.

Mais do que estrela,  
a cicatriz é o vazio, o  
destino sem direção.

Mais do que estrela,  
a cicatriz são os olhos  
em busca do  
absolutamente  
nada

(CARRERO, 1994, p.115).

A 2ª epígrafe conduz aos *temas* do terceiro e último Ciclo da obra (p.116-139). É neste momento que a Sinfonia do escritor Raimundo Carrero se volta para a fase mais crítica de seu tempo – a miséria e a fome porque passa a sociedade brasileira no começo da década de 1990. Natalício, depois de presenciar a cena em que um pai joga suas duas crianças de braço no rio, “dois filhos mirrados, esqueléticos e sujos, os olhos enterrados no rosto só ossos” (CARRERO, 1994, p.117), sente que o barulho dos corpos na água “impunha alteração na harmonia, de forma que exigia novos movimentos, pavana para crianças assassinadas” (CARRERO, 1994, p.117).

Os versos do poema (“o destino sem direção” e “os olhos em busca do absolutamente nada”) apontam para o momento em que a desesperança toma conta da sequência narrativa, e tem como reflexo a animalidade, a loucura, o suicídio. Eis a cena em que Natalício expressa metaforicamente tal sentimento: “nu, o saxofone nos braços como uma criança, andava firme. Acocorou-se numa calçada para tocar mais uma música. Uma solitária música, que se espriava pela rua feito um lobo uivando pela madrugada” (CARRERO, 1994, p.138-139).

**(Epígrafe 3)****O Dorso do Anjo**

Preciso de silêncio, mas  
as pedras me atormentam.

O dia é pesado demais  
para ser conduzido  
por jardins e igrejas.

Abandono todos os  
compromissos para  
beijar o chão quente.

Enfim, depois de tudo,  
não me resta senão

seguir pântanos e ladeiras The End (CARRERO, 1994, p.141).

A 3º epígrafe antecede o último epílogo. É neste momento que o autor passa para o leitor a responsabilidade do fim. É quando sugere que sua *função* já foi cumprida, e que só resta seguir em frente com sua arte. O *efeito* de “incomodar”, ou seja, “atirar pedras” no leitor, já foi lançado. Agora, cabe ao leitor entender as inter-relações, decifrar o silêncio, alcançar o mistério final.

**(Epígrafe 4)****O Dorso do Anjo**

Por último:

cinza, poeira, deserto.

O dorso do anjo  
rondando o espelho.

O dorso do anjo, por  
ser anjo, é lã, veludo,  
grama, tapete d’água.

Mas por ser dorso,  
estranho ao tigre,  
torto conduz a montaria.

Recife, agosto de 90  
Iowa City, novembro de 90  
Recife, junho de 91  
(CARRERO, 1994, p.152)

O 4º poema é emblemático. E já não é mais uma epígrafe, pois sucede o Pós-epílogo, e não o antecede como é característico às demais. É um jogo de referências cruzadas. O seu título praticamente repete o do escritor francês Jean Cocteau “Dorso de anjo”, poema que diz o seguinte: Sonhos rua que encanta / e uma trombeta irreal / mentiras são que levanta / um anjo celestial. / Que seja sonho ou não seja, / logo a mentira se afunda, / se a gente de cima o veja, / que todo o anjo é corcunda. / Pelo menos é-o a sombra / na parede do meu quarto (SENA, 1978).

Tanto Jean Cocteau quanto Raimundo Carrero experimenta uma imagem inversa “do anjo” celestial. No poema de Deusdete é “o dorso do anjo” que ronda o espelho, e não os seus olhos, ou a sua face, como seria de se esperar. Além disso, é o “dorso” que conduz, de forma “torta”, a montaria. E por que o dorso do anjo é estranho ao tigre? Que relação existe entre essas duas imagens? Uma hipótese é que o “tigre” seja uma metáfora da criação. É verdade que muitos escritores dizem, com certa frequência, que criar é como “domar um tigre”<sup>10</sup>, ou seja, é uma verdadeira “guerra”. Se a referência estiver certa, o outro lado do anjo deve ser exatamente a visão invertida da Beleza; ou, mais modernamente, a sua ampliação, como explica Victor Hugo, em seu Prefácio de Cromwell. Para o poeta francês, a cisão no seio do cristianismo provocou no homem a necessidade de reorganizar as formas, agora quase nunca harmônicas, pois a musa moderna sente “que tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz.” (Hugo, s/d, p.25).

\*\*\*

O que gostava era de criar, a sensação de que a vida brotava no corpo, não queria torná-la eterna, sempre renovando o repertório, tantas eram e foram as músicas que agora não se lembrava mais. Tentou repetir uma frase no saxofone. Não ia adiante, nada dava certo. Não se inquietava. Gostava que a música viesse sem lhe provocar tormento. A alegria da criação irresponsável.

Natalício<sup>11</sup>

### 1.1.5 Tema e variação na Sinfonia carreriana

Enquanto as epígrafes antecipam o motivo das sequências narrativas que encabeçam, os *temas* responsáveis pelo sentimento da Sinfonia aceleram seu movimento. O saxofonista Natalício é quem comanda os ritmos. Com sua arte da improvisação, transforma a angústia, experimentada nos seus sonhos, em uma lírica que intercala aos *temas* de sua trajetória. As suas Odes ao Pai surgem entre os *temas* do 1º Ciclo, ao passo que os seus Discursos preenchem o 2º Ciclo, e os seus Salmos dos Salmos ocupam o 3º Ciclo. Os quadros abaixo ilustram as sequências do 1º e do 3º Ciclo:

– Quadro de *temas* e Odes –

<sup>10</sup> Um conhecido escritor que se utiliza de tal metáfora é o paraense Benedito Nunes, em *O Dorso do Tigre*, obra ensaística que discute o jogo da criação nas obras de autores como Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Fernando Pessoa.

<sup>11</sup> Carrero, 1994, p.133.

| <b>PARTE 1</b> <b>6 Odes / 27 temas</b>  |  |  |
|--|--|--|
| <b>TEMA</b><br>SANGUE NA SOLIDÃO DAS VEIAS   | <b>TEMA</b><br>MANHÃ COM DELÍRIOS<br>VISÃO DO SENHOR MORTO<br>EXÍLIO x IRMÃOS  | <b>TEMA</b><br>BELA E TERRÍVEL LOUCURA<br>UM SAX ENTRE SANTOS E DEMÓNIOS<br>A VIA PERVERSA<br>CENAS DA VIDA TORTA<br>PATRÃO DE PALAVRAS<br>PAGANDO SÉRIO<br>UM TIRO NA CRISE<br>A NOITE ENCURREALADA<br>UM BOLERO PARA MENINAS   |
| <b>ODE AO PAI</b><br><br><i>Pai ó Pai só tu compensaste a minha vida tu que me geraste regando-me no ventre da mãe criando-me para a dor e para a alegria para o sofrimento e para a felicidade só tu e a natureza melancólica dos teus olhos a simplicidade dos teus gestos e a mansidão de tua voz carregada de ternura estivemos distantes um do outro ombro a ombro corpo a corpo mas era como se tua ausência fosse o meu coração estivemos distantes tanto tempo mas a ti consagro a minha agonia o meu sangue atormentado (CARRERO, 1994, p.24)</i>   | <b>ODE AO PAI</b><br><br><i>Pai ó Pai vivemos tantos anos e não tivemos tempo para confessar um ao outro o nosso desespero nenhum momento para olharmos juntos a dor das mulheres nem para pitarmos cigarros no silêncio da tarde não houve um só instante para consultarmos a agonia um do outro e no entanto sabíamos que em nossa distância havia solidariedade e paixão ninguém foi capaz de atravessar a vida sem gemidos ou gritos mais do que tu e agora Pai ó Pai só me resta como herança o fel da tua caridade (CARRERO, 1994, p.26)</i>   | <b>ODE AO PAI</b><br><br><i>Pai ó Pai fui ao teu encontro tantas vezes e tantas foram as vezes que ficamos silenciosos na mesma casa sem uma única palavra de consolo sabíamos tu e eu que precisávamos nos amparar um no outro mas não havia voz nem tosse um só pigarro na garganta e ficamos presos em nossos corpos anos a fio tecendo a separação que viria mais tarde com a morte agora Pai ó Pai tu que eras o meu silêncio fazes parte da minha solidão tua alma é a minha alma e és o companheiro do meu corpo (CARRERO, 1994, p.32).</i> |
| <b>TEMA</b><br>CARTA À REDAÇÃO<br>UMA MULHER CAMINHA PARA AS CHAMAS<br>UM ROSTO NADA ESPECIAL<br>UNHAS, GESTOS, COXAS<br>OLHO NA AGONIA  | <b>TEMA</b><br>OS OLHOS INSULTADOS<br>TRÊS MOMENTOS NA JANELA<br>MANSIDÃO DE ANIMAL NA ESPREITA<br>BILHETE EMOLDURADO  | <b>TEMA</b><br>MULTIDÕES, MULTIDÕES<br>TEMPO CONTRA TEMPO<br>BAILE DE MÁRTIRES<br>VOZES E PEDRAS<br>EXPULSÃO DO PARAÍSO  |
| <b>ODE AO PAI</b><br><br><i>Pai ó Pai tu vieste na construção do meu sonho e como em todo sonho a imagem começa a se desmoronar quando os olhos ficam abertos só uma palavra resta e esta palavra que é também sentimento preenche o malogro da minha existência e esta palavra é ausência sim Pai porque a noite sabe e depois o dia desce não havendo outra coisa senão a casa despovoada a maravilha da solidão e a certeza absoluta de que a companhia é a brisa que passa Pai ó Pai a eternidade seria necessária para que cansados pudéssemos nos amparar um no outro foi no que acreditei mesmo quando vi os teus olhos fechados naquele momento o dia vinha completamente e não havia nenhuma palavra para te dizer Pai ó Pai (CARRERO, 1994, p.37).</i> | <b>ODE AO PAI</b><br><br><i>Pai ó Pai as tuas mãos já estavam por demais calejadas quando te conheci e quando toquei na tua pele pela primeira vez talvez tenha sido isso que aumentou o silêncio entre nós permanecendo inquebrantável durante toda a vida já te conheci com os cabelos embranquecidos e as rugas formando-se no rosto apesar de os teus músculos se manterem rijos pela força que o destino te impôs Pai ó Pai acompanhei ano a ano a tua vida mesmo distante admirando os teus olhos pequenos os cabelos ásperos a decisão a coragem muitas histórias ouvi a teu respeito e jamais desacreditei delas mesmo daquelas que me pareciam mais inverossímeis Pai ó Pai saciei a minha sede de viver em minhas fontes de exilado da tua determinação e da tua sabedoria envolto em esquisitices que nunca pude compreender agora Pai percebo que foi eficaz preencher o sonho com tua ausência (CARRERO, 1994, p.41).</i> | <b>ODE AO PAI</b><br><br><i>Pai ó Pai se não envelhecemos lado a lado um segurando a mão do outro resta saber que os cabelos brancos não foram em vão os teus pelo encanto da tua velhice os meus por ter nas veias a chama do teu sagrado sangue não te inquietes mais nem exige muito de mim estou calado e o silêncio circula em torno do meu corpo minhas palavras não atravessam o vento e o meu segredo é repetir teu nome ó Pai (CARRERO, 1994, p.45).</i>  |

– Quadro de temas e Salmos –

| <b>PARTE 3</b> <b>6 Salmos / 58 temas</b>   |  |   |
|---|--|---|
| <b>TEMA</b><br>O HOMEM ESPIA O RIO<br>MÚSICA, VAZIO<br>ÁGUAS, ÁGUAS<br>BALÉ DO INFINITO<br>REDEMOINHOS, CÍRCULOS<br>BARULHO, PROFANAÇÃO<br>MENINOS CURIOSOS | <b>TEMA</b><br>CENA COM CENA<br>NOITE VAGABUNDA<br>PRESENTES, PRESENÇAS<br>ÁGUA, NEBLINA<br>MULHERES, MATRIMÔNIO<br>CASAS, ANIMAIS<br>OS DEDOS, AS MÃOS<br>RETRADA, SILÊNCIO<br>SONO, FOME<br>SUOR, VERTIGEM<br>(De volta para o mundo 1)<br>AJUDA, VÔMITO<br>(De volta para o mundo 2)<br>ÁGUA, CORAGEM<br>(De volta para o mundo 3)<br>SOL, EDIFÍCIOS<br>EMBRIAGUEZ, CAMELÔS | <b>TEMA</b><br>NOITE, NOITE<br>LERDEZA, PACIÊNCIA<br>SACO, PAPÉIS<br>SOZINHO, SATISFEITO<br>BOTAS, CAMINHADA<br>ESMOLAS, FELICIDADE |



|   |  |  |
|---|--|--|
| <p style="text-align: center;"><b>SALMO DOS SALMOS</b></p> <p><i>É como o sol iluminando os sonhos amada minha como as estrelas que se deslocam na noite quente para formar teu corpo para banhar teus cabelos e para perfumar teus seios quando a noite não chega tenho que atravessar a tarde toda em agonia na espera de tuas mãos do teu ventre e do teu nome terei que suportar o silêncio enquanto tua voz não geme no meu ouvido agora só me resta permanecer diante de tua ausência (CARRERO, 1994, p.118).</i></p> | <p style="text-align: center;"><b>SALMO DOS SALMOS</b></p> <p><i>Amada minha amada minha pergunta aos habitantes da noite e eles te dirão que me viram embriagado e torto pelas calçadas os cães e as víboras me atormentaram rasgaram as minhas vestes enquanto eu gritava teu nome com o emblema da paixão no peito banhado de cinzas ah amada minha amada minha beija-me uma única vez e sonharei com a eternidade em teus cabelos é preciso ter a alma perversa para suportar o amor amada minha ó amada minha és como o espelho tremeluzindo ao sol (CARRERO, 1994, p.125).</i></p>   | <p style="text-align: center;"><b>SALMO DOS SALMOS</b></p> <p><i>Pergunta ao vento pela minha passagem amada minha ó amada minha e o vento contará como estão meu corpo e meus cabelos dirá que esperei por ti durante todo o dia e a tarde sonhando a noite e repetindo teu nome pela madrugada amada minha ó amada minha nenhum dos meus passos foi dado sem a tua lembrança nenhum dos meus segundos passou sem tua presença nudei-me para o campo e para a cidade e cada vez maior era o teu encanto na minha carne beija-me e faz-me dormir amada minha vem com a noite pousar a minha cama e rezar comigo todas as orações (CARRERO, 1994, p.127).</i></p> |
| <p style="text-align: center;"><b>TEMA</b></p> <p>MULHERES, RISOS<br/>DIÁLOGO DA NOITE<br/>DESPEDIDA, PASSEIO<br/>ROUPA, CONTEMPLAÇÃO<br/>QUARTO, SOPA<br/>CERVEJA, FILA<br/>FOME, COMIDA<br/>MENDIGOS, HUMILDADE<br/>FAMINTOS, SAQUES<br/>SOLDADOS, SOLDADOS<br/>PRISÕES, GEMIDOS<br/>CAIS, SILÊNCIO<br/>ASSOVIO, SOLFEJO<br/>ESMOLAS, SORRISOS<br/>SONHOS, BRUMAS<br/>EMBRIAGUEZ, REPOUSO<br/>MENDIGOS, SOLIDARIEDADE</p>   | <p style="text-align: center;"><b>TEMA</b></p> <p>RATOS, DOR<br/>MENINO, TIRO<br/>REFRESCO, ÔNIBUS<br/>CHEIRO, POSTURA<br/>ELEGIA, MENDIGOS<br/>TRÂNSITO, BUZINAS<br/>CORPO, CERIMÔNIA<br/>SAX, CÃO</p>  | <p style="text-align: center;"><b>TEMA</b></p> <p>NUDEZ, DINHEIRO<br/>INTELLECTUAIS, BANCO<br/>JANELA, MÚSICA</p>  |
| <p style="text-align: center;"><b>SALMO DOS SALMOS</b></p> <p><i>Inclinaí amada ó amada minha os teus ouvidos para escutar dos meus lábios palavras doces sussurros espelhos d'água enquanto os habitantes perguntam que tipo de aroma é aquele que se levanta nas ruas garante-te ó amada minha é o meu perfume escorrendo pelas calçadas porque a tua carne convoca o meu perfume e preciso estar quieto para amparar-me na tua primavera amada minha ó amada minha (CARRERO, 1994, p.135).</i></p>                       | <p style="text-align: center;"><b>SALMO DOS SALMOS</b></p> <p><i>Amada minha ó amada minha se for possível traçar uma linha reta entre o céu e o inferno entre os esgotos e as cidades aí me encontrarás com o peito tatuado de lembranças e a marca dos teus cabelos em minha pele ainda hoje crestada pelo teu calor e pela tua sede amada minha ó amada minha celebro teus sussurros com palavras que o vento não consegue consumir nem o fogo poderia transformar em cinzas ficarei de joelhos sobre chamas enquanto as palavras queimam meu sangue e os meus olhos não encontram a eternidade amada minha ó amada minha (CARRERO, 1994, p.138).</i></p> | <p style="text-align: center;"><b>SALMO DOS SALMOS</b></p> <p><i>Amada minha ó amada minha o sol se levanta o dia entra por todas as portas por todas as janelas e por todos os portões sem que haja uma única folha para incomodá-lo sem dúvida é a maravilha que nasce entre as sombras elas que me perseguem durante todos os anos amada minha ó amada minha agora vou pousar minha cabeça sobre teus ombros e tocar na tua pele com as pontas dos dedos com a ternura de minha respiração cansada (CARRERO, 1994, p.139).</i></p>  |

Não é de hoje que alguns escritores adotam estratégias ficcionais próprias à composição musical. O recurso narrativo, originário da música, empregado no metarromance carreriano, destaca-se pelo uso constante de *temas* e *variações*. Essa técnica, de acordo com Solange Ribeiro de Oliveira (2002, p.118), quando empregada na literatura, já vem muitas vezes sinalizada no *tema*, o que acontece com o *Sinfonia para vagabundos*. Sabe-se que a Sinfonia musical é uma peça composta para orquestra, surgida com o Barroco italiano, e que nos séculos XVII e XVIII era vastamente associada aos *temas* sacros. As Sinfonias eram comuns a Óperas e Oratórios, e se dividiam em movimentos de intensidade e extensão, num jogo cujas funções e efeitos visavam enlevar o grande público, ora com o reconhecimento de um *tema*, ora com a criação de uma imagem. Além disso, era normal que seus *temas* se repetissem com pequenas variações, ou se ampliassem em outros motivos.

De acordo com Oliveira (2002, p.120), segundo Calvin Brown, “na música, o princípio geral de repetição, que possibilita a existência de um tema e suas variações como forma padrão, desenvolveu-se historicamente mais ou menos na mesma época, florescendo na Espanha, na Itália e na Inglaterra”. “Esse tipo de exploração consciente e articulada das

propriedades sonoras e rítmicas de palavras e locuções busca expressar a qualidade emocional de uma experiência que já tenha sido indicada conceptualmente pela linguagem verbal” (OLIVEIRA, 2002, p. 117). Ademais, essa proposta visa alcançar “um efeito conativo-afetivo semelhante ao da própria obra musical” (OLIVEIRA *apud* H. A. Basilius, 2002, p. 117). Eis a relação que busca estabelecer o escritor Raimundo Carrero ao introduzir, em seus *temas*, as Canções de Natalício, entoadas ora como Odes dirigidas a alguém que faz parte dos afetos do “eu” que canta, ora como Discursos estruturados enquanto lamentos, ora como Salmos de louvor a uma mulher querida.

Para a teoria musical, tema é a ideia musical que serve de ponto de partida para uma composição, especialmente a sonata – integrante de sinfonia, quarteto de cordas etc. –, a fuga, ou ainda as chamadas formas variacionais (*variation form*), como a chacona, a *passacaglia* e o *basso ostinato*. A variação consiste na reiteração do tema, com alguma alteração (OLIVEIRA, 2002, p. 119).

Nos quadros anteriores, embora os *temas* Ode ao Pai e Salmo dos Salmos se repitam, aparecendo cada um 6 vezes na narrativa, cada vez que são entoados surgem em uma nova versão. As frases melódicas sofrem rápidas mudanças, mas o sentimento extraído delas é o mesmo. As *variações* aparecem tanto para imitar a estrutura interna de uma obra musical, como para indicar que o próprio músico não se lembra do repertório, e por isso é conduzido a inventar sempre, o que acaba causando enorme prazer ao personagem: “Tentou repetir uma frase no saxofone. Não ia adiante, nada dava certo. Não se inquietava. Gostava que a música viesse sem lhe provocar tormento. A alegria da criação irresponsável” (CARRERO, 199, p.133).

Como se vê, a distribuição das Canções em meio aos *temas* é parte de um projeto que liga a forma do metarromance à das Sinfonias musicais, como sinaliza o autor desde o título de sua obra: *Sinfonia para vagabundos*. A arquitetônica se desenvolve em duas sequências rigorosamente definidas. Na primeira delas constam dez *epígrafes* que, posicionadas na abertura de cada capítulo, descrevem metaforicamente a luta do homem contra os sistemas de referência humano e divino; enquanto um deles o persegue, o outro o sufoca, angústia que alimenta o *tom* dramático do metarromance. Na segunda sequência, bem mais longa, e que se expande por setenta e oito momentos, dispõe-se o material das instruções do narrador, chamadas também de *instantes*. Dentre estes, três se destacam por trazerem uma tematização intensa, cujo desenvolvimento retoma o assunto lançado nas *epígrafes* e inaugura um novo movimento narrativo. Os *instantes* em que os *temas* aparecem são o Décimo Primeiro Instante, o Quadragésimo Terceiro Instante e o Sexagésimo Sétimo Instante. No Décimo Primeiro Instante é que os *temas* surgem intercalados a uma espécie de louvor chamado Ode

ao Pai; no Quadragésimo Terceiro Instante os *temas* se intercalam a cinco Discursos, em meio aos quais dois *temas* se repetem quatro vezes, como uma pequena *variação*; já no Sexagésimo Sétimo Instante, os *temas* intercalam-se a outro tipo de Canto religioso, chamado de Salmo dos Salmos.

As Odes ao Pai, como confessa o escritor em entrevista<sup>12</sup> dada ao jornalista Marcelo Pereira às vésperas do lançamento do *Sinfonia para vagabundos*, são de motivação assumidamente histórico-biográfica: “Meu pai teve e tem uma importância fundamental em minha vida. Quando ele morreu, decidi fazer um livro mais parecido comigo mesmo. Queria ver como eu estava por dentro, como estava a minha relação com o Recife, meus conflitos religiosos”. Embora o autor explique acima como surge a ideia do Canto, no metarromance as Odes ao Pai se revestem de significados relacionados à vida errante do músico recifense, que as entoa ao longo do 1º Ciclo. Os Cantos chamam atenção para a inversão de valores e sentimentos de Natalício, quando lidos à luz da estrutura mental do personagem, com a qual o leitor trava contato através de uma correspondência que escreve para o Jornal (“Carta à Redação” /ver páginas 32 a 34 do metarromance). Além disso, pode confrontá-los também à sequência de ações experimentadas na confluência dos *temas* desse Ciclo, que fornece o acompanhamento de uma lírica atroz movida pela visão distorcida do músico acerca de “piedade”, “castigo”, “compaixão”, “crueldade”, “felicidade”, “alegria”, “violência”, “justiça” e “verdade”.

De acordo com Hamburger (1975, p.172), “os salmos e canções religiosas, ou seja, a *oração* revestida desta forma litúrgica, não pertencem ao gênero lírico (e não costumam ser nele incluídos), a causa deste fato não está no conteúdo dos salmos e canções, mas no sujeito-de-enunciação”. A autora explica que, sendo o sujeito-de-enunciação das orações pragmático, “e como tal orientado objetivamente, assim como o sujeito-de-enunciação histórico ou teórico”, o “eu” da Oração é o “eu” da congregação “e não se pode determinar até que ponto o orador individual participa pessoalmente deste ‘eu’ congregacional” (HAMBURGER, 1975, p.172). A Oração, nesse sentido, coloca cada membro da congregação em contato com a realidade que representa. Por esse motivo, entende-se que o sentimento advindo das Orações quer ser partilhado. É verdade também que pode acontecer de lamentações comunais não terem em sua origem esse sentimento, pois é sabido que o “eu” de alguns Salmos não vem originalmente de um falante em favor da comunidade, mas de algumas lamentações

---

<sup>12</sup> Jornal do Commercio, 30 de abril de 1993.

individuais que se alteraram no decorrer do tempo em lamentações comunais (GOTTWALD, 1988, p.489).

Todavia, os Salmos de Natalício, assim como suas Odes ao Pai, não são entoados em situações típicas de recitação, e sim como pano de fundo às ações do personagem, motivo que os excluem da categoria dos Cantos litúrgicos, com os quais partilham a estrutura formal. Além disso, embora conservem o caráter repetível das Orações, e se revezem entre súplicas “*beija-me uma única vez e sonharei com a eternidade*” (CARRERO, 1994, p.125) e lamentações “*as sombras elas que me perseguem durante todos os anos*” (CARRERO, 1994, p.139), a mudança no conteúdo das Canções só aumenta o caráter grotesco da associação. De acordo com o teólogo alemão Artur Weiser (1994, p.43) “o gênero representado em maior número no Saltério é o da lamentação ou súplica, do qual também existem numerosos paralelos fora do Antigo Testamento, especialmente na literatura babilônica. Quase um terço de todos os salmos classifica-se nesse gênero”.

Embora se revista dessa estrutura, como no Salmo carreriano o “eu” se dirige sensualmente a uma mulher – “beija-me e faz-me dormir amada minha vem com a noite pousar a minha cama e rezar comigo todas as orações” (CARRERO, 1994, p.127) –, acaba se afastando da ideia de súplica como “um lamento poético de sofrimento ao Senhor em tempos de necessidade crítica” (ALTER, 1987, p.261).

Essa característica abre para a seguinte reflexão: se o “eu” da Oração não se dirige à entidade divina cristã, mesmo fazendo uso da estrutura dos Salmos comum a tal comunidade religiosa, ao mexer na função desse destinatário e trazer para a composição dos Salmos a inversão operada pelo músico Natalício, não estaria Raimundo Carrero, mais uma vez, desestabilizando um recurso narrativo e mudando sua *função* na obra?

Assim, com as Odes e os Salmos de sua Sinfonia, Raimundo Carrero mostra que – como vários de seus *temas* também trocam as referências –, mesmo resgatando a forma das canções litúrgicas, desvia-se constantemente das entidades divinas. Pois, é fato que o músico se afasta do sentimento religioso ao louvar um Pai terreno e falho, assim como a Amada vista com as lentes de um “eu” carnal, e não espiritual. O mesmo tipo de inversão também se opera no 2º Ciclo, com Discursos que são verdadeiros lamentos. Estes, por sua vez, marcam o contraponto de Deusdete.

Em seu 1º Discurso, realizado em terceira pessoa, Deusdete defende que, embora os elementos formadores da Beleza estejam no objeto (o torto, o certo; o degradante, o inominável; a luz, a escuridão), a sua realização formal depende de certo *efeito* provocado no

observador, depende de como é recebido esse objeto (com angústia, com alegria, com desespero, com solidão) por um sujeito. Eis:

#### **DISCURSO SOBRE A BELEZA**

A Beleza é terrível. O belo, o horroroso; o feio, a formosura; o disforme e a harmonia: tudo forma a Beleza inexplicável, inviolável e eterna aos olhos do Homem. Nada está fora Dela e tudo A completa, ainda que seja uma mancha ou uma nódoa. Nenhum ser A tem inteira e nenhum bordado reúne Seus mistérios. Seja como for, a mão que A teceu sabia que nunca estará inteira ou em partes, quebrada ou em pedaços, porque assim é o Mundo na convulsão ou na tranquilidade. Impossível é querê-La única, buscá-La nas palavras puras ou nas imagens perfeitas, não há perfeição ou imperfeição. Difícil é construí-La, não importa quantas maneiras serão usadas, quantas tintas serão procuradas sobre a montanha ou sobre o monturo, sobre a terra ou sobre a lama, sobre o lodo ou sobre a água, Ela está em todas as partes e não está em nenhuma. Se a noite é calma e terna, aí estará a Beleza; se é tempestuosa e alarmante, também aí estará a Beleza, a alma se conforma e o feio desaparecerá, mesmo quando o feio segue o rumo do enigmático. Nada é mais importante do que a Beleza, ninguém existirá sem Ela como não dispensará nenhum dos seus elementos: o torto, o certo; o degradante, o inominável; a luz, a escuridão; o corpo, os olhos vesgos. O feio é só feio porque é torto; o horroroso só é horroroso porque é inquietante; o disforme só é disforme porque é indispensável, daí a plenitude da Beleza, a sua dose extremada, o seu excesso de encantamento. Pouco importa como será vista ou tocada: com angústia, com alegria, com desespero, com solidão. É de tal maneira avassaladora que todos os sentimentos tornam-se vulgares e, reunidos, permitem o sonho. Ela não exige análises, apenas olhos, leituras, significados. Basta tê-La. A alma compreenderá (CARRERO, 1994, p.68).

O **DISCURSO SOBRE A BELEZA** se estrutura como um canto de contemplação às propriedades da Beleza, enquanto componente estético, invocada com maiúscula: “Nada está fora Dela, e tudo A completa”, “Nada é mais importante do que a Beleza”, “Ela não exige análises, apenas olhos, leituras, significados. Basta tê-La. A alma compreenderá” (CARRERO, 1994, p.68).

Enquanto a Beleza é apresentada como um bem supremo, o Caos aparece como sua antítese. O **DISCURSO SOBRE O CAOS** traz uma antífona conhecida, mas sua invocação não se dirige a Deus, e sim aos criadores, alguns conhecidos como Companheiros de Subterrâneo do autor: “ó Ginsberg, ó Rimbaud, ó Gonçalves Dias”. Ademais, o messias também é um dos Companheiros: “talvez o iluminado, o profeta, o sábio Henry Miller tenha razão: ‘Confusão é uma palavra que inventamos para descrever uma ordem que não compreendemos’” (CARRERO, 1994, p.72-73):

#### **DISCURSO SOBRE O CAOS**

A noite inteira estava marcada por sons, por gritos lancinantes, palavras, soluços, gemidos, escândalos, corrupções, canalhismos, pancadas, podridões, sexo sobre camas imundas, nas escadas, nas calçadas cheirando a mijó, a merda, a vômitos, ratos e baratas, santos rezando e mártires incendiados, “eu vi os expoentes

da minha geração destruídos pela loucura, morrendo de fome, histéricos, nus, arrastando-se pelas ruas do bairro negro de madrugada em busca de uma dose violenta de qualquer coisa, *hipsters* com a cabeça de anjo ansiando pelo antigo contato celestial, com o dínamo estrelado da maquinaria da noite”, 7 (Allen Ginsberg), todo o país e toda a cidade, a sagrada cidade do Recife invadida pelos holandeses e pelos portugueses, assaltada pelas águas do Rio, gente morrendo nos mocambos, pobres com os dedos arrancados, cegos e cegas, mãos asquerosas procurando alimentos nos esgotos, estertorando, entregando as veias ao sangue venenoso e a garganta a bebidas falsificadas, ácidas, celebrando a morte e a noite, homens de pés inchados e faces decaídas perguntando pela caridade, pela esperança, pelo perdão, ó noite eterna que cobre a desgraça do meu País, “ah, os pulmões que queimam, as têmeoras latejam! a noite rola nos meus olhos, com este sol! o coração... os membros...” 8 (Rimbaud) ... os pés, as mãos, o corpo acorrentado, os ladrões, os criminosos, os bandidos, os infanticidas, os parricidas, a sacrificada cidade sem conhecer o destino, cega, sangrando, vagabunda, louca cidade, bela e entristecida cidade onde os miseráveis trafegam com as mãos estendidas, choram, se lamentam, berram, e são insultados, esbofeteados, presos, humilhados, eu também vi, Ginsberg, e senti, Rimbaud, as prostitutas gemendo na escravidão, os nobres cidadãos do meu país cuspiendo nos pratos dos pobres, roubando o resto que havia, eternizando-se no poder, um grupo de homens sujos assaltando palácios e governos, meninos, eu vi, Gonçalves Dias, eu vi muitos deles caindo de cabeça para baixo nos infernos, eu também vi a minha geração balbuciando embriagada, trôpega, perguntando pela vida, chocando-se, chorando, dizendo quem precisa de mim sou eu, morrendo sob o jugo da tortura, nos melhores anos da vida, perdendo pernas e braços unhas e dentes, esmurrados, metralhados, encurralados, pisoteados, fugindo e perseguidos, talvez, ó Ginsberg, ó Rimbaud, ó Gonçalves Dias, talvez o iluminado, o profeta, o sábio Henry Miller tenha razão: “Confusão é uma palavra que inventamos para descrever uma ordem que não compreendemos” 9<sup>13</sup>, rezo, imploro, é que não estou em condições de penetrar no sangue da minha inquietação, da minha dor, no coração da minha loucura... (CARRERO, 1994, p.72-73).

Neste 2º Discurso, o autor parece inscrever sua justificativa quanto à incursão pela Estética do feio. O cenário escolhido para sua obra é decadente (a “cidade do Recife invadida pelos holandeses e pelos portugueses”), e os sujeitos são os excluídos (“homens de pés inchados e faces decaídas”). O caos completa a imagem de degradação que se quer construir no metarromance. A linguagem é uma espécie de lamento no qual o personagem cruza sua voz com a de seus “Companheiros de Subterrâneo”.

**O DISCURSO SOBRE A LOUCURA**, assim como o anterior, também traz antífonas comuns à liturgia: “És santa, És bendita, És sábia” e ainda “ó santa, ó bendita, ó sábia loucura”, embora a invocação, desta vez, seja à loucura. É semelhante a um canto de súplica a lamento, como se vê abaixo:

#### **DISCURSO SOBRE A LOUCURA**

“Já não sei falar. Estou de luto, choro e tenho medo. Dai-me, Senhor, um refrigério, eu Vos suplico!” 11(Rimbaud). Santa, bendita e sábia loucura que me carrega de luto ou em lágrimas pelas veredas escavadas pelos homens, que tomam

<sup>13</sup> Neste ponto, recorro novamente à edição de 2008, em decorrência de um problema na pontuação que prejudica o entendimento do trecho.

banho toda madrugada e que esquecem a sujeira da alma. Que roubam, que transgridem, que matam. És santa! És bendita! És sábia! Conduz-me pelas chamas e pela neve, faz-me ver no labirinto da agonia humana o que só a piedade pode perceber: o sol maluco incendiando a cidade, a água escorrendo avermelhada pelos rios, e a dor, por dentro da dor, mais inquietante e mais selvagem, a dor na sua intimidade grotesca e violenta. Sou escravo da loucura, mas estou de pé, pronto para salvar o náufrago, retirando-o das garras da tortura, ó maligna e áspera tortura, inventada pelos poderosos para atormentar meus irmãos, aqueles pequeninos tostados em rodas de fogo, ou os mais audazes, os guerrilheiros do sonho, que tentaram se esconder em seus próprios corpos para salvar a Terra. Não me incomodam as brasas por onde tenho de passar, não me incomodam, dói mais, muito mais o gemido dos esfomeados, dos metralhados, dos assassinados nas madrugadas do sonho. Sagrada é a visão que tenho e que me vem trazida por um raio, a visão dos santos da minha geração, derrotada pelos corruptos e pela fome insaciável das moedas de ouro. Conheço essa história e ela é tão antiga, atravessando a História e chegando a todos como uma lenda. Não, nem sequer como uma lenda, perdoa-me, as lendas foram inventadas para alegrar o coração. Agora, o que me resta é um soluço preso no peito e o cavalo branco do Imperador subindo pelas serras, o cavalo branco com asas, aquele que sabe discernir entre a Beleza e a Dor, aquele que tem os olhos indecifráveis, ó santa, ó bendita, ó sábia loucura: “Que grande miséria é viver numa terra como quem tem inimigos à porta e não pode dormir nem comer senão armado, em contínuo sobressalto, pelo temor de que por alguma brecha lhe arrombem a fortaleza!” 12 ( Santa Teresa de Jesus) (CARRERO, 1994, p.78).

Neste 3º Discurso, Deusdete mostra a *função* de “salvação” que a loucura adquire no metarromance. É um caminho de fuga e refrigério.

O **DISCURSO SOBRE A DOR** traz um lamento no qual se evidencia a descrença no sistema religioso cristão. O *tom*, ironicamente, relembra a estrutura verbal do apocalipse bíblico:

#### **DISCURSO SOBRE A DOR**

Grande é a revolta do mundo, grande é a dor daqueles que são atirados nos esgotos banhados de fel, de sangue, de fezes, impossibilitados de levantar um só fio de cabelo para reclamar, para protestar, para gritar. Os gritos e os gemidos, no entanto, e apesar dos açoites e das pancadas, são ouvidos, escutam-se os lamentos e os berros, o choro de quem tem como única opção abrir as veias para chorar, chamando piedade e compaixão e, ao mesmo tempo, rejeitando a compaixão e a piedade. Sabe-se de todas as coisas e sabe-se ainda mais: sabe-se que as portas estão fechadas e que as janelas não se abrirão para os degredados, para aqueles que esperam apenas o momento da espada, a hora em que os lobos atravessarão as cidades com os dentes afiados para beber o sangue dos atraídoos pela própria vida. Ninguém combaterá o lobo, porque o lobo já está preso no peito, erguendo patas e unhas, cortando, arranhando, ferindo. Vem a necessidade, mais do que a necessidade, a impiedosa ordem para que aceite a derrota sem luta, escondendo-se se possível, nos porões, nas sarjetas, nos subterrâneos. Não haverá licença para que levante a cabeça, as pernas apumadas, os braços abertos em cruz, disposto a provar inocência e humildade. Está condenado, e os condenados conhecem a força das masmorras, das prisões, das celas onde ratos vêm roer os pés e as mãos, o estômago e o coração. Nada é mais terrível do que assistir ao coração roído insistentemente pelos ratos. É certo que os ratos lutam entre si para comer vísceras, dilacerando o fígado e os rins. Apesar de tudo, deseja a luta, mas não pode, não pode, está impossibilitado pela fraqueza dos braços e das mãos, os ratos entrando pela boca e pelos ouvidos, pelo nariz e pelos olhos, a morte sem morte, o desespero chegando lentamente, chegando e se instalando nas sombras. Daí aproxima-se o momento em que o homem não será mais homem, está transformado, também ele, em lobo ou em

rato, habitando esgotos, protegendo-se contra o sol, uivando à noite, desejando esmagar, roer e urrar. Desprezando a mansidão das casas e investido contra elas, contra as loucas e contra as virgens, os sábios e os justos, os bons e os maus, investindo contra os círculos de hipocrisia que se formam em torno dele, impiedosos e violentos. Não desejará o entendimento, mas a paixão; não desejará o amor, mas o sofrimento; não desejará o sonho, mas o pesadelo. Não compreenderá o mundo como harmonia, mas como caos e desordem, espalhando ansiedade, angústia e pânico, as multidões aleijadas não poderão decifrá-lo. Estará completo quando as próprias dores serão transformadas em cancrios para estabelecer a solidão e o pranto, quando os olhos atravessarão as janelas com lenços molhados de lágrimas. E, contudo, perceberá que foi derrotado, o caos e o pesadelo estarão alimentando o seu sangue, nenhuma de suas palavras será ouvida, nenhum dos seus gemidos escutado, nenhuma de suas dores confortada. Estará de frente para o sol e não poderá abrir os olhos. De frente para a lua nem mesmo poderá soluçar. E já não é dono de sua alma, já não é dono de suas carnes, já não é dono dos seus ossos. Os cães virão buscá-lo e desaparecerão pelas serras com o seus pedaços nos dentes. Daí em diante, apenas a dor, só a dor, e a dor inconsolável (CARRERO, 1994, p.87-88).

Em seu 4º Discurso, Deusdete mostra como a “ordem societária” tem empurrado os degredados para “o subterrâneo”. As metáforas e alegorias se sobressaem para explicar como são gestados caracteres como os de seus companheiros. É um exercício de reflexão, no qual o sujeito submetido a tal sistema já “não desejará o entendimento, mas a paixão; não desejará o amor, mas o sofrimento; não desejará o sonho, mas o pesadelo”. A linguagem é feita de metáforas e revelações. É a linguagem bíblica, profética e apocalíptica.

O **DISCURSO SOBRE A MÚSICA**, assim como o **DISCURSO SOBRE A BELEZA**, é de elevação, de contemplação. A música é um elemento estético que também assume as características do bem supremo:

#### **DISCURSO SOBRE A MÚSICA**

Sons e sentimentos invadindo como lâminas os ouvidos, percorrendo o sangue, alojando-se no coração. Não precisa ser traduzida, basta deixá-la vir, uma sensação de que a vida não se esgota, não tem freio nem pousadas. Quer ser intensa, permanente, eterna, sufocando ou alegrando, chegando semelhante aos gatos, dando-se, sem pedir ou exigir respostas. Nunca carece de respostas, precisa passar com suas chagas, só ela. Confunde-se com o vento, com a sombra, misturando-se aos assovios da noite, aos gritos da manhã, aos gemidos da tarde, entranhando-se no silêncio feito no silêncio estivessem todas as harmonias, todos os acidentes, todas as dissonâncias, todas as desarmonias. Por isso não há um só ouvido que não ouça uma cantiga, no deserto ou nas cidades, no fundo do poço ou no subterrâneo, nos esgotos ou no lixo. Ela chega a qualquer momento, a qualquer instante, insinuando-se, mansa ou selvagem, chega e instala-se sem que lhe reclamem a presença. Não necessita ser chamada, convocada, não espera solicitação. Nada a incomoda, nem as pedras nem os tijolos, nem as janelas nem as portas, nem a sombra nem a luz, nem as grades nem os cadeados. Chega. Não há espanto no sonho nem no silêncio. E nem por isso é indiferente. Há de causar ciúmes e desejos, prantos e suicídios, realidades e ilusões, mortes e vidas. Não tem medo, não suspeita de nada. Não escolhe raça ou classe, desconhece esgotos e salões. Um único som acelera os pulsos, convida à paciência, ou ao ciúme, ou ao crime. Atravessa campos e canaviais, de longe pode



ser escutada, ouvida, decifrada, nunca porém devassada inteiramente no segredo, na mágica, na encantação. Pode ser separada nota a nota, acorde a acorde, solfejada, momento a momento, silenciada, agredida, intervalo a intervalo, mas não perderá a harmonia. Um único assovio recomeçará as partes, reunirá o conjunto, quase será recomposta, revivida, um fantasma erguendo-se nos tempos, antigo e velho, reinventa-se a cada solo e estará pronta, perfeita, completa (CARRERO, 1994, p.93-94).

No 5º e último Discurso, realizado em terceira pessoa, Deusdete apresenta as características estéticas da música enquanto objeto artístico e seu *efeito* sobre o observador.

A escolha por tais trocas se inscreve em toda a linha narrativa do metarromance que, por sua vez, aponta para a inversão dos referentes fixados pela tradição religiosa cristã já desde os nomes dos personagens. Ao escolher trilhar esse caminho, a Sinfonia carreriana conta, somente em seus primeiros *temas*, com a indecisão por que passa o homem, ao som de um sax ainda “entre santos e demônios” (CARRERO, 1994, p.27). Todavia, a sua sequência mostra um indivíduo desapegado do sentimento religioso, mesmo que os velhos referentes ainda o persigam. Ao som de “um bolero para meninas” (CARRERO, 1994, p.31), tem início na Sinfonia carreriana a queda do homem, atraído como um animal, em multidões, para os prazeres do instinto. Em consonância com a passagem do mundo divino para o humano, as Odes de Natalício, direcionadas a um Pai morto, narram a dor da ausência na Terra. O *tom* é marcado pela frase melódica “Pai ó Pai”, que se repete no início de cada Ode. Os *temas* que se entrecruzam às Odes têm início em “Sangue na solidão das veias” (CARRERO, 1994, p.24) e terminam em “A expulsão do paraíso” (CARRERO, 1994, p.44-45), como se observa no quadro abaixo:

– Quadro de *temas* –

| PARTE 1 – 27 temas                                      |  |
|---|--|
| <p><b>DÉCIMO PRIMEIRO INSTANTE</b><br/>*Com licença</p> | <p>SANGUE NA SOLIDÃO DAS VEIAS<br/><b>ODE AO PAI</b><br/>MANHÃ COM DELÍRIOS<br/>VISÃO DO SENHOR MORTO<br/>EXÍLIO x IRMÃOS<br/><b>ODE AO PAI</b><br/>BELA E TERRÍVEL LOUCURA<br/>UM SAX ENTRE SANTOS E DEMÔNIOS<br/>A VIA PERVERSA<br/>CENAS DA VIDA TORTA<br/>PATRÃO DE PALAVRAS<br/>PAGANDO SÉRIO<br/>UM TIRO NA CRISE<br/>A NOITE ENCURRELADA<br/>UM BOLERO PARA MENINAS<br/><b>ODE AO PAI</b><br/>CARTA À REDAÇÃO<br/>UMA MULHER CAMINHA PARA AS CHAMAS<br/>UM ROSTO NADA ESPECIAL<br/>UNHAS, GESTOS, COXAS<br/>OLHO NA AGONIA<br/><b>ODE AO PAI</b><br/>OS OLHOS INSULTADOS<br/>TRÊS MOMENTOS NA JANELA<br/>MANSIDÃO DE ANIMAL NA ESPREITA<br/>BILHETE EMOLDURADO<br/><b>ODE AO PAI</b><br/>MULTIDÕES, MULTIDÕES<br/>TEMPO CONTRA TEMPO<br/>BAILE DE MÁRTIRES<br/>VOZES E PEDRAS<br/>EXPULSÃO DO PARAÍSO<br/><b>ODE AO PAI</b></p> |

Depois da sequência de vinte e sete *temas*, e de seis Odes, do 1º Ciclo, o “eu” que conduz a Oração intensifica o caráter de inversão de seu lamento durante o 2º Ciclo, conduzido pelos *temas*. Estes, por sua vez, se apresentam com a forma de um torno em movimento, nos três Ciclos, como pode se observar nos quadros apresentados. O 2º Ciclo apresenta uma ligeira *variação*, ocasionada pela repetição de um mesmo *tema* quatro vezes. De acordo com Oliveira (2002, p.120), sendo um recurso vastamente utilizado nas Sinfonias, “as variações imediatamente reconhecíveis tendem a ocorrer no início, cedendo lugar, depois, a outras, sucessivamente mais elaboradas e recônditas. Cada *variação* aumenta a familiaridade do ouvinte com o *tema*, habilitando-o gradativamente a apreciar formas cada vez mais tênues e disfarçadas”. Eis como se dispõem essas formas no quadro de *temas* do 2º Ciclo:

– Quadro de *temas* –

| <b>PARTE 2 – 42 temas</b>  |  |
|--|--|
| <p><b>QUADRAGÉSIMO TERCEIRO INSTANTE</b><br/>*Sobre a intercomunicação</p> | <p><b>DISCURSO SOBRE A BELEZA</b><br/>DEPOIS DA CHUVA<br/>A VIDA NO ESGOTO<br/>OLHOS E BARBA, O PENITENTE<br/>A NAÇÃO DERROTADA</p> <p>NOS TEMPOS ANTIGOS (Repetição: Visão de Deusdete)<br/>NOS TEMPOS ANTIGOS (Repetição: Visão de Natalício, Câmara lenta)<br/>NOS TEMPOS ANTIGOS (Repetição: Visão de Deusdete)</p> <p>NOS TEMPOS ANTIGOS (Repetição: Visão de Natalício)<br/>NOS TEMPOS ANTIGOS (Repetição: Visão de Deusdete)</p> <p><b>DISCURSO SOBRE O CAOS</b><br/>SEM RUMO, O ENCONTRO<br/>A LÂMPADA DO CORPO<br/>O VENTRE DA NOITE<br/>A NOITE VAZIA<br/>LONGE, BEM DISTANTE<br/>CICATRIZ ABERTA<br/>VÁRIOS ÂNGULOS<br/>O HOMEM DILACERADO<br/>ILIMITADOS E LIBERTOS<br/>A MADRUGADA EXIGE; QUER GRITOS<br/><b>DISCURSO SOBRE A LOUCURA</b><br/>A ALVURA DO SILÊNCIO</p> <p>OS CÍRCULOS DE FOGO<br/>PRIMEIRO CÍRCULO DE FOGO<br/>SEGUNDO CÍRCULO DE FOGO<br/>TERCEIRO CÍRCULO DE FOGO</p> <p>CARRASCOS EM COMPANHIA</p> <p>QUARTO CÍRCULO DE FOGO<br/>QUINTO CÍRCULO DE FOGO<br/>SEXTO CÍRCULO DE FOGO<br/>SÉTIMO CÍRCULO DE FOGO</p> <p><b>DISCURSO SOBRE A DOR</b><br/>FESTIM DE NUS<br/>OS DOIS, OS TRÊS<br/>LUTAS DE AMOR<br/>A MANHÃ PELA PORTA<br/>O SANGUE NO CÉU DA BOCA<br/>A VIDA ESFARRAPADA, PARA SEMPRE<br/>O SONO, QUANDO VIRÁ O SONO<br/>CONCERTO DE PALAVRAS<br/><b>DISCURSO SOBRE A MÚSICA</b></p> |

É importante notar que o *tema* “Nos Tempos Antigos” intercala as visões de Deusdete e Natalício, ao passo que expõe textualmente o jogo de associação entre a Sinfonia carreriana e a Sinfonia enquanto composição musical mimetizada em sua forma. O leitor atento é conduzido, nesse momento, a perceber os duplos da narrativa. No jogo de deslocamento empreendido, os dois personagens do metarromance assumem-se como alter-egos do escritor Raimundo Carrero; pois, assim como o ficcionista pernambucano, Deusdete é escritor, e Natalício é músico saxofonista. Nesta obra, criação e criador comungam as mesmas características, o que fortalece a transferência de forças entre as instâncias do autor, narrador e personagem. Os trechos a seguir, extraídos das “visões” dos alter-egos carrerianos, chamam a atenção para uma técnica que tem como mister provocar *variações* nos *temas*, com o que se constrói o efeito rítmico da obra.

**NOS TEMPOS ANTIGOS** (Repetição: Visão de Deusdete)

Não é o homem que o atrai, mas o sopro do sax. Um sopro que inventa variações, seguindo a harmonia numa ou noutra passagem, por competência ou por costume, sugerindo dissonância (CARRERO, 1994, p.69).

**NOS TEMPOS ANTIGOS** (Repetição: Visão de Natalício. Câmara lenta)

O esforço não era suficiente para ultrapassar uma frase musical. Despertado pelo garçom, teve que parar a exibição (CARRERO, 1994, p.70).

**NOS TEMPOS ANTIGOS** (Repetição: Visão de Deusdete)

Vê somente o tênis descadafado aproximando-se da mesa, depois as calças, em seguida a camisa e, finalmente, o rosto. Não tem curiosidades. Indica-lhe uma cadeira para que se sente, a mão parada no espaço, os dedos brancos, as unhas róseas (CARRERO, 1994, p.70).

**NOS TEMPOS ANTIGOS** (Repetição: Visão de Natalício)

Gostava do jeito de Deusdete, lendo, somente lendo, sem perguntar, sem indagar, sem inquirir (CARRERO, 1994, p.71).

**NOS TEMPOS ANTIGOS** (Repetição: Visão de Deusdete)

O que interessa ao professor são apenas as palavras, buscando nelas não a compreensão do mundo, ele já a tem, mas a Beleza. As palavras somam-se e formam encanto (CARRERO, 1994, p.71).

É a repetição do *tema* que chama a atenção para o esclarecimento técnico: enquanto Deusdete compõe o texto, lidando diretamente com a estetização da palavra, Natalício se dedica a experimentar Variações no saxofone. De acordo com Oliveira (2002, p.120), “a variação pode ocorrer em qualquer elemento musical: na instrumentação, no contraponto, na harmonia, na linha melódica, no ritmo, no andamento, na orquestração, ou na combinação de

quaisquer desses ou de outros elementos”. No exemplo citado acima, o *tema* (Nos Tempos Antigos) é o mesmo, e a *variação* consiste na intercalação das visões (Deusdete / Natalício), isto é, na mudança do ponto de vista.

Oliveira (2002) já observara que os escritores enfrentam certas dificuldades com a repetição (necessária à *variação*), e que por esse motivo têm se superado no caminho de novos meios de lidar com esse recurso, uma vez que “cada variação deve atingir um efeito de novidade: a redundância, prazerosa na música, dificilmente o será na literatura. Para evitá-la, os poetas recorrem a artifícios próprios, como variar a imagem usada” (OLIVEIRA, 2002, p.121). No caso do metarromance, a *variação* consiste numa mudança de “olhar”, como se uma “câmera” tomasse a visão de um e outro personagem alternadamente. Oliveira (2002, p.121) ressalta também que Brown já apontara possibilidades diversas exploradas na literatura “(algumas raramente usadas): variação da métrica, de tom, de ponto de vista, ou na estrutura sonora global”.

Na primeira visão de Deusdete, constrói-se a imagem de Natalício, secundária, na perspectiva do professor, em relação ao “sopro do sax” do músico recifense. Do mesmo modo, a capacidade de inventar Variações se sobressai à sua mendicante figura.

Quando a perspectiva se inverte, e a visão do músico aparece, o leitor ainda sente o torpor da criação quando a câmera se aproxima de Natalício, o esforço do personagem “para ultrapassar uma frase musical” antes de ser despertado dessa atmosfera pelo garçom que chama sua atenção para a mesa de Deusdete.

Na segunda visão de Deusdete, a imagem de Natalício é objetivada como uma figura que não desperta interesse algum, um tênis, calças, camisa, um rosto. Um homem qualquer, igual a qualquer outro.

Na seguinte troca de ponto de vista, Natalício também mostra seu juízo sobre Deusdete, um homem absorto na leitura e silencioso, características valorizadas pelo músico.

A última visão de Deusdete traz uma pista importante acerca da atividade desses dois personagens que constroem juntos a arquitetônica da obra. Ao afirmar que o interesse do professor está ligado à estetização da palavra, à criação da Beleza, o narrador em “eu” sugere ser a forma artística o fim a que ambos almejam. Enfim, com o 3º Ciclo, no qual são entoados os seis “Salmos dos Salmos”, em meio a *temas* que tratam de dor e desesperança, encerra-se a Sinfonia, como se vê no quadro seguinte:

– Quadro de *temas* –

| <b>PARTE 3 – 58 temas</b>   |  |
|---|--|
| <p><b>SEXAGÉSIMO SÉTIMO INSTANTE</b><br/>*Em torno do sagrado</p> | <p>O HOMEM ESPIA O RIO<br/>MÚSICA, VAZIO<br/>ÁGUAS, ÁGUAS<br/>BALE DO INFINITO<br/>REDEMOSINHOS, CÍRCULOS<br/>BARULHO, PROFANAÇÃO<br/>MENINOS CURIOSOS<br/>SALMO DOS SALMOS<br/>CENA COM CENA<br/>NOITE VAGABUNDA<br/>PRESENTES, PRESENÇAS<br/>ÁGUA, NEBLINA<br/>MULHERES, MATRIMÔNIO<br/>CASAIS, ANIMAIS<br/>OS DEDOS, AS MÃOS<br/>RETRADA, SILÊNCIO<br/>SONO, FOME<br/>SUOR, VERTIGEM<br/>(De volta para o mundo 1)<br/>AJUDA, VÔMITO<br/>(De volta para o mundo 2)<br/>ÁGUA, CORAGEM<br/>(De volta para o mundo 3)<br/>SOL, EDIFÍCIOS<br/>EMBRIAGUEZ, CAMELÔS<br/>SALMO DOS SALMOS<br/>NOITE, NOITE<br/>LERDEZA, PACIÊNCIA<br/>SACO, PAPEIS<br/>SOZINHO, SATISFEITO<br/>BOTAS, CAMINHADA<br/>ESMOLAS, FELICIDADE<br/>SALMO DOS SALMOS<br/>MULHERES, RISOS<br/>DIÁLOGO DA NOITE<br/>DESPEDIDA, PASSEIO<br/>ROUPA, CONTEMPLAÇÃO<br/>QUARTO, SOPA<br/>CERVEJA, FILA<br/>FOME, COMIDA<br/>MENDIGOS, HUMILDADE<br/>FAMINTOS, SAQUES<br/>SOLDADOS, SOLDADOS<br/>PRISÕES, GEMIDOS<br/>CAIS, SILÊNCIO<br/>ASSOVIO, SOLFEJO<br/>ESMOLAS, SORRISOS<br/>SONHOS, BRUMAS<br/>EMBRIAGUEZ, REPOUSO<br/>MENDIGOS, SOLIDARIEDADE<br/>SALMO DOS SALMOS<br/>RATOS, DOR<br/>MEMINO, TIRO<br/>REFRESCO, ÔNIBUS<br/>CHEIRO, POSTURA<br/>ELEGIA, MENDIGOS<br/>TRÂNSITO, BUZINAS<br/>CORPO, CERIMÔNIA<br/>SAX, CÃO<br/>SALMO DOS SALMOS<br/>NUDEZ, DINHEIRO<br/>INTELECTUAIS, BANCO<br/>JANELA, MÚSICA<br/>SALMO DOS SALMOS</p> |

É importante notar que a percepção do *ritmo* é um *efeito* provocado no leitor por meio de uma expectativa despertada por cada nova aparição de uma forma percebida como fixa (Odes e Salmos). Os sentidos humanos captam o *ritmo* por meio do tempo que, por sua vez, não precisa ser uniforme; ou seja, um Salmo a cada três *temas*. Os Salmos de Natalício, por exemplo, aparecem entre 7, 14, 6, 17, 8 e 3 *temas*, respectivamente, isto é, se repetem com uma constância temporal alternada. Embora a distância entre um Salmo e outro não seja regular, o leitor espera que tal forma se repita até o fim da sequência narrativa, ou, mais precisamente, o fim do 3º Ciclo.

(...) o mais profundo sentido das formas: conduzir ao grande instante de um grande silêncio e configurar a multiplicidade errante da vida como se tudo nela ocorresse apenas em virtude de instantes como esse.

Lukács (2015, p.173).

### 1.1.6. Parte 2 – Os diálogos

O 2º Ciclo da Sinfonia carreriana tem início com reflexões diversas sobre o diálogo e o desenvolvimento da narrativa. Na concepção do escritor pernambucano, “distribuir as palavras numa página é arte que exige paciência e perícia. O diálogo, muitas vezes, quebra a Beleza. Rouba da página o que ela tem de mais sublime” (CARRERO, 1994, p.59). É à luz dessa perspectiva que o autor investe em levantar os problemas comuns ao diálogo aberto clássico. A solução que apresenta imediatamente como opção à forma tradicional de narração (o diálogo com marcação) abre um leque amplo de *efeitos*, e se explica na voz do formalista russo Boris Eikhenbaum: “Para evitar essas repetições inúteis, é melhor, salvo em certos relatos, utilizar uma forma dramática” (CARRERO, 1994, p.60).

É com o propósito de ilustrar tal procedimento técnico que são citados diálogos elaborados por outros três criadores:

José Saramago, em *Memorial do convento*: “Sete-Sóis soergueu-se na enxerga, e também inquieto, Estás a mangar comigo, ninguém pode olhar por dentro das pessoas, Eu posso, Não acredito, Primeiro quiseste saber, não descansavas enquanto não soubesses, agora já sabes e dizes que não acredita” (CARRERO, 1994, p.61).

Autran Dourado, em *Um artista aprendiz*: “O senhor aqui, dr. Alcebíades? disse João comovido. Não carecia de se dar a esse incômodo, é cedo demais. Não sou o médico da família? disse sorrindo o dr. Alcebíades. Mas não tem ninguém doente aqui, disse João olhando de soslaio tia Margarida” (CARRERO, 1994, p.61).

Rubem Fonseca, em *Agosto*: ““Como foi que você descobriu o corpo de seu patrão? Não se apresse”.  
‘Eu fui levar o café deles e bati no quarto e ninguém atendia...’” (CARRERO, 1994, p.61-62).

Enquanto Saramago elimina totalmente a marcação e o comentário, substituindo esses recursos pelas maiúsculas no início das falas, Autran Dourado conserva as marcações e os comentários, só que sem abrir parágrafos nem travessão, o que acaba criando uma tensão incomum ao diálogo aberto. Já Rubem Fonseca, por sua vez, troca os travessões por aspas, elimina os comentários e joga para a sintaxe o nervosismo do personagem que está sendo interrogado.

Os três exemplos mostram como eliminar a forma gramatical clássica, comumente empregada no “diálogo aberto”, que requer o uso dos travessões e de comentários referentes à fala. Esse tipo de diálogo, embora vastamente empregado, requer uma ligação direta com a cena em que transcorre. O fato é que, muitas vezes, recorre-se a ele sem que seja o caminho mais expressivo à situação em processo de criação. É para esse tipo de problema que o escritor alerta no 2º Ciclo. Os recursos utilizados em cada cena devem obedecer tanto às características dos personagens presentes nela como ao *andamento* da narrativa, ou seja, em que momento da trama se encontra a cena, e qual *função* terá em relação ao plano geral da obra.

Os 24 “instantes” deste Ciclo mostram que a escolha comunicativa do personagem obedece a objetivos específicos a cada obra, pois o diálogo é um recurso importante – acima de tudo – à imagem que se quer formar do personagem. Com tal elemento narrativo sob o domínio do escritor, chega-se facilmente à estrutura de pensamento das instâncias narrativas.

O modo como a psicologia do personagem chegará aos olhos do leitor depende fundamentalmente dessa escolha técnica. É munido desta certeza que Raimundo Carrero explica como se dá a comunicação entre os personagens do *Sinfonia para vagabundos*: “Admito até que as repetições poderiam ser substituídas por conversas. No encontro dos dois. No encontro de Natalício, Deusdete e Virgínia. São porém criaturas do silêncio” (CARRERO, 1994, p.66). Ademais, acrescenta Raimundo Carrero: “E o autor confessa sua dificuldade e preferência. Na distribuição da página, parece-me sempre mais aconselhável adivinhar intenções do que revelá-las” (CARRERO, 1994, p.66).

A opção do escritor Raimundo Carrero, quanto à expressão de seus personagens, é pelo movimento mental, por isso o silêncio e a monotonia. Enquanto o diálogo aberto expõe as intenções do personagem, outros recursos técnicos são capazes de dificultar essa identificação. Tal escolha não se pauta apenas no fato de que um léxico denuncia a visão de mundo, isto é, expõe uma face privilegiada do caráter da instância narrativa; decorre, todavia, de um projeto maior que reúne elementos em prol de uma grande composição na qual o som ouvido com maior nitidez é a música. Eis o motivo de o autor fazer o sentimento da obra circular. Enquanto Natalício se volta para um ciclo de Orações (as Odes e Salmos) que acendem luzes para a falta de esperança que compartilha com os demais personagens da obra, Deusdete se mostra por meio de uma lírica povoada de imagens que conduzem ao vazio e à morte (Epígrafes), pois no lírico “é satisfeita a necessidade (do sujeito)... de desabafar e de

perceber a disposição interior na exteriorização de si mesmo” (HAMBURGER apud Hegel, 1975, p.168-169).

Afora as Epígrafes e as Orações (formas técnicas por meio das quais os personagens do *Sinfonia para vagabundos* se comunicam) encontram-se ainda outros procedimentos formais capazes de promoverem o *efeito* da comunicação na obra carreriana. Esses elementos, que surgem ao longo do 2º Ciclo, são capazes de fornecer informações importantes a respeito de cada instância narrativa, assim como é próprio ao diálogo.

Um desses recursos aparece como ensinamento do narrador no **QUADRAGÉSIMO TERCEIRO INSTANTE** (a propósito da “intercomunicação”), e é ilustrado no quadro a seguir junto às demais lições do 2º Ciclo. Trata-se da apresentação de um personagem por meio das impressões que o outro tem dele:

– Quadro de Instruções do Narrador –

| <b>PARTE 2</b>  |   |   |   |
|---|---|---|---|
| <b>O DIÁLOGO</b><br><br><b>A PALAVRA</b><br><br><b>A LINGUAGEM</b><br><br><b>O ESTILO</b> | <b>VIGÉSIMO SÉTIMO INSTANTE</b><br>*Sobre o diálogo:            | <b>VIGÉSIMO OITAVO INSTANTE</b><br>*Sobre o desenvolvimento:  | <b>VIGÉSIMO NONO INSTANTE</b><br>*Sobre a eficácia:   |
|   | <b>TRIGÉSIMO INSTANTE</b><br>*Sobre o debate:                   | <b>TRIGÉSIMO PRIMEIRO INSTANTE</b><br>*Sobre os autores:  | <b>TRIGÉSIMO SEGUNDO INSTANTE</b><br>*Sobre a decisão:  |
|   | <b>TRIGÉSIMO TERCEIRO INSTANTE</b><br>*Sobre o movimento:       | <b>TRIGÉSIMO QUARTO INSTANTE</b><br>*Sobre a noite:   | <b>TRIGÉSIMO QUINTO INSTANTE</b><br>*Sobre a introspecção:  |
|   | <b>TRIGÉSIMO SEXTO INSTANTE</b><br>*Sobre as companhias:        | <b>TRIGÉSIMO SÉTIMO INSTANTE</b><br>*Sobre a sabedoria:   | <b>TRIGÉSIMO OITAVO INSTANTE</b><br>*Sobre o silêncio:  |
|   | <b>TRIGÉSIMO NONO INSTANTE</b><br>*Sobre o duelo:               | <b>QUADRAGÉSIMO INSTANTE</b><br>*Sobre a monotonia:   | <b>QUADRAGÉSIMO PRIMEIRO INSTANTE</b><br>*Sobre o destino:  |
|   | <b>QUADRAGÉSIMO SEGUNDO INSTANTE</b><br>*Sobre a circunstância: | <b>QUADRAGÉSIMO TERCEIRO INSTANTE</b><br>*Sobre a intercomunicação:<br><br>5 Temas<br><br>NOS TEMPOS ANTIGOS (Repetição: Visão de Deusdete)<br>NOS TEMPOS ANTIGOS (Repetição: Visão de Natalício. Câmara lenta)<br>NOS TEMPOS ANTIGOS (Repetição: Visão de Deusdete)<br><br>NOS TEMPOS ANTIGOS (Repetição: Visão de Natalício)<br>NOS TEMPOS ANTIGOS (Repetição: Visão de Deusdete)<br><br>13 Temas<br><br><b>OS CÍRCULOS DE FOGO</b><br><br>Primeiro CÍRCULO DE FOGO<br>Segundo CÍRCULO DE FOGO<br>Terceiro CÍRCULO DE FOGO<br><br>1 Tema<br><br>Quarto CÍRCULO DE FOGO<br>Quinto CÍRCULO DE FOGO<br>Sexto CÍRCULO DE FOGO<br>Sétimo CÍRCULO DE FOGO<br><br>10 Temas | <b>QUADRAGÉSIMO QUARTO INSTANTE</b><br>*A respeito das partes:<br><br>1. Palavra<br>2. Linguagem<br>3. Estilo |



|  |   |   |   |
|--|---|---|---|
|  | <b>QUADRAGÉSIMO QUINTO INSTANTE</b><br>*A respeito da palavra:      | <b>QUADRAGÉSIMO SEXTO INSTANTE</b><br>*A respeito da linguagem:     | <b>QUADRAGÉSIMO SÉTIMO INSTANTE</b><br>*A respeito do estilo:       |
|  | <b>QUADRAGÉSIMO OITAVO INSTANTE</b><br>*A respeito da geração:      | <b>QUADRAGÉSIMO NONO INSTANTE</b><br>*A respeito da vontade:        | <b>QUINQUAGÉSIMO INSTANTE</b><br>*A respeito das feras:             |
|  | <b>QUINQUAGÉSIMO PRIMEIRO INSTANTE</b><br>*A respeito da liberdade: | <b>QUINQUAGÉSIMO SEGUNDO INSTANTE</b><br>*A respeito da humanidade: | <b>QUINQUAGÉSIMO TERCEIRO INSTANTE</b><br>*A respeito dos espelhos: |
|  | <b>QUINQUAGÉSIMO QUARTO INSTANTE</b><br>*A respeito da insônia:     | <b>QUINQUAGÉSIMO QUINTO INSTANTE</b><br>*A respeito do chamamento:  | <b>QUINQUAGÉSIMO SEXTO INSTANTE</b><br>*A respeito da intimidade:   |

A oscilação entre a visão de Deusdete e a de Natalício (Nos Tempos Antigos), construída por uma instância onisciente, ilumina o pensamento de ambos trazendo esclarecimentos a respeito do caráter dos dois, ao passo em que ajuda a construir também a imagem social deles. Tal *função* equivale à do diálogo por estabelecer a comunicação entre os personagens.

Outros recursos técnicos responsáveis por mostrar a voz dos personagens, e que também estão ligados à opção pelo “silêncio” das instâncias carrerianas, são a polifonia, o solilóquio, o monólogo interior e o fluxo da consciência. Tais tipos de diálogo se revezam nos cinco discursos lançados ao longo deste 2º Ciclo: Discurso sobre a Beleza, Discurso sobre o Caos, Discurso sobre a Loucura, Discurso sobre a Dor e Discurso sobre a Música. Embora não haja instruções acerca desses experimentos dialógicos entre as lições do narrador, a sua repetição sinaliza para a diferente linguagem empregada em cada um deles.

É melhor ser palavra do que poeta<sup>14</sup>  
Raimundo Carrero

#### 1.1.7. Parte 2 – A palavra

A palavra é – como explica Georg Lukács – um sinal da realidade. Sabe-se que o homem primitivo, para se relacionar com o mundo externo, comunicava-se por meio de estímulos enviados de suas impressões acerca dos objetos até o sistema nervoso central. Tais impressões eram propriamente os primeiros sinais que o homem recebia do mundo circundante, sendo seguidas, com o desenvolvimento das capacidades humanas, por outros sinais (as “palavras ditas, ouvidas, visíveis”). “Estes novos sinais designaram em última

<sup>14</sup> 1994, p.113.

instância tudo o que os homens percebem imediatamente, tanto do mundo externo, quanto de seu mundo interno”<sup>15</sup> (LUKÁCS, 1966, p.34).

Eis o motivo de as palavras estarem relacionadas ao modo de ser do indivíduo – dada a ligação com sua percepção de mundo –, que as seleciona e reúne em seu léxico como expressão de seu modo de entender a realidade. A organização mental que faz delas obedece assim a um “plano” pensado anteriormente à sua expressão. O vocabulário natural a cada indivíduo – assim como os verbos aos quais mais recorre – é capaz de dizer muito acerca do sujeito. Eis porque, ao se expressar, o indivíduo se expõe independentemente de sua vontade ao julgamento e à análise dos ouvintes.

Nas lições carrerianas, embora a palavra conste como um dos elementos alvo das observações do narrador em “eu”, pouco se diz acerca de sua função. Os seus ensinamentos se restringem ao que está no **QUADRAGÉSIMO QUINTO INSTANTE**:

#### **QUADRAGÉSIMO QUINTO INSTANTE**

\*A respeito da palavra:

Gide: “A coisa mais difícil, quando se começa a escrever, é ser sincero. É preciso sacudir esta ideia e definir o que é sinceridade artística. Eu penso isto, provisoriamente: que a palavra jamais precede a ideia. Ou melhor: que a palavra seja sempre uma necessidade para ela; é preciso que ela seja irresistível, insuprimível, e o mesmo é válido para a frase, para a obra toda. E para a vida inteira do artista, é preciso que sua vocação seja irresistível, insuprimível, e o mesmo é válido para a frase, para a obra toda. E para a vida inteira do artista, é preciso que sua vocação seja irresistível, que ele não possa não escrever” (Gide, citado por Ernesto Sábato, em “*O Escritor e Seus Fantasmas*”, Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1982) (CARRERO, 1994, p.98).

Maupassant: “Seja qual for a coisa que se quer dizer, não há senão uma palavra para expressá-la, um verbo para animá-la e um adjetivo para qualificá-la. É preciso, então, buscar até descobri-los, essa palavra, esse verbo, esse adjetivo, e jamais se contentar com o aproximativo, nem jamais recorrer a fraudes, mesmo felizes, a palhaçadas de linguagem para evitar a dificuldade” (Obra citada) (CARRERO, 1994, p.98-99).

Os escritores André Gide e Guy de Maupassant alertam para a necessidade de encontrar a palavra “exata”. Enquanto Gide chama atenção para o fato de a palavra ser antecedida por uma ideia que motiva sua expressão, Maupassant explica que aquilo que se quer dizer só tem uma forma de ser dito, e por isso o artista deve encontrar as palavras que deem conta de cada movimento da narrativa. As duas perspectivas apontam para algo anterior à palavra (“a ideia” e “a coisa que se quer dizer”), cujo propósito seria expressá-lo. Existe, portanto, algo que se deseja representar graficamente, assim como uma intenção nessa representação que diz respeito a personagem-cena, cena-conjunto da obra, e obra-leitor.

---

<sup>15</sup> Tradução nossa.

É verdade que os três Ciclos trazem diversos papéis assumidos pela palavra. As diferentes estruturas a que está atrelada no metarromance (epígrafes, lições, Discursos, Odes, Salmos, temas etc.) servem como impulso para que o leitor reflita acerca de seu papel nos gêneros literários, mesmo que tais reflexões não estejam nos ensinamentos do narrador nem nas citações do personagem-escritor.

Todos os procedimentos discursivos que são recorrentes ao metarromance, repetindo-se com uma função específica, chamam atenção para a mudança de sentido provocada pelo mero deslocamento de contexto no emprego de uma palavra. E alguns vão até além, pois buscam “desestabilizar” usos já cristalizados. Com essa linha de articulação, o escritor acaba acendendo luzes para as funções diversas assumidas pela palavra no tipo de linguagem que deseja articular. Para Hamburger (1975, p.194), eis a necessidade de que se entenda o efeito da palavra como vário a depender do gênero, uma vez que suas funções são sensivelmente distintas quando se compara, por exemplo, o gênero ficcional com o lírico. Só quando é pensada à luz de suas funções que a palavra se mostra como o instrumento que é, assim como sua capacidade de criar a unidade artística. Como explica Hamburger (1975, p.194) “é apenas no gênero ficcional, não no lírico, que a palavra é material no sentido próprio da palavra. É material como a tinta é o material da Pintura, a pedra, da Escultura. Mas no poema lírico é tão pouco material como no enunciado não-lírico”. Na lírica, a palavra “não serve a outra finalidade a não ser a da própria enunciação”, ou seja, “é idêntica a ela, é imediata e direta. É o eu lírico imediato que encontramos no poema lírico” (HAMBURGER, 1975, p.194).

A palavra, dentro da prosa, sempre está ligada a certa instância do discurso. É ela que chama a atenção, por exemplo, para as emoções do personagem. De acordo com Hamburger (1975, p.105), inclusive, é a palavra que caracteriza o estado espiritual da pessoa dentro do acontecimento, motivo pelo qual é considerada como expressão direta da vida interior, pois revela o “aqui e agora” das situações, limitada apenas pelas circunstâncias. O seu papel está ligado ao de incorporar a essência das personagens e dos episódios, de dar sua forma exata, sua dimensão.

Esse padrão se torna sensível quando a palavra incorpora o sentido próprio a cada movimento da narrativa, ajustando-se, individualizando-se, como alerta Hamburger (1975, p.194), no uso de suas funções. Diz a pesquisadora alemã ainda que, embora a palavra tenha no lírico a função imediata, aquela dos enunciados extrapoéticos, “no gênero ficcional tem função mediadora. No ficcional não tem valor próprio significativo e portanto estético, mas

está a serviço de outra tendência artística, a serviço da composição: da configuração de um mundo fictício, ilusório, de uma mimese” (HAMBURGER, 1975, p.194).

Se observarmos o emprego da palavra no metarromance, notaremos a constante desestabilização de seu sentido operada com a troca da situação comunicativa. O protagonista Deusdete expressa da seguinte maneira a sua opinião acerca desse recurso narrativo: “O que interessa ao professor são apenas as palavras, buscando nelas não a compreensão do mundo, ele já a tem, mas a Beleza” (CARRERO, 1994, p.71). O caminho para a Beleza, traçado pelo escritor pernambucano, se delineia claramente nos experimentos do autor com a palavra. Raimundo Carrero parte do pressuposto de que “uma escolha conveniente de palavras pode produzir um som ou uma série de sons que tenham alguma analogia com o que se deseja expressar, como o rumor das ondas, o uivo do vento, o murmúrio dos regatos, a cadência da música” (SANTOS, 1962, p.37).

Daí por diante: meu estilo, minha palavra, minha linguagem não dependem de mim. Dependem da história, da narrativa e dos personagens.<sup>16</sup>

Raimundo Carrero

#### 1.1.8. Parte 2 – A linguagem

As lições carrerianas sobre a linguagem partem do princípio da construção. O seu tratamento leva em conta a investigação das palavras dentro do mundo de possibilidades semânticas que surge frente ao artista. É o que se evidencia com o discurso dos romancistas norte-americanos Henry Miller e Gore Vidal, escolhidos para iniciar a discussão sobre o assunto:

#### **QUADRAGÉSIMO SEXTO INSTANTE**

\*A respeito da linguagem:

Henry Miller: “Tenho fé no homem que está escrevendo, que sou eu mesmo, o escritor. Não acredito em palavras, não importa se foram reunidas pelo mais engenhoso dos homens: acredito na linguagem, que é algo que transcende as palavras, algo de que as palavras dão apenas uma vaga ilusão. As palavras não existem isoladamente, exceto nas mentes dos acadêmicos, etimólogos, filósofos etc. As palavras divorciadas da linguagem são coisas mortas, e não revelam segredos (‘A Sabedoria do Coração’, L&PM, orto alegre, 1987)” (CARRERO, 1994, p.99).

---

<sup>16</sup> CARRERO, 1994, p.100.

Vidal: “A frase que soa na mente muda quando aparece na página. Então começo a cutucá-la com a caneta, descobrindo novos significados. Às vezes caio na gargalhada ao ver o que acontece enquanto torço e altero as sentenças. Negócio curioso, considerando tudo. Nunca se chega ao fim. É por isso que continuo, suponho. Para ver o que serão as próximas sentenças que eu escrever (Gore Vidal, ‘Os Escritores’, Companhia das Letras, São Paulo, 1998)” (CARRERO, 1994, p.99).

A linguagem, como explicam os autores citados, não é uma simples organização de palavras, pois a língua enquanto instrumento privilegiado para sua construção traz um mundo de possibilidades a ser explorado pelo artista. O contexto de seu emprego, o gênero para o qual será construída, a intencionalidade do autor na condução dos significados, entre outros componentes, são relevantes à sua construção.

Além disso, só em relação a uma instância estabelecida é que a linguagem pode se realizar, inclusive, enquanto discurso, pois sua concretização geralmente está ligada à expressão de uma subjetividade. A linguagem está sempre atrelada ao plano que o autor quer vivificar, transferida para o narrador, para o personagem ou até mesmo para o autor (como nas autobiografias). Eis por que, para a composição da linguagem, especialmente no campo ficcional, conta uma série de relações, tais como: 1. a atitude assumida pelo narrador acerca da narração; 2. o vínculo que a narração estabelece com o leitor; 3. o tempo em que é narrada etc.

Essas questões são essenciais para a organização da linguagem. Além de ser um caminho para o reconhecimento das características do plano narrativo, que se mostram por meio do tempo verbal, por alguma característica psicológica da narração, pelo tipo de narrador etc. Tal processo corrobora a ideia de que “o lugar da criação literária dentro do sistema da Arte é condicionado pelo seu lugar dentro do sistema linguístico e, por conseguinte, do pensamento”, como diz Käte Hamburger (1975, p.48), em sua *Introdução À lógica da criação literária*.

É necessário frisar que a linguagem ficcional tem os seus próprios elementos formadores, e por isso não deve ser confundida com outros tipos de linguagem. A confusão mais comum ocorre, como esclarece Hamburger (1975, p.40-42), ocorre entre a expressão linguística “fingida” e a “ficcional”. A linguagem “fingida”, que está presente no mundo do “faz-de-conta”, é relacionada a uma projeção possível, como acontece com a Matemática, “que conta com pontos fora do espaço”, e com a Física, que conta “com o espaço vazio”, e até mesmo com o Direito, que conta “com os casos construídos, como se efetivamente tivesse acontecido”. O faz-de-conta contém assim o elemento de significação de ilusão, e por isso uma relação com a realidade, “formulada no conjunto irreal; porque a realidade do faz-de-

conta não é a realidade que aparenta ser” (HAMBURGER, 1975, p.41). Por outro lado, para a formação fictícia conta a estrutura do “como”, isto é, “parece como a realidade”. A diferença é que aqui se produz a ilusão da vida, “e a ilusão da vida é criada na Arte somente por um “eu” vivo, que pensa, sente, fala” (HAMBURGER, 1975, p.42).

À luz dessa sutil diferenciação, é possível entender por que, como evidencia Hamburger (1975, p.45), somente no problema da narração se deixam demonstrar as relações lógicas-epistemológicas e gramático-semânticas que distinguem a ficção da realidade. “É somente na literatura narrativa, não na dramática, que a linguagem vive e atua em sua totalidade, é nela somente que se pode demonstrar o que significa quando a linguagem cria uma experiência ficcional e não-real”. Essa experiência, no entanto, é condicionada por alguns recursos que conduzem a linguagem para o mundo da ficção, retirando-a do campo da realidade vivida. A partir da “diferença entre enunciação e narração ficcional [é] que se pode desenvolver a estrutura lógica da ficção” (HAMBURGER, 1975, p.45).

Hamburger explica o que caracteriza a lógica constitutiva da linguagem ficcional quando acentua a capacidade que tem o pretérito de mudar de significado na narração épica; a transferência que os advérbios dêiticos são capazes de fazer, do campo indicativo para o campo simbólico da linguagem; a possibilidade de se empregar os verbos de processos internos, entre outros sintomas decorrentes do relacionamento funcional entre o que é narrado e a narração, processo que caracteriza a construção da linguagem ficcional (HAMBURGER, 1975, p.96).

Comecei a desconfiar, mais tarde, que a palavra exata não existe. Literatura é anarquia. Cada vez que o escritor coloca o dedo na Vida aí estará fazendo literatura. Daí por diante: meu estilo, minha palavra, minha linguagem não dependem de mim. Dependem da história, da narrativa e dos personagens.

O estilo não é o homem. Necas.  
 O estilo é a história.  
 E com o bisturi: o personagem.  
 Professor Deusdete: No presente.  
 Natalício: No passado.  
 Virgínia: No futuro do pretérito.<sup>17</sup>

Raimundo Carrero

### 1.1.9. Parte 2 – *O estilo*

O estilo, para o escritor pernambucano, ainda na década de 1990, faz parte da visão do autor. Eis o que se evidencia com citação do escritor argentino Ernesto Sábato e do norte-americano Henry Miller:

#### **QUADRAGÉSIMO SÉTIMO INSTANTE**

\*A respeito de estilo:

“O estilo é o homem, o indivíduo, o único: sua maneira de ver e sentir o universo, sua maneira de ‘pensar’ a realidade, ou seja, essa maneira de mesclar seus pensamentos a suas emoções ou sentimentos, a seu tipo de sensibilidade, a seus preconceitos e manias, a seus tiques” (Ernesto Sábato, ‘O Escritor e Seus Fantasmas’, Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1982) (CARRERO, 1994, p.99).

“Examino com assiduidade o estilo e a técnica daqueles que uma vez admirei e cultuei: Nietzsche, Dostoiévski, Hamsun, até Thomas Mann, que hoje rejeito por ser um habilidoso embusteiro, um fabricante de tijolos, um inspirado jumento ou cavalo de tração. Imitei todos os estilos na esperança de descobrir a chave do segredo torturante da arte de escrever. (...) No momento em que ouvi minha própria voz fiquei encantado: o fato de ser uma voz isolada, distinta, única, me deu alento. Não me importava se o que escrevia pudesse ser considerado ruim. Bom e ruim saíram do meu vocabulário” (Henry Miller, obra citada) (CARRERO, 1994, p.99-100).

Eis que, se o estilo é único, não faz sentido que seja imitado, dado que precisa ser desenvolvido, encontrado à luz da conjuntura de cada obra. No *Sinfonia para vagabundos*, o estilo ainda está relacionado, para Raimundo Carrero, aos temas do autor, às suas escolhas léxicas, ao seu imaginário. No entanto, nessa obra o autor já entra em contato com o que mudará sua perspectiva anos depois da publicação do metarromance. A revolução provocada pela narração em primeira pessoa traz à cena os alter-egos, os discursos em falsa primeira ou

---

<sup>17</sup> CARRERO, 1994, p.100.

terceira pessoa, os “eus” confessionais e o discurso vivenciado, evolução que motiva o experimentalismo de vários escritores.

No *Sinfonia para vagabundos*, o autor expressa sua perspectiva em um pensamento de Deusdete acerca do personagem: “é melhor ser personagem do que escritor, pensa. Pelo menos o escritor tem piedade do personagem, e quem tem piedade do escritor? Escritores personagens: Hemingway. André Gide. Gore Vidal. Truman Capote. Tennessee Williams. Jean Genet. Henry Miller” (CARRERO, 1994, p.113). O experimento se evidencia no próprio metarromance, quando Raimundo Carrero cria dois alter-egos seus: Deusdete (escritor e professor) e Natalício (músico saxofonista) para os quais converte sua visão de mundo. É uma ideia que começa a ser gestada no metarromance, mas que ainda não desponta com clareza, como vemos na citação de Céline:

**QUADRAGÉSIMO SEXTO INSTANTE**

\*A respeito da intimidade:

Céline: “Simplesmente não é a palavra que você está esperando nem a situação que você está esperando. Uma palavra utilizada desse jeito se torna ao mesmo tempo mais íntima e mais exata do que o que você normalmente encontra nesse lugar. Você inventa o seu estilo. Ajuda a pôr para fora o que está querendo mostrar de você mesmo” (Louis-Ferdinando Céline, “O Escritor”, Companhia das letras, São Paulo, 1988.) (CARRERO, 1994, p.103).

A “invenção do próprio estilo”, até este momento da produção carreriana, passa pela dedicação do escritor à linguagem do personagem, às suas características psicológicas e ao seu movimento verbal, depois de escolhida a técnica de narração.

O tempo se realiza como a água escorrendo entre os dedos.<sup>18</sup>

Raimundo Carrero

#### 1.1.10. Parte 3 – O Tempo

É em torno do tempo que o escritor Raimundo Carrero desenvolve as suas reflexões mais profundas, por ser um elemento estético capaz de comandar ou determinar a direção de outros recursos muitas vezes entrelaçados a si. O *Sinfonia para vagabundos*, por exemplo, incorpora a metáfora do “torno” mecânico, que se movimenta em sete “círculos de fogo”, simulando não só as voltas do tempo, mas também a moldagem itinerante de uma peça

---

<sup>18</sup> CARRERO, 1994, p.109.



cilíndrica com movimentos de rotação e avanço. Essa arquitetônica aparece visualmente nos *temas* do metarromance, e consta como metáfora nas lições do autor sobre o tempo enquanto componente estética:

#### QUINQUAGÉSIMO SÉTIMO INSTANTE

\*Em torno do tempo:

É verdade: não haveria melhor figura para significar o tempo: o torno. A roda. O círculo. O torno circular. A roda em torno de si mesma. Brinquedo de Carlitos: a bola do mundo.

Inútil é a tentativa de colocar o tempo de joelhos, de quatro: apesar do torno. Mesmo no romance, ainda que seja na ficção. O tempo se realiza como a água escorrendo entre os dedos.

Ou como as madames e senhores selecionados fazendo plástica: mais fácil arrancar o couro do que fazer o tempo parar. As madames e os senhores selecionados gostam do símbolo fálico do torno: lutam com ele e contra ele (CARRERO, 1994, p.109).

A polissemia das afirmações do trecho acima contribui para o *tom* de farsa de um metarromance que multiplica os sentidos de sua estrutura para “despistar” a crítica homogenizadora. As palavras assumem a forma de um cilindro para simular uma peça, em rotação constante, sendo lapidada por um torno. Enquanto esse procedimento visual estabelece os limites técnicos da imitação provocada pelas palavras, outra questão, ainda mais sutil, delineia-se.

De acordo com Hamburger (1975, p.45), “na proposição e na fala é o verbo que decide sobre o “modo-de-ser” das pessoas e das coisas, que indica sua posição no tempo e, conseqüentemente, na realidade, que afirma a sua existência ou inexistência, a sua existência presente, passada ou potencial”. Eis que essa questão também é alvo do experimentalismo carreriano, dado que seus personagens circulam com tempos verbais – só aparentemente – característicos à *função* exercida na obra. Deusdete, o escritor, mostra-se por meio do presente do indicativo, Natalício aparece à luz do pretérito perfeito, e Virgínia assume o condicional, ou futuro do pretérito. Essa demarcação parece coerente com a crença de que à narração ficcional cabem apenas os pretéritos (Natalício e Virgínia), enquanto à instância narrativa (Deusdete) cabe o tempo presente.

É verdade que as narrativas, outrora vastamente dirigidas por narradores em terceira pessoa, começam a focar nas primeiras pessoas do discurso, entre os séculos XIX e XX, o que motiva diversas formas de narração. Com a mudança do foco narrativo (da terceira para a primeira pessoa do singular), logo aparecem inovações relacionadas também ao ponto de vista adotado nas obras ficcionais. Diante disso, surge a necessidade cada vez maior de se entender a estrutura da narração ficcional, já que os tempos verbais podem caracterizar discursos

diversos, como o histórico, o jornalístico, o autobiográfico, o confessional, etc. O que diferenciaria, por exemplo, o pretérito ficcional do histórico? É com esse questionamento que Hamburger (1975, p.46) chega à conclusão de que o épico narra a sua história “como se fosse no passado”, o que demanda o uso de recursos linguísticos próprios ao caráter de “fingimento” desse tipo de relato.

É, porém, de fato a mudança de significação, aparentemente paradoxal, que ocorre com o pretérito da narração ficcional, que o legitima como ficcional, ou, expresso de outro modo, que esclarece que o “eu épico”, como se costuma dizer, não é sujeito-de-enunciação. *A mudança de significação, porém, consiste em que o pretérito perde a sua função gramatical, que é a de designar o passado* (HAMBURGER, 1975, p. 46).

É fato que a discriminação funcional do tempo do verbo já não dá conta de esclarecer o movimento da narração no tempo, dado que esta assume características psicológicas alheias à prescrição normativa. Além disso, o sistema da sintaxe é “estrito demais para a vida criativa da linguagem, que tem a sua fonte como tal no domínio mais amplo do pensamento e da imaginação” (HAMBURGER, 1975, p.48). Para a estudiosa alemã, a obra histórica, “a totalidade dos enunciados nela contidos, parece estar exonerada do sistema tempo (e espaço). Seus enunciados têm valor ‘objetivo’ e não estão, ou não estão mais, ligados ao agora e aqui de quem faz o enunciado” (HAMBURGER, 1975, p.49).

No *Sinfonia para vagabundos* nota-se uma peculiaridade, no uso do tempo presente, no momento em que o personagem Deusdete é apresentado:

Sentado na cadeira de balanço, perto da mesa pequena em que o abajur concentra luz e ternura, ele lê e toma anotações. Às vezes para. Imita os dedos de imaginário datilógrafo. Às vezes esfrega as mãos. Levanta e ri. Ri e pensa. Palavras em busca de palavras, criaturas cercadas que vão se ajeitando na memória (CARRERO, 1994, p.19).

Em primeiro lugar, vê-se que, embora a narração esteja no presente, o leitor a entende, claramente, como vinda de um passado, em relação ao “eu” que narra. Em segundo, como é próprio à narração ficcional, podem-se distinguir, no trecho, verbos de processos externos e internos. Os verbos “sentado, lê, toma, imita, esfrega e ri” são característicos a atitudes observáveis em qualquer pessoa e, por isso mesmo, são próprios ao narrador oculto. Já o verbo “pensa” é um verbo de processo interno, utilizado vastamente pelo narrador onisciente. Em terceiro lugar, a última sequência denuncia-se como psicológica – “palavras em busca de palavras, criaturas cercadas que vão se ajeitando na memória” –, o que faz parte de um processo mental que só aparece no mundo da ficção, ou da narração épica, como diz Hamburger.

A experiência com o tempo, no *Sinfonia para vagabundos*, é vasta; não se restringe à sua arquitetura (o torno circular), ou à variação psicológica que adota (os processos mentais entrelaçados à linguagem da obra), pois a sequência de lições do autor remete a um mundo que se amplia à medida que são apresentadas novas instruções do narrador; é o que se observa já no seguimento abaixo:

### QUINQUAGÉSIMO OITAVO INSTANTE

\*Em torno da diversidade:

Existem tempos, não apenas tempo.

O tempo de Deus é o tempo da Literatura?

Em que tempo Deus se realiza? Ou é o tempo que se realiza em Deus?

Santo Agostinho: “Não houve tempo nenhum em que não fizésseis alguma coisa, pois, fazíeis o próprio tempo”.

Nenhuns tempos Vos são coeternos, porque Vós permanecéis imutáveis, e se os tempos assim permanecessem, já não seriam tempos. Que é, pois, o tempo? Quem o poderá apreender, mesmo só com o pensamento, para depois nos traduzir por palavras o seu conceito?

E que assunto mais familiar e mais batido nas nossas conversas do que o tempo? Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém mo perguntar, eu sei. Porém, atrevo-me a declarar; sem receio de contestação, que, se nada sobreviesse, não haveria tempo futuro, e se agora nada houvesse, não existiria o tempo presente.

De que modo existem aqueles dois tempos – o passado e o futuro –, se o passado já não existe e o futuro ainda não veio? Quanto ao presente, se fosse sempre presente, e não passasse para o pretérito, já não seria tempo, mas eternidade. Mas se o presente, para ser tempo, tem necessariamente de passar para o pretérito, como podemos afirmar que ele existe, se a causa da sua existência é a mesma pela qual deixará de existir? Para que digamos que o tempo verdadeiramente existe, porque tende a não ser?”(‘*Confissões*’, abril Cultural (...) São Paulo, 1980 ) (CARRERO, 1994, p.109-110).

Como, pois, o tempo se realiza na Literatura?

Hans Meyerhoff: “São esses alguns dos mais importantes temas que emergem do tratamento literário do tempo. Distinguimos seis aspectos do tempo característicos da Literatura: (1) relatividade subjetiva ou distribuição desigual; (2) fluxo contínuo ou duração; (3) fusão dinâmica ou interpenetração da ordem causal da experiência e da memória; (4) duração e estrutura temporal da memória em relação à autoidentidade”; (5) eternidade; (6) transitoriedade ou direção temporal para a morte. Esses aspectos do tempo, acredito, são explícita ou implicitamente – característicos da Literatura através das épocas, incluindo antigos mitos e textos religiosos (‘O Tempo na Literatura’, Editora McGraw-Hill do Brasil, Ltda., 1976) (CARRERO, 1994, p.109-110).

As instruções ganham complexidade a cada novo *instante*. Além de acenderem novas luzes para possíveis *funções* narrativas. Não estaria Raimundo Carrero, assim como Santo Agostinho, no trecho acima, preocupado em apreender o tempo “mesmo só em pensamento” para depois traduzi-lo em palavras? Não seria o seu propósito, ao criar um representante do passado (Natalício) e uma do futuro do pretérito (Virgínia), o de fazer crer que esta não passa de uma suposição, e aquele não existe mais? Ou estaria fazendo uma associação entre seus personagens e o sentido bíblico atrelado a esses nomes? Se estas suposições estiverem

corretas, é possível também que o presente (representado por Deusdete), para se colocar no tempo, tenha de tornar-se passado (Natalício). Eis o motivo de ambos se confundirem ao longo da narrativa como se fossem duas faces de uma mesma instância (o “eu” do autor). O uso do presente ou o do pretérito, assim, já não dá conta dos limites da ficcionalidade.

É Hamburger (1975, p.48) quem aponta como erro acreditar que o gênero épico seja objetivo, ao passo que o lírico é considerado como subjetivo. Para a pesquisadora, objetiva é a obra histórica, dado que a “totalidade dos enunciados nela contidos parece estar exonerada do sistema tempo (e espaço)”. Ao contrário da ficção, no gênero histórico, “seus enunciados têm valor ‘objetivo’ e não estão, ou não estão mais, ligados ao agora e aqui de quem faz o enunciado. É essa a maneira geral de determinar a objetividade de enunciados”. A confusão desse princípio, de acordo com a estudiosa, é a responsável pela estrutura da criação literária não ser descoberta, uma vez que “os gêneros literários são definidos erroneamente, o épico e o dramático, p. ex., confrontados como gêneros objetivos, ao lírico subjetivo” (HAMBURGER, 1975, p.49). É justamente por meio do tempo que a narração ficcional se constrói, e se diferencia de outros discursos. As estratégias por meio das quais se evidencia o jogo da narração ficcional, de acordo com a classificação lógica estabelecida por Hamburger, consistem:

1. No emprego do imperfeito, “que perde a sua função de nos informar sobre o passado dos fatos comunicados”. No caso deste tempo verbal, a autora traz alguns exemplos de frases como “O rei tocava flauta todas as noites” e “O Sr. X estava em viagem”, para afirmar que estando estas frases em um romance, a leitura da ação no imperfeito é automaticamente levada para o *agora* de quem narra. Mas, se estiverem em uma narrativa histórica, a função do imperfeito será a de informar sobre o passado: “a possibilidade de uma pergunta pelo ‘quando’ de uma ocorrência prova a sua realidade”. “Esta circunstância, porém, não se explica apenas psicologicamente partindo de nossa experiência de leitura. Ela não ocorreria, se não tivesse suas determinadas razões lógicas e epistemológicas de estrutura”. A autora chama a atenção para a importância da gramática nesse processo de reconhecimento, que não deve se restringir à nossa experiência de leitura.

2. No uso dos advérbios temporais dêiticos junto ao imperfeito, junção na qual se encontra “o sintoma gramatical objetivo que em toda a sua insignificância aparente fornece entretanto a prova decisiva de que o imperfeito da narração não é expressão do passado” (HAMBURGER, 1975, p.49-50).

A denúncia da narração ficcional se realiza sempre que são usados os advérbios temporais dêiticos indicativos de futuro junto ao imperfeito, porque tal junção “não é possível numa situação de conversa real”; assim como não servem também os advérbios de passado ao discurso real, histórico, pois estes “só podem ser relacionados com o imperfeito em referência ao agora de quem fala: ontem aconteceu isso ou aquilo”. A autora explica que “se o sujeito que fala agora e aqui se desloca a um tempo passado, p. ex., no dia 15 de julho aconteceu isso ou aquilo, ele não pode designar por ‘ontem’ algo ocorrido um dia antes dessa data, nem por ‘amanhã’ aquilo que sucedeu um dia depois”. Eis o motivo de usarem “advérbios ou locuções adverbiais como ‘no dia anterior’ (ou seguinte)” (HAMBURGER, 1975, p.51).

No *Sinfonia para vagabundos*, tanto os advérbios de tempo “ainda” e “agora” como o demonstrativo dêitico “desta” e o catafórico “esta” (em itálico) fazem referência a situações discursivas nas quais o narrador encontra-se dentro e fora da narração, como se vê no trecho abaixo:

Dia acordado, nem se lembrava de abrir a janela que dava para a rua ensolarada e por onde passavam pessoas de muitos ruídos: cheiro de comidas, de gasolina ou de óleo de automóveis; o cheiro das mulheres *desta* cidade do Recife que *ainda* trepavam nos quartos das pensões, embaixo das pontes ou nos hotéis. Não tinha medo do sol ou das paredes alvas onde apareciam em grandes letras vermelhas ou pretas ou verdes: pornografias, propagandas políticas, declarações de amor ou recados de morte. A questão *agora* era *esta*: desprezar o mundo, desprezar toda criatura: os pacíficos e os escandalosos (CARRERO, 1994, p.25).

O dêitico acompanha verbos no pretérito imperfeito, assim como acontece com os advérbios de tempo, o que confere à narrativa ficcional uma intenção de presente que se realiza no momento mesmo da leitura. Todavia, o tempo adquire ainda maior complexidade no metarromance quando partimos para a *função* que assume em cada personagem, assim como sua configuração em relação ao todo, como explica o autor nos *instantes* finais:

#### QUINQUAGÉSIMO NONO INSTANTE

\*Em torno da particularidade:

Apresentados os dois lados da moeda, acrescento: o tempo romanesco, no nosso caso, que é também o tempo de Deus, sendo por esta razão, invocado, caminha de acordo com a composição. Realiza-se como estrutura do tempo nos personagens.

Os personagens, sobretudo Deusdete e Virgínia, estão presos no tempo, porque o estado psicológico em que se encontram apresenta pouca variação e “Twain, também, dá voltas e voltas, à espera de que alguma coisa aconteça” (Gore Vidal, obra citada).

“Voltas e voltas”, neste romance, significa repetição, eterno tempo presente visto por uma câmera cinematográfica em vários ângulos.

Repetição e monotonia.

Aparentemente, pobre como enredo, rico, muito rico, com o que classifico de “movimento do estático”.

Um tempo psicológico. Apenas.

O que estou tentando escrever são “prólogos” e “epílogos” estáticos, com centenas de palavras e pouca movimentação.

É o tempo da roça. Não o tempo da cidade (CARRERO, 1994, p.110-111).

A arquitetura criada para a representação do tempo psicológico, a que se refere Raimundo Carrero, no trecho acima, esclarece que o “fluxo” extraído da cabeça do personagem não é, como muitos acreditam, um jogo de palavras soltas e desconexas. A *técnica* é gestada com a habilidade e minúcia de um artesão. Ademais, conta sobretudo a experiência rítmica, no “torno” carreriano misturam-se, num movimento circular e contínuo, *temas* como “profanação” e “paciência”, “felicidade” e “comida”, “contemplação” e “soldados”, “solidariedade” e “dor”, “mendigos” e “cerimônia”, “tiro” e “música”, em uma organização numérica que denuncia o compasso de sua grande Sinfonia, como se vê no quadro abaixo:

– Parte 3 – Instruções do Narrador –

| <b>PARTE 3</b> |  |  |   |
|----------------|--|--|---|
| <b>O TEMPO</b> | <b>QUINQUAGÉSIMO SÉTIMO INSTANTE</b><br>*Em torno do tempo:      | <b>QUINQUAGÉSIMO OITAVO INSTANTE</b><br>*Em torno da diversidade:  | <b>QUINQUAGÉSIMO NONO INSTANTE</b><br>*Em torno da particularidade:   |
|                | <b>SEXAGÉSIMO INSTANTE</b><br>*Em torno do poeta:                | <b>SEXAGÉSIMO PRIMEIRO INSTANTE</b><br>*Em torno das homenagens:   | <b>SEXAGÉSIMO SEGUNDO INSTANTE</b><br>*Em torno do branco:  |
|                | <b>SEXAGÉSIMO TERCEIRO INSTANTE</b><br>*Em torno da inquietação: | <b>SEXAGÉSIMO QUARTO INSTANTE</b><br>*Em torno da leitura:   | <b>SEXAGÉSIMO QUINTO INSTANTE</b><br>Em torno dos leitores:   |
|                | <b>SEXAGÉSIMO SEXTO INSTANTE</b><br>*Em torno da agudeza:        | <b>SEXAGÉSIMO SÉTIMO INSTANTE</b><br>*Em torno do sagrado:<br><br>7 Temas<br><b>Salmo dos Salmos</b><br><br>17 Temas<br><b>Salmo dos Salmos</b><br><br>6 Temas<br><b>Salmo dos Salmos</b><br><br>17 Temas<br><b>Salmo dos Salmos</b><br><br>8 Temas<br><b>Salmo dos Salmos</b><br><br>3 Temas<br><b>Salmo dos Salmos</b> | <b>SEXAGÉSIMO OITAVO INSTANTE</b><br>*Finalmente: a conclusão:<br>Hemingway:<br>Eikhenbaum:<br>Ítalo Calvino: |
|                | <b>SEXAGÉSIMO NONO INSTANTE</b><br>*Finalmente: as reticências:  | <b>SEPTUAGÉSIMO INSTANTE</b><br>*Finalmente: a técnica:  | <b>SEPTUAGÉSIMO PRIMEIRO INSTANTE</b><br>*Finalmente: o silêncio:   |
|                | <b>SEPTUAGÉSIMO SEGUNDO INSTANTE</b><br>*Finalmente: o segredo:  | <b>SEPTUAGÉSIMO TERCEIRO INSTANTE</b><br>*Finalmente: a missão:  | <b>SEPTUAGÉSIMO QUARTO INSTANTE</b><br>*Finalmente: a virgindade:   |
|                | <b>SEPTUAGÉSIMO QUINTO INSTANTE</b><br>*Finalmente: o perigo:    | <b>SEPTUAGÉSIMO SEXTO INSTANTE</b><br>*Finalmente: a quadrilha:  | <b>SEPTUAGÉSIMO SÉTIMO INSTANTE</b><br>*Finalmente: o prazer:   |
|                | <b>SEPTUAGÉSIMO OITAVO INSTANTE</b><br>*Finalmente: o fim:       |  |   |

Há ainda nesses *temas* uma série de recursos investidos para a criação de uma *forma* capaz de representar a realidade brasileira da década de 1990.

Esta década parece mais com uma época de intenso tédio, que levará ao suicídio, que representa a morte da sociedade em que vivemos, do que uma época de angústia, que impulsiona o homem para o bem ou para o mal.<sup>19</sup>

Raimundo Carrero

### 1.1.11 O Tema

Embora o tema não esteja nas discussões do metarromance, é necessário chamar atenção para essa lacuna, dada a sua importância em cada etapa da construção da forma narrativa; pois, em seu sentido mais abrangente, “ele se apresenta como a expressão de uma situação histórica concreta que deu origem à enunciação” (BAKHTIN, 1992, p.128). Ademais, sem o tema, ainda que enquanto “unidade temática” de cada enunciação, a palavra não teria significado, dado que “é impossível designar a significação de uma palavra isolada (por exemplo, no processo de ensinar uma língua estrangeira) sem fazer dela o elemento de um tema, isto é, sem construir uma enunciação, um ‘exemplo’” (BAKHTIN, 1992, p.129).

Embora Bakhtin não se refira ao tema geral da obra, e sim à unidade temática de cada enunciação, o filósofo atribui os sentidos possíveis alcançados pelas palavras ao tema a que fazem referência. Eis o porquê de trazermos a fala do escritor Raimundo Carrero acerca de como o tédio cerceia sua geração, à época do lançamento do metarromance, pois sem tal referência a agressividade do *Sinfonia para vagabundos* se torna gratuita e sem sentido.

O filósofo Lars Svendsen (2006, p.33) explica que o tédio vem da falta de significado pessoal, o que se deve, em grande parte, ao fato de os objetos e ações já chegarem codificados a um homem que, descendendo do Romantismo, insiste em dar sua significação pessoal, em construir por si mesmo seu significado. “O homem é um ser formador de mundo, um ser que constitui ativamente seu próprio mundo; assim, quando todas as coisas já estão inteiramente codificadas, a constituição ativa do mundo torna-se supérflua”. Tal esvaziamento de segredos que o mundo sofre, tal transparência, torna o mundo entediante, por isso algumas pessoas anseiam tanto por perigo. “Elas substituíram o não-transparente pelo extremo. Provavelmente é por isso que muitas são tão obcecadas pela ‘violência das ruas’ e a ‘violência cega’ que a imprensa sensacionalista não se cansa de noticiar. Como a vida seria entediante sem violência!” (SVENDSEN, 2006, p.40).

---

<sup>19</sup> Entrevista com o escritor Raimundo Carrero, realizada pelo jornalista Marcelo Pereira, para o Jornal do Commercio, em 30 de abril de 1993.

De acordo com Svendsen (2006, p.34-35), “o tédio e o niilismo convergem na morte de Deus”, ou seja, “na ausência de Deus, o homem assumiu o papel de centro gravitacional para o significado – mas só conseguiu desempenhá-lo em pequena medida”. É nesse sentido que o mistério passa a ser procurado exaustivamente em qualquer recanto, no meio do desconhecido, em “infernos” ou “esgotos”. A ordem do dia são os mantras dos estetas da *jouissance* “intensidade”, “delírio” e “euforia” (SVENDSEN, 2006, p.29). Em meio a esse contexto, a transgressão passa a ser tão natural como necessária, uma vez que se constitui como uma sensação de estímulo ao rompimento com uma realidade desmistificada, a busca por experiências novas, incomuns.

É embebido desse sentimento que Deusdete, protagonista que traz em seu nome a metáfora da criação, encoraja-se à procura de estímulos capazes de resgatá-lo do estado de letargia em que se encontra. Assim, a violência surge em meio a ações sem justificativas praticadas ora pelos personagens ora por outros desconhecidos que atravessam a ordem na cidade do Recife. “O tédio faz tudo, ou quase tudo parecer uma alternativa tentadora, e tem-se a impressão de que o que realmente precisamos é de uma nova guerra, em decorrência de uma grande catástrofe” (SVENDSEN, 2006, p.41).

Esse sentimento de vazio está no *tom* do metarromance, desde a simbologia religiosa das Epígrafes, até a inversão operada pelas Orações da obra (as Odes e os Salmos). A verdade é que o caos é mimetizado na forma dessa obra, que exalta o medonho e o grotesco, no sentido empregado por Victor Hugo em seu *Prefácio de Cromwell*, cujo vértice é o de que a cisão no seio do cristianismo provoca no homem a necessidade de reorganizar as formas, agora quase nunca harmônicas, pois a musa moderna sente “que tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz” (HUGO, s/d, p.25).

Eis o que se depreende da “Carta à Redação” enviada pelo músico Natalício, duplo de Deusdete, a um jornal recifense:

Sr. Diretor:

Aproveito este precioso espaço, tribuna livre e independente, reservado aos clamores e gritos do **nosso povo quase sempre silenciado pela injustiça**, para revelar fato estranho e alarmante que aconteceu comigo na madrugada de quarta-feira passada, numa dessas ruas escuras do pobre Bairro do Recife, afamado pela zona de baixo meretrício, ocupado por mulheres e homens de destino desconhecido. Leitor afortunado desta Secção, longe de mim o propósito de ser comentado e julgado pela opinião pública. Sei que poderei ser considerado um homem sem pudor, mas quero deixar **claro ao respeitável público**, que pretendo apenas relatar a verdade, nada mais do que a verdade, no desejo de socorrer **minha intranquila consciência**.



Dito isso, vamos aos fatos: na noite do dia assinalado, encontrei a minha inditosa e desprotegida vítima – **uma menina que, pela aparência, tinha pouco mais de nove anos** – na rua lateral à ponte do Bairro da Boa Vista, no sentido de quem vai para o centro da cidade. Dormia, protegida apenas por uma bermuda e uma camisa fina. Reporto-me aos fatos com justeza para que não me considerem um desmiolado. Apanhei uma corda colocada por desleixo de algum construtor – cuja co-autoria não pode ser negada –, junto a várias tábuas e acredito que, colocada de propósito, para levar-me à desgraça e, por trapaça do destino, para dar morte à menina.

**Com piedade e amor ao próximo, tratei de enforcá-la**, rapidamente, de modo a provocar-lhe poucas dores e morte imediata, **livrando-a do castigo da vida**, imposto para que, desamparada, pudesse sofrer pelas ruas, esmolando e dormindo pelas calçadas. Devo acrescentar, com respeito à verdade, que faço esta confissão, não para emocionar, mas para revelar que não teria cometido tal crime se não fosse movido por uma **grande compaixão que sinto por essas crianças marcadas pela injustiça e pela crueldade**. Meu único propósito era o de retirá-las das ruas, para que não viesse a conduzir uma vida miserável, tornando-se pasto das criaturas inescrupulosas que, em nenhum instante, pensam na desventura dos meninos e das meninas esquecidas.

**Depois do assassinato**, fui atacado por **uma dessas crises de felicidade e tormentosa alegria**, tendo, por isso mesmo, arriado a bermuda da criança até os joelhos e, ato seguinte, **estuprei-a**, convencido de que não havia outra alternativa, mesmo que se considere, agora, diante dos olhos de seus dignos leitores, uma violência e um pecado contra o corpo, segundo dizem os religiosos. **Rejeito, veementemente, toda e qualquer ideia de violência**. Naquele instante, o que me interessava era **o desejo de dividir com a morta a minha felicidade**. Sei que ela, seja como for, sentiu o mesmo gozo e a mesma alegria que percorreu meu sangue piedoso.

**Terminada a cerimônia, retornei para casa tocando o “Bolero” de Ravel**, que era, ao mesmo tempo, uma espécie de **marcha fúnebre** e de **hino revolucionário** aos que, em plena madrugada, encontram a **justiça e a verdade**.

Agora, e para encerrar, quero dirigir-me diretamente aos leitores: No começo da carta referi-me à minha “intranquila” consciência. Desejo, entretanto, acrescentar aos senhores que **essa intranquilidade não vem, de forma alguma, do arrependimento**. Estou intranquilo apenas porque não pude, até o momento, o que venho fazer agora por respeito e por atenção aos leitores deste jornal, **compartilhar com os cidadãos dignos e honrados da felicidade que me consome ainda hoje**.

Sr. Diretor:

Agradeço, penhoradamente, o espaço que me foi reservado neste prestigioso jornal, alertando, porém, a todos os leitores, que, porventura, colocarem os olhos nesta carta, que **a felicidade dói**.

Atenciosamente,

Natalício

P.S. – Se, por acaso, tiverem alguma dúvida quanto ao **meu caráter altruísta** peçam, por favor, informações ao professor Deusdete que poderá, de pronto, desfazer as dúvidas (CARRERO, 1994, p.32-33 / grifos nossos).

Eis que a ironia desta Carta aponta para uma “Sinfonia” contra a insensibilidade. A confusão dos sentimentos de seus personagens – que beira o grotesco – induz o leitor passivo a revisitar seus sentimentos, a identificar o que está errado, a vasculhar suas próprias ações.

A agressividade do *Sinfonia para vagabundos* reflete a perplexidade experimentada pelo homem do século XX, como já explicara George Steiner (2003), nas Conferências Massey de 1974. Esse é o “declínio da sociedade e do homem ocidentais, da antiga e

magnífica arquitectura da certeza religiosa”. Tal sentimento, de acordo com Steiner, surge com a decadência da doutrina cristã, que desloca as percepções essenciais de justiça social, o significado da história humana, as relações entre a mente e o corpo, e até mesmo a posição do conhecimento na conduta moral da sociedade.

Só não lançamos ao escritor Raimundo Carrero o epíteto de “maldito”, porque tal classificação – apropriada à época em que o enfoque no mal era tomado como infame – hoje tem suas manobras confundidas com os valores da época. O que se observa, por exemplo, na Carta de Natalício – em trechos como “com piedade e amor ao próximo, tratei de enforcá-la” e “não pude compartilhar com os cidadãos dignos e honrados da felicidade que me consome ainda hoje” – é uma inversão da moral cristã. A lógica do personagem, assim como reforça em diversos trechos de seu discurso, é extraída do princípio de que toda ação moral é livre (“depois do assassinato, fui atacado por uma dessas crises de felicidade e tormentosa alegria”), consciente (“estuprei-a, convencido de que não havia outra alternativa”), intencional (“essa intranquilidade não vem, de forma alguma, do arrependimento”), e solidária (“com piedade e amor ao próximo, tratei de enforcá-la, rapidamente, de modo a provocar-lhe poucas dores e morte imediata, livrando-a do castigo da vida”). Tanto o “compromisso” com a sociedade, quanto a responsabilidade de assumir a autoria de sua escolha (divulgando-a no jornal) faz parte da moral do personagem.

## 2 PRINCÍPIOS E CONTRADIÇÕES DA PERSPECTIVA CARRERIANA

### 2.1 UM BREVE ESCLARECIMENTO SOBRE AS POÉTICAS CRIADORAS

Já na Introdução de *Os segredos da ficção*, o autor explica a necessidade de o aspirante a escritor conhecer as poéticas, enquanto instrumento clarificador dos mecanismos do processo criador, pois alguns manuais colocam em discussão não só o fazer, mas também o funcionamento interno da obra de arte literária. Antes de traçar, com suas lições, um caminho possível até o movimento criador, o escritor faz uma ressalva: “Não se pretende aqui ditar normas à criação. Absolutamente. No entanto, é preciso acreditar que o trabalho literário exige disciplina e método. Com rigor. Cada palavra deve ser trabalhada, cada momento, cada circunstância” (CARRERO, 2005, p.13). Esse posicionamento frente à arte era também um preceito horaciano, o que pode ser deduzido da seguinte afirmação: “se não posso nem sei respeitar o domínio e o tom de cada gênero literário, por que saudar em mim um poeta? Por que a falsa modéstia de preferir a ignorância ao estudo?” (HORÁCIO, 2005, p.57).

É certo que a elaboração de manuais que deem conta de acender luzes para essa complexa arte não é atual, sabe-se que não só *A Poética*, de Aristóteles (335 e 323 a.C.), mas o *De Oratore*, de Cícero (55 a.C.), *A Epistula ad Pisonem*, de Horácio (14 e 13 a.C.), o *Do Sublime*, de Longino (1 d.C.), e até o *Institutio Oratoria*, de Quintiliano (95 d.C.) já constituíam verdadeiros tratados sobre a dinâmica desse processo. É por motivos diversos que esses compêndios não recebem a mesma atenção no Ocidente. Ao tomar três destes compêndios para reflexão, o de Aristóteles, o de Horácio e o de Longino, Brandão (2005, p.1) explica que a *Poética* de Aristóteles só chega a um público relevante no século XVI, com a tradução latina, sendo praticamente desconhecida antes disso. Ademais, mostra que atualmente várias são as leituras dos conceitos ali tratados, encarados ora “como problemas a serem resolvidos e esclarecidos”, posicionamento que procura chegar ao sentido exato das palavras do autor; ora enquanto elementos próprios ao fazer literário, que necessitam ser investigados à luz de procedimentos teóricos; ora como “soluções práticas que devem orientar tanto a criação quanto a crítica de obras concretas”, interpretação, aliás, comum ao pensamento contemporâneo, e que influencia o desdobramento de novos manuais de criação até os dias atuais. De acordo com Brandão (2005, p.5), ainda hoje essas diferentes tendências de leitura e interpretação da *Poética* aristotélica, e de outras obras antigas, assumem um

significado didático muito importante, ao mostrar que se, “por um lado, aquele texto goza de um grande poder sugestivo, por outro, revela que cada época vê e compreende o passado de acordo com suas próprias maneiras de pensar”.

É verdade também que a cultura contemporânea, como alertam os críticos Pino e Zular (2007, p.159), corrobora certo “culto” ao processo. Não é por acaso que com o século XIX aparecem diversos manuais que buscam definir parâmetros à produção, começando pelos manifestos modernistas, e por textos reflexivos como *A Filosofia da Composição*, do poeta e crítico americano Edgar Allan Poe. É certo também que a inclinação carreriana por tais questões não deixa de reforçar os interesses de uma época de inteiro domínio da *técnica*. Eis por que a lista de manuais citados pelo escritor pernambucano – na Introdução de *Os segredos da ficção* – concentra-se mais nos autores do século XX, com os quais certamente compartilha a opinião de que não se deve estabelecer regras fixas para um fenômeno cuja originalidade depende das peculiaridades da invenção. Algumas das obras citadas trazem o depoimento de criadores sobre suas próprias estéticas, com o qual aclaram as dificuldades do ofício, como é o caso do Prefácio de *Música para Camaleões*, de Truman Capote, de *Cartas a um jovem poeta*, de Rainer Maria Rilke, de *Poética do romance – Matéria de Carpintaria*, de Autran Dourado, *A arte do romance*, de Henry James, e também *Pós-escrito a O nome da rosa*, de Umberto Eco. Outras obras consultadas são de cunho ensaístico, mais voltadas à crítica literária, como *A orgia perpétua*, de Mario Vargas Llosa, *Lima Barreto e o espaço romanesco* e *Guerra sem testemunhas*, de Osman Lins, *Aspectos do romance*, de Edward M. Forster, *A arte da ficção*, de John Gardner, assim como *Nas trilhas da crítica*, de Marcel Proust. A todos estes, o escritor soma ainda reflexões construídas por teóricos e filósofos, indicando a leitura da *Poética*, de Aristóteles, *Estética*, de Kant, *A formação do estilo pela assimilação dos autores*, de Antoine Albalat, *A técnica da ficção*, de Percy Lubbock e *Problemas da poética de Dostoievski*, de Bakhtin. Estes são apenas alguns dos diversos nomes fornecidos pelo autor, que orienta o estudo dessas obras ser realizado em consonância com o de romances clássicos de escritores consagrados. Mesmo que as obras citadas tenham natureza diversa – sendo alguns voltados para a experiência dos próprios criadores, outros mais ligados à análise crítica, e outros ainda essencialmente teóricos –, todos discutem os problemas da criação. Além de que, nenhum deles direciona suas lentes à investigação ética, estilística ou mesmo à vida dos autores, mas, ao revés, concentram-se em desvendar as leis da criação ou em discuti-las. Dessa maneira, reforçam a visão carreriana de que “nada é tão espontâneo que não exija esforço concentrado. Nenhuma grande obra nasce do acaso. E não se deseja o retorno a uma

espécie de parnasianismo retardado nem a um formalismo insípido e vazio” (CARRERO, 2005, p.13). A perspectiva carreriana corrobora a do crítico francês Jacques Maritain (1947, p.102), em *Arte e poesia*, para quem “é perfeitamente lícito imaginar que, no uso dos sinais e das formas, e no universo da poesia, o homem não tem diante de si menos segredos a descobrir do que no mundo das ciências e do conhecimento da natureza”.

O grande problema é que muitos insistem ainda, como esclarece Brandão (2005, p.4) – ao se referir às poéticas clássicas –, em trocar a reflexão sobre o processo de construção pela admissão dos ensinamentos como regras fixas, um passo que a escola se encarregou de dar, como explica o teórico brasileiro; pois, “integrados no processo escolar, aqueles manuais passaram por um trabalho de simplificação e de diluição dos antigos conceitos”, o que acabou por transformá-los em leis rígidas e permanentes. As grandes obras acabam, também, sob essa mesma lógica, servindo de modelo à imitação, tomadas como o caminho para a correta maneira de escrever, e não como formas que devem ser admiradas e compreendidas em suas características singulares e únicas. Além disso, é comum também que muitos entendem ainda as obras clássicas à luz de um objetivo externo, como uma mensagem filosófica ou religiosa, ou mesmo como “um documento de época, de uma sociedade, de uma raça ou de uma grande personalidade” (COUTINHO, 1968, p.9-10).

De acordo com Afrânio Coutinho (1968, p. 9-10), há um grave erro na interpretação da *Poética* de Aristóteles, associada por séculos à visão de Horácio, sendo este difusor maior dos ideais platônicos. De acordo com Coutinho (1968, p.10), a ideia de que a arte seja o veículo de outros valores ganhou espaço no Ocidente “desde que os antigos foram redescobertos, sobretudo desde que as doutrinas dos retóricos romanos e helenísticos ou alexandrinos fizeram sua reentrada triunfal nas letras ocidentais”. Acrescenta ainda que “para os críticos renascentistas o ponto era pacífico: Horácio seguira Aristóteles, daí o amálgama de princípios que caracterizou a teoria do Renascimento”. Ademais, foram os “eruditos e retóricos do Renascimento, Castelvetro, Minturno, Robertello, Piccolomini, Scaliger” que reintroduziram no Ocidente as teorias clássicas (COUTINHO, 1968, p.9-10). E como o Renascimento é monopolizado pelas doutrinas latinas, considera-se coerente que o Ocidente leve outros séculos à frente tais crenças. Segundo Coutinho (1968, p.22), para que a *Poética* aristotélica fosse realmente entendida enquanto obra crítica, dissociada da *Arte Poética* de Horácio, mais voltada à retórica, teve de passar por uma efetiva reinterpretação, cuja repercussão acabou por diluir a ideia de seu didatismo. Essa conquista deve-se tanto ao prefácio à *Poética* do crítico inglês S. H. Butcher, escrito em 1895, quanto às discussões

empreendidas por Immanuel Kant sobre estética ao longo do século XVIII. O crítico acrescenta que as teorias aristotélicas só florescem com o movimento contra o positivismo que impera no século XIX, assim como as correntes formalista e estruturalista, cujo propósito é o de analisar a qualidade intrínseca do objeto artístico (COUTINHO, 1968, p. 23-24).

É justamente com o propósito estético, e não didático, que o escritor Raimundo Carrero segue em direção a novos preceitos, os quais formula à luz dos diversos manuais que consulta ao longo dos anos. Com o intuito de estruturar seu movimento criador, reforça sempre a ideia de que a criação envolve uma dinâmica na qual a razão e a consciência são de extrema importância. Na concepção do autor, é o trabalho que conduz à arte, mesmo que essa realização dependa também de uma série de elementos e de habilidade para organizá-los. De acordo com Raimundo Carrero, ao passo que se toma conhecimento das leis gerais da criação, com estudo e dedicação, descobrem-se novas possibilidades, a partir de um processo de assimilação tanto do aprendizado, quanto de outros autores pela leitura.

A ideia de que o domínio do material criativo pode ser alcançado por meio da razão, do trabalho e da disciplina, elementos essenciais à construção artística, é defendida já na *Epistula ad Pisones*, de Horácio. Na Introdução à *Poética Clássica*, Brandão (2005, p.8) explica que o pensador romano defendia estas três instâncias estarem inscritas no próprio conceito de arte, sendo a razão o princípio mais amplo desse processo “enquanto consciência das necessidades face aos meios à disposição do poeta ou a serem criados”. É certo que o escritor pernambucano Raimundo Carrero comunga de muitas das ideias horacianas, principalmente as referentes ao estudo e à paciência necessários à arte da escrita literária. Diz o poeta romano: “Já se perguntou se o que faz digno de louvor um poema é a natureza ou a arte. Eu por mim não vejo o que adianta, sem uma veia rica, o esforço, nem, sem cultivo, o gênio; assim, um pede ajuda ao outro, numa conspiração amistosa” (HORÁCIO, 2005, p.67). O escritor brasileiro, por sua vez, posiciona-se acerca da mesma questão da seguinte maneira: “Pode parecer racional demais. E não tenho dúvida, é mesmo. Porém, é necessário racionalizar o trabalho e não a invenção. A qualidade inventiva vai depender sempre de quem se exercita. Os avanços e os recuos ficam por conta de cada um” (CARRERO, 2005, p.17).

Mesmo que sua visão se alinhe sobretudo com a de Horácio, o escritor Raimundo Carrero se afasta dos ideais platônicos no que respeita à função da obra de arte. Eis quando se volta inteiramente para a concepção aristotélica, uma vez que esta tem como objeto de estudo e análise a fruição do prazer estético, enquanto o maior difusor das ideias platônicas não esconde o utilitarismo de sua perspectiva: “Arrebata todos os sufrágios quem mistura o útil e

o agradável, deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor; esse livro, sim, rende lucros aos Sósias; esse transpõe os mares e dilata a longa permanência do escritor de nomeada” (HORÁCIO, 2005, p. 65).

## 2.2 OS SEGREDOS DA FICÇÃO: UM GUIA DA ARTE DE ESCREVER NARRATIVAS

### 2.2.1 “Esqueçam inspiração e talento”<sup>20</sup>

Percebi então que, diante da falha da escola brasileira no que diz respeito à criação, as pessoas acreditavam demais em talento e inspiração. E que – o que é mais grave – muitas delas foram sufocadas nas salas de aula, absolutamente bloqueadas. Estavam travadas. Precisava desmanchar o mito de que só algumas pessoas têm capacidade para a invenção (CARRERO, 2005, p.17).

A crença na *inspiração* é combatida por Raimundo Carrero já nas primeiras páginas de *Os segredos da ficção*. Todavia, em suas origens, o processo chamado de *inspiração* se materializa de modo muito diverso, como pode se verificar nas obras poéticas de Homero, onde a invocação das deusas Musas – expressão mais comum da *inspiração* na idade clássica –, como explica Brandão (1999), favorece um diálogo entre o poeta, uma instância narrativa e o ouvinte. De acordo com Brandão (1999), no jogo de invenção do poeta grego, a *inspiração* não está relacionada a um estado “fora de si”, mas a uma elaborada *técnica* organizadora do discurso estetizado pelo artista. Essa afirmação se baseia nos estudos realizados pelo especialista em literatura grega W. J. Verdenius, por meio dos quais Brandão (1999) infere que o papel da Musa está mais para explicitadora da função poética em seus vários níveis do que para uma experiência numinosa do poeta; isto é, a Musa aparece como instância que faz ver a construção do poema, através da dramatização das relações entre quem faz e quem ouve, motivo por que pode ser entendida como um recurso de caráter metalinguístico.

A *inspiração*, comumente rebatida pelos estetas modernos da arte literária, como se pode deduzir, não parece ser esta que se desenvolve como arte na obra de Homero, mas o processo de criação que acusa uma motivação mística reger sua prática, aquele no qual o artista faz crer que suas palavras surgem por meio de um *dom* divino, de uma revelação superior.

---

<sup>20</sup> CARRERO, 2005, p.23.

Nos estudos do teórico Jaa Torrano (1995), sobre a *Teogonia*, obra do poeta grego Hesíodo sobre a origem dos deuses, entende-se que era tradição entre os poetas clássicos iniciarem seus versos com uma evocação às deusas Musas. Estas, materializadas sempre através do canto, eram tidas como verdadeiras entidades místicas que representavam palavras reveladoras da verdade. A linguagem mesmo, à época, não raro era entendida como uma manifestação divina. Diz o especialista que “as Deusas Musas, filhas de Zeus e de *Mnemosýne*” (...), “constituíam o fundamento transcendente dos cantos e, ao mesmo tempo, a garantia divina da verdade” que nesses cantos se revelava (TORRANO, 1995, p.2). As palavras consistiam, segundo Torrano (1995, p.11), em “forças divinas, deusas nascidas de Zeus e Memória (as Musas). O canto (as Musas) era nascido da Memória (num sentido psicológico, inclusive) e do mais alto exercício do Poder (num sentido político, inclusive)”. O poeta, assim, com o poder conferido pela memória, por meio das palavras cantadas, era capaz de superar todas as distâncias espaciais e temporais. De acordo com o pesquisador, a importância conferida ao poeta e à poesia sempre esteve relacionada ao fato de “o poeta ser, dentro das perspectivas de uma cultura oral, um cultor da memória (no sentido religioso e no da eficiência prática), e em parte no imenso poder que os povos ágrafos sentem na força da palavra” (TORRANO, 1995, p.11). A *Teogonia* de Hesíodo expõe, nesse sentido, a linguagem enquanto objeto de uma experiência numinosa arcaica, enquanto veículo de uma concepção de mundo sagrada (TORRANO, 1995, p.9).

Ainda de acordo com Torrano (1995, p.12), só quase um século depois de Hesíodo apareceu, com Arquíloco de Paros, a poesia lírica, que tematizava o aqui e agora, os sentimentos, as atitudes e valores individuais do poeta. Com a lírica, surge “um novo gênero, uma nova gênese, uma nova forma de manifestação da palavra, nascida e própria das novas condições trazidas pela *polis*, pela reforma hoplítica, pelo uso do alfabeto”.

Ao mesmo tempo, e solidariamente ao nascimento da lírica, diz o pesquisador, “os primeiros pensadores jônicos e os logógrafos começam a elaboração da prosa; a língua grega adquire palavras abstratas e o pensamento racional abre algumas perspectivas a partir das quais impõe novas exigências” (TORRANO, 1995, p.12). E já com os poetas líricos a linguagem começa a servir para perscrutar a realidade do indivíduo humano, examinar seus sentimentos, valores e motivações, “até começar a transmutá-los e transportá-los, de forças divinas e cósmicas que eram (v.g. *Êros*, *Éris*, *Aidós*, *Apáte*, *Áte*, *Lyssa*, etc.) para um interiorizado *páthos* humano (amor, rivalidade, pudor, engano, loucura, furor, etc.)”. Torrano (1995, p.13) explica que a aspiração extrema do pensamento racional da prosa é, portanto,



perseguir a totalidade unificada a partir das novas condições oferecidas pelo alfabeto para se aprisionar as palavras pela arte da escrita. Despojá-las gradativamente “de seu poder encantatório e de sua magia musical e imagética”, assim como “do domínio que exercem numinosamente sobre o homem”, “domesticá-las no cativeiro da escritura, tornando-as instrumento seco, fixo e preciso”.

Assim, quando essa concepção inicial de linguagem, de tempo, de ser, e de verdade evolui com a materialização da palavra, a sua expressão escrita adquire diversas leis formais com as poéticas clássicas. É o momento em que o encanto das divindades cede lugar às aspirações e desejos humanos. Com o surgimento da escrita, e a sua evolução posterior, que desencadeia a prosa, sobrevém uma mudança importante em relação à função da palavra, que deixa de representar uma *verdade divina* para expressar uma *realidade humana*.

A alteração dessa perspectiva abre espaço, mais tarde, para um importante questionamento realizado por Platão: a arte poética seria uma atividade inspirada por uma força divina ou consciente e produzida sob a expressão da razão do artista? Este é o problema ao qual chega depois de investigar, em um de seus mais conhecidos diálogos, o *Íon*, a relação entre a emoção da plateia e a expressão artística. É Sócrates quem, conhecedor das obras poéticas importantes de sua época, questiona Íon, um recitador profissional de poesia épica, acerca da arte que professa. Tal empresa de Sócrates começa com a tentativa de entender o que está por trás da expressão artística dos rapsodos, quando interpretam grandes obras como as de Homero, emocionando profundamente a plateia, se na verdade são incapazes de explicar em que trecho se encontra a beleza do poema, ou mesmo de diferenciar os versos brilhantes daqueles defeituosos. Essa incongruência, embora ainda não esteja clara para Platão, conduz Sócrates a associar os rapsodos aos adivinhos e aos profetas, o que já começa a associar a *inspiração* a uma expressão religiosa da linguagem, já que a entonação das palavras desses mestres da interpretação não estaria ligada à sabedoria, mas a uma espécie de disposição natural, isto é, a um estado “fora de si”. Já não é mais uma “invocação”, por meio da palavra cantada, mas uma “revelação” cuja motivação divina estaria relacionada a um *dom* ou a uma sensibilidade ou estado especial do inspirado. Para o pensador grego, assim como os rapsodos desconheciam o que empoderava os versos que cantavam, alguns poetas também não pareciam dominar a criação de suas belas e profundas palavras; e no intuito de sustentar esse argumento, Sócrates traz o exemplo do poeta que não escreve senão um grande poema, junto à seguinte explicação: “o deus me parece demonstrar a nós, para que não tenhamos dúvida, que não são humanos esses belos poemas nem dos homens, mas divinos e dos deuses, e que

os poetas não são nada mais que intérpretes dos deuses” (PLATÃO, 2008, p.35). Não só esses primeiros questionamentos de Platão sobre a *inspiração* auxiliam grandemente na produção do conhecimento sobre o fazer literário, como também suas reflexões posteriores mais complexas. Contudo, é no período iluminista, e sob o impacto da classificação realizada pelo filósofo Giambattista Vico, que tal questão é reacendida sob as luzes da Estética.

Em *O código dos códigos: a Bíblia e a literatura*, o crítico literário Northrop Frye (2004, p.28), especialista na influência religiosa sobre a literatura ocidental, reformula a classificação realizada por Vico sobre as três fases por que passou a linguagem, com o intuito de esclarecer inicialmente o caráter metafórico e divino de suas primeiras expressões na arte. Para o teórico canadense, no que diz respeito à primeira das fases, a que chama de “poética”, apenas metáforas podiam expressar, na linguagem, “o sentido de uma energia comum a sujeito e objeto”; uma vez que “a expressão central da metáfora é o deus, o ser que, como deus-sol, deus-da-guerra, deus-do-mar, ou deus-seja-o-que-for, faz identificar uma forma de personalidade com um aspecto da natureza” (FRYE, 2004, p.30). Na linguagem poética, o homem era visto comumente como o representante dos deuses, o veículo através do qual se manifestavam as entidades divinas.

A segunda fase, platônica e essencialmente metonímica, ocorre sob um recuo do poético para o dialético, um universo de pensamento que se separa do mundo físico da natureza (FRYE, 2004, p.31). De acordo com Frye (2004, p.32), é no final do período clássico que a ideia platônica de uma ordem superior, da qual apenas a linguagem pode se aproximar, vem a se fundir com a noção comum de *logos*. É assim que se concebe uma unidade quanto à consciência ou à razão, impulsionada pelo fato de que sequências verbais adequadamente construídas parecem ter o poder de provocar o assentimento. É assim que os pensadores da Antiguidade Clássica começam a estabelecer uma distinção entre os textos considerados inspirados (religiosos) e aqueles criados pelos poetas (literários). Eis que assim já se começa a desconfiar que os rapsodos emocionam não por uma disposição natural de sua arte da interpretação, mas porque tal é o *efeito* projetado para o momento da leitura de determinados versos da obra.

Essas duas manifestações da linguagem – a poética e a dialética – fornecem as condições para o desenvolvimento de sua terceira fase, a alegórica, que se estabelece no seio da teologia cristã, mas cujas bases só se formam depois que a concepção de *logos* adquire uma dimensão tanto religiosa como política, num momento em que o povo parece ansiar por premissas irrefutáveis. A alegoria é “uma forma especial de analogia, uma técnica de pôr em

paralelo a linguagem metafórica e a conceitual de tal modo que esta tenha a última palavra” (FRYE, 2004, p.33). Com a sua evolução ao longo dos séculos, impulsionada pelo desenvolvimento da racionalidade cristã, depois de separada a fé do conhecimento, a realidade passa a ser “a fonte da experiência na ordem da natureza, no que tange ao sentido e aos sentidos; nesta ordem não se acha ‘Deus’, e não se acredita mais em ‘deuses’” (FRYE, 2004, p.39). Nesse contexto, nota-se que o discurso alegórico acaba por representar a própria estrutura mental de uma época em que a metáfora sozinha denota ingenuidade, e a analogia já não fornece respostas suficientes. É assim que a alegoria, recurso utilizado ainda pelo Cristianismo para montar sua gênese, encontra espaço para se infiltrar por toda a tradição literária do Ocidente, desvencilhando-se mais tarde de sua motivação religiosa inicial para atender às particularidades de cada novo gênero em que se forma. Desse modo, quando a crítica do século XVIII ataca os românticos “por confundirem religião com literatura”, acaba desconsiderando a influência religiosa sobre a linguagem, assim como a da Bíblia cristã sobre o cânone ocidental, pois a maior parte dos escritores clássicos monta sua estrutura imaginativa tanto em relação à linguagem como à narrativa dos Evangelhos. Além disso, a forte relação entre as narrativas bíblicas e o gênero poético não é novidade para a crítica literária.

Diante desse processo evolutivo da linguagem, é possível entender os sentidos que se atrelaram à ideia de *inspiração* ao longo dos séculos, e o que hoje é combatido pelas poéticas modernas e Oficinas de Criação Literária. É comum atualmente àqueles que desconhecem as motivações anteriores ao uso da palavra “inspirado”, associá-la à livre criação, com o que não só distorcem o seu sentido primeiro (o dos poemas homéricos), como também lançam uma barreira para si mesmos no que tange ao estudo do ofício. Os adeptos da invenção espontânea são hoje um incentivo ao exercício de uma atividade desconhecedora do material da arte literária, o que tem motivado a ironia e a provocação de diversos estudiosos das funções da linguagem, como é o caso do escritor Raimundo Carrero (2005, p.59), para quem: “Não temos musas. Não somos antigos, antiquados ou românticos. Nem gregos”.

Sob a recusa da *inspiração* mística, o escritor brasileiro afasta de seu movimento a atividade da livre criação, ao passo que incentiva o uso das palavras como instrumento artístico a ser aperfeiçoado, e não religioso e inspirado, é o que se entende de sua seguinte afirmação: “o Impulso elimina a inspiração. Para sempre. Ninguém fica inspirado: impulsiona-se. Não conversa com os deuses, não é distinguido pelas musas. Procura a voz narrativa e escreve. Só isso” (CARRERO, 2005, p.59). E mais, neste aspecto, concorda sobretudo com a visão de Hegel (1999, p.275), para quem é incoerente “afirmar que poemas

como os de Homero foram imaginados pelo poeta enquanto dormia”, considerando que “sem reflexão, sem escolha, sem comparações, o artista é incapaz de dominar o conteúdo que pretende tratar, e um erro é pensar que o verdadeiro artista não sabe o que faz”.

O domínio do artista sobre o material criativo começa a ser então cada vez mais defendido entre os estudiosos da literatura, depois das questões levantadas por Kant, no século XVIII, e posteriormente pelos filósofos que levaram à frente a discussão, conseguindo expressivos avanços no campo da Estética, como é o caso de Hegel e Lukács. Na obra de Hegel (1999, p.275), a *inspiração* aparece sob a luz da racionalidade, ligada à capacidade do artista de apreender a totalidade das coisas. Além disso, deve contar com o conhecimento armazenado pelo escritor e meditado sobre o assunto. Inspirar-se, no sentido hegeliano, significa ver determinado aspecto da realidade contingente de modo perspectivo e ser capaz de articulá-lo em uma forma artística. É sabido que para o filósofo alemão os “estímulos exteriores da produção constituem aquele elemento natural e imediato que entra na composição do talento e constitui, por assim dizer, a anunciação da inspiração”. Eis por que sua defesa de que as grandes obras artísticas foram construídas com motivos exteriores, embora do exterior só possa provir “o estímulo da produção, e aquilo que ao artista cumpre dar, como única condição importante, é um interesse essencial, vivendo, dentro de si, o assunto” (HEGEL, 1999, p.279).

É verdade que grande parte dos estudiosos da literatura acredita na existência dos dons naturais; Hegel (1999, p.70), por exemplo, explica que “a imaginação vulgar assenta na lembrança de acontecimentos vividos, de experiências realizadas, e não é, propriamente, criadora”. Já a fantasia, tomada como imaginação criadora pelo filósofo, “é a que apreende e engendra representações e formas, a que dá uma expressão figurada, sensível e precisa aos interesses humanos mais profundos e gerais”. É certo que para Hegel (1999, p.71) “a qualquer homem é, sem dúvida, possível adquirir certo grau de habilidade artística; mas o talento artístico corresponde a um elemento específico, e quem for destituído de talento jamais ultrapassará aquele limite que marca o início da arte propriamente dita”. Ademais, acredita também que “o talento artístico, por ser em parte natural, manifesta-se cedo, e procura desenvolver-se, excitar-se, possesso de uma inquietação, de uma agitação que lhe vem da exigência de se explicitar” (HEGEL, 1999, p.71). Contudo, o *dom*, de acordo com o filósofo alemão, não está relacionado a um poder divino conferido ao artista, mas a uma capacidade especial, e humana, de representar dado *conteúdo*, que provém da experiência e inteligência do autor. Essa faculdade é desenvolvida gradualmente, e enriquecida por meio de leituras e de

vivências, pois “sem a reflexão, o homem não adquire consciência do que se passa em si, e o que mais nos impressiona numa obra de arte é isso mesmo, que facilmente podemos verificar, de o seu assunto ter sido longamente meditado, considerado em todas as partes” (HEGEL, 1999, p.275). É essa habilidade de lidar com o material da representação que possibilita ao artista “expressar o que em si vive e se agita mediante as formas e aparências sensíveis cujas imagens e modelos apreendeu e conservou, dominando ao mesmo tempo tais formas e aparências de modo a obter delas uma expressão total e completa da verdade” (HEGEL, 1999, p.275).

É nesse sentido que Hegel estabelece ainda uma diferenciação importante entre o *talento* enquanto habilidade técnica e o *talento* enquanto característica da verdadeira genialidade; isto é, o *talento* pode consistir nas competências práticas adquiridas com o conhecimento do ofício, ou na faculdade de encontrar “na mesma vida que o anima, os estímulos de atividade e as fontes de inspiração diante dos quais os outros passam sem se aperceberem”. Com isso, é inspirado, na perspectiva hegeliana, aquele que é capaz de observar a realidade imediata e apreender os instantes sensíveis dessa realidade por meio de uma apurada sensibilidade. O gênio, segundo o pensador alemão, volta-se para a criação no momento em que se acha “obsediado pela coisa”, quando o seu tema se torna sempre presente, e não encontra repouso enquanto não lhe dá uma forma estética perfeita. É necessário, no entanto, que o escritor não se iluda com o que o filósofo chama de má inspiração, ou seja, “a inspiração que dá ao artista a liberdade de se lhe impor e se fazer valer, em vez de ser o órgão da atividade criadora que se concentra sobre a coisa” (HEGEL, 1999, p.279). Do mesmo modo, para Hegel, “o gênio, para ser fecundo, tem de possuir um pensamento disciplinado e cultivado por um exercício mais ou menos longo. Porque a obra de arte oferece um aspecto puramente técnico que só pelo exercício se chega a dominar” (HEGEL, 1999, p.61).

Assim, quando o escritor Raimundo Carrero defende a criação artística como uma habilidade adquirida com o interesse e o estudo, tanto das leis gerais como do instrumental técnico referente ao campo da arte literária, só está atualizando uma discussão que remonta à Antiguidade Clássica, e cujo interesse só cresce depois dos avanços da filosofia em torno da Estética. Além do que, o escritor pernambucano faz questão de ressaltar que tal processo não pode ser mecânico, e que as regras servem para serem compreendidas e, depois, desobedecidas e recriadas. É em defesa desse posicionamento que explica ser preciso conhecer os fundamentos, “ultrapassá-los e formular novas técnicas, novas invenções. (...) O

escritor deve criar seu próprio método. (...) A capacidade de renovação – e de revelação – vem justamente da maneira como enfrentamos esse conhecimento e conseguimos sair dele” (CARRERO, 2005, p.160). Ademais, é válido salientar, como explica o esteta alemão, que “quanto mais elevada for a posição que um artista ambicione, melhor tem de conhecer as profundidades da alma e do espírito humanos”, conhecimento que só se adquire “ao fim de um estudo do mundo exterior e do mundo interior, estudo que fornece o assunto das representações”. Daí o acerto quanto à ideia de que “o espírito especificamente determinado só se revela fecundo depois de formado por estudos longos e profundos” (HEGEL, 1999, p.61-62).

O escritor Raimundo Carrero, por sua vez, não descarta a possibilidade de que qualquer indivíduo seriamente interessado na criação literária possa se tornar um grande escritor. É nesse sentido que estimula os interessados a descobrir suas potencialidades e evita conjecturar ou fazer julgamentos prévios a respeito de quem tem ou não *talento*. O escritor pernambucano acredita que a inteligência criadora pode ser desenvolvida, e por isso coloca como requisito à criação, não a *inspiração* e o *talento*, mas o estudo e a investigação dos textos clássicos, atividade que torna o escritor capaz não só de prescindir do *talento*, como também de substituir a versão mística da inspiração por um processo de “transpiração” ou “eclosão”, ou seja, por dedicação e conhecimento do ofício. De acordo com o autor, “o talento, caso exista, se revela pelo trabalho. Esforço e empenho. Exercício permanente. Continuado” (CARRERO, 2005, p.23).

E para que se apreenda o leque de possibilidades disponíveis no campo da criação, Raimundo Carrero sugere ao escritor iniciante a investigação incansável dos enredos clássicos, a compreensão das sutilezas narrativas, o entendimento da dinâmica e do movimento criador, a consciência das regras de montagem da narrativa, a identificação de seus componentes e os princípios de sua força expressiva. É verdade que nesse processo de aprendizado não raro o iniciante desacredita de sua capacidade de superar ou inovar frente às grandes obras, o que se dá, na opinião de Raimundo Carrero, porque “carregamos nas costas, já tão pesadas, a influência de autores clássicos e consagrados que impõem regras. São admirados. Festejados. Amados” (CARRERO, 2005, p.82).

De acordo com Antoine Albalat (1950, p.37), é certo que “à medida que lermos, notaremos que o gosto, o movimento de espírito, as expressões de um autor, se transfundem em nós e que nós imitamos, sem o querer, o estilo que nos apaixona”. Eis um procedimento que é transformado em exercício, por Raimundo Carrero, em *A preparação do escritor*, e que

aparece rapidamente em *Os segredos da ficção*, quando o autor cita como exemplo a experiência de Ismail Kadaré, escritor que diz seu primeiro livro ter sido o *Macbeth*, de Shakespeare, considerando que “aos nove anos de idade copiou todo o texto à mão. Para treinar. Só para treinar” (CARRERO, 2005, p.84).

A propósito dessa questão, Harald Weinrich (2001, p.86) explica que para o filósofo Gérard Cordemoy – que toma o exemplo dos grandes oradores – é comum aos que têm “grande memória” copiar as palavras alheias, sem criar nada de seu. Todavia, o homem de gênio se destaca precisamente no contrário, pois “nele a fecundidade do engenho se mostra, porque em todas as situações, no intercâmbio entre razão e imaginação, ele reconhece imediatamente as respectivas forças e debilidades, e por isso sabe exatamente onde colocar ênfase em sua fala”. Assim, ao estudar minuciosamente as grandes obras – para dominar sua substância, técnica pedagógica que assume vital importância frente ao processo de “transpiração” carreriano, em *A preparação do escritor* –, é necessário tomar essa atividade como exercício para não cair na simples imitação. Neste ensaio, Raimundo Carrero cita novamente a experiência do escritor Ismail Kadaré, que copia a peça de Shakespeare “palavra por palavra. Ponto por ponto. Isto não é imitação – isto é trabalho” (CARRERO, 2009, p.58).

É preciso entender, quanto à perspectiva desenvolvida por Raimundo Carrero sobre a cópia do texto de grandes autores, que este é um exercício com o qual o escritor iniciante tem a oportunidade de aprofundar seus conhecimentos sobre os elementos textuais e suas funções narrativas. É importante também que se entenda a própria dinâmica dos recursos linguísticos, que correspondem originalmente a determinadas épocas, o que inviabilizaria também a imitação, desmascarando-a, dado que certas regras já não são representativas do momento histórico atual. Esse processo faz que o escritor aprenda a respeitar as soluções técnicas de grandes escritores e a investir em suas próprias qualidades, pois “erramos quase sempre porque não respeitamos a nossa voz narrativa, não amamos o nosso timbre, queremos imitar a tradição. Não conhecemos as nossas particularidades. (...) Não acreditamos na nossa capacidade” (CARRERO, 2005, p.25). É traçando um caminho capaz de conduzir o escritor iniciante à descoberta de suas habilidades e limitações que Raimundo Carrero procura afastar a crença em uma *inspiração* enquanto força oculta e subjetiva. Com a indicação do exercício mencionado, o autor aponta um meio de o escritor treinar algumas possibilidades técnicas – interferindo no texto clássico com suas próprias palavras –, e ainda pôr em prática os conhecimentos que tem sobre os recursos de sua língua. É a tarefa que indica também para o entendimento das funções de determinado texto quanto às suas componentes gramaticais.

Em busca de facilitar esse caminho, Raimundo Carrero (2005, p.17) apresenta a expressão “vontade = observação e experiência” como substituta ao *talento*. A motivação da troca é clara, e Kant, ao discorrer sobre a crítica da capacidade de julgar, explicita todo o percurso do princípio que rege a expressão lançada pelo escritor pernambucano. De acordo com Kant (2009, p.132), não temos como usar nossas forças, por mais livre que esta atividade pareça, nem mesmo por meio da razão – que retira seus materiais também de uma fonte comum –, sem incorrer em tateios deficientes, se partirmos inteiramente da tosca disposição daquilo que nos é natural. É imprescindível, ao contrário, partir daquilo que já foi realizado por outros que nos precederam, “o que não significa que os sucessores tenham que converter-se em meros imitadores, mas que o procedimento dos anteriores há de encaminhá-los para que encontrem em si mesmos os princípios e tomem desse modo sua própria rota, amiúde melhor” (KANT, 2009, p.132). Nesse quesito, vê-se que Kant lança suas considerações exatamente sobre a atividade para a qual Raimundo Carrero chama atenção com a análise minuciosa dos clássicos, e para a qual conta a capacidade de observação do iniciante, além do entendimento correto de como apreender as formas e transformá-las em experiência, em reinvenção dos elementos que dão conta de uma visão total da realidade.

A vontade e a observação carrerianas alinham-se àquilo que é proposto por Kant como faculdade de desejar (vontade) e como poder de medir a qualidade dos materiais disponíveis à imaginação (observação). A primeira atua como condição humana que, embora tenha seu lado natural, é também mediada pela razão e pela inteligência. Já a segunda, é uma habilidade que deve ser desenvolvida no intuito de se alcançar uma visão cada vez mais total da realidade humana. Dito de outra forma, a vontade, entendida como faculdade de desejar por Kant, atua sobre tudo quanto se pode representar como possível ou necessário, no sentido inverso ao físico ou biológico; ou seja, não atua como um mecanismo sobre a matéria inerte, nem como o instinto sobre os animais (KANT, 2009, p.16). É compreensível, assim, que o direcionamento dado pelo homem à vontade seja sempre prático, implicado que está com o movimento da razão. E quanto à observação, entende-se que sua força consiste em despertar a inteligência criadora, em aguçá-la diante do diverso que existe em cada objeto, em impulsionar a fantasia a entrar no campo das possibilidades que se apresentam com o objeto.

É nesse sentido que Raimundo Carrero concorda mais uma vez com Hegel (1999, p.274), acerca de que muito há de o escritor “ter visto, ter ouvido e memorado, e certo é que sempre os grandes homens possuíram uma vasta memória”. O filósofo diz que o interesse por tal processo, “bem como a faculdade de reter as coisas vistas e ouvidas”, é uma condição do



artista. Ademais, o “conhecimento exato das formas exteriores será acompanhado de uma íntima familiaridade com o mundo interior do homem, com as suas paixões de alma e todos os fins que o atraíam” (HEGEL, 1999, p.274). Ademais, Hegel (1999, p.275) explica que “o artista não só deve ter experiência do mundo em todas as suas manifestações extrínsecas e intrínsecas, como ainda é preciso que haja padecido grandes sentimentos, que o seu coração e o seu espírito tenham sido profundamente emocionados” para que a sua obra exprima com profundidade a vida.

Essa experiência a que Hegel se refere pode ser cultivada também com a leitura das grandes obras clássicas, pois, como acredita Albalat (1950, p.33), “o contato da nossa inteligência com uma obra superior cria uma fonte de relações, de observações, de lições e de exemplos, um campo de beleza e de análise inesgotável”. Eis por que Raimundo Carrero insiste com o iniciante, em *A preparação do escritor*: “Vai a um texto clássico e começa a rabiscar. Interfere, coloca uma palavra, cria uma frase, circula no texto. (...) Tudo isso com muita paciência. O consagrado vai desaparecendo aos poucos, sumindo. Você agora tem o seu próprio texto” (CARRERO, 2009, p.87). É certo que esse exercício é uma provocação àqueles que apostam muitas fichas na *inspiração*; mas, ao propor a tarefa, Raimundo Carrero está incentivando à descoberta, considerando tal procedimento como uma luz à formação do escritor. É nesse sentido que defende o fato de ninguém se tornar escritor “sem ser, antes de tudo, um leitor obsessivo. Compulsivo, feito se diz. Lendo tudo. Tudo mesmo: romances, novelas, contos, ensaio, jornal, revista etc.” (CARRERO, 2005, p.62). Assim explica – já em *Os segredos da ficção* – que é preciso considerar “uma radical observação: sem os clássicos é impossível criar uma precisa visão do mundo – o caminho árduo que nos levará à construção da obra” (CARRERO, 2005, p.62).

Cabe aqui, como esclarecimento, que o tipo de leitura a que o autor se refere é a analítica, a investigativa, e não a contemplativa, como esclarece na seguinte instrução: “Ler romances não é acompanhar emoções do enredo (...). Essa é tarefa de leitor, não de escritor. Exige exame lento. Divisão de partes. Pelo menos numa segunda leitura”. É preciso ao analista observar “a construção dos personagens, das cenas, dos cenários, desenvolvimento de enredo, elipses, silêncios, mudanças, mecânica dos diálogos, eficiência ou oscilação das falas, intervenção de personagens coadjuvantes. Palavras, frases, orações, períodos, parágrafos” (CARRERO, 2005, p.63). Enfim, um escritor deve ser capaz de reconhecer a função dos recursos narrativos dentro do texto. Platão (2008, p.32-33), em seus diálogos sobre a inspiração poética, como mencionado anteriormente, já acusava de “inspirados” aqueles que

falavam com primor acerca de uma obra específica, mas desconheciam completamente o funcionamento de seus versos e as características que diferenciavam a obra de outras de menor expressão. É fato que Raimundo Carrero lança mão de diferentes exemplos, já em *Os segredos da ficção*, para evidenciar a importância da leitura e do estudo dos clássicos, mas é em *A preparação do escritor* que aponta um caminho didático para esse aprendizado, com exercícios práticos que auxiliam o iniciante na conquista de sua autonomia no campo da criação.

É primordial entender esse aprendizado como uma arte a ser empreendida, e “às vezes [até] dramática. No entanto, está resolvido, também, que não precisamos ser deuses – ou inspirados – para alcançar resultados. Suamos muito” (CARRERO, 2005, p.153). De acordo com Albalat (1950, p.16), “o fim da leitura é amadurecer a inteligência, produzir uma ação reflexa, fecundar-nos criando em nós as qualidades que notamos”. É certo que, sob essa perspectiva, ao leitor cabe, com sua leitura investigativa, colocar-se a serviço do *tom* da obra e procurar entender os componentes e realização de sua forma, assim como os elementos responsáveis pela beleza que a caracteriza.

### 2.2.2 “Alguns escrevem bem, muito bem, muitíssimo bem, mas não escrevem ficção”<sup>21</sup>

Alguns escrevem bem, muito bem, muitíssimo bem, mas não escrevem ficção. Não vão além. Confundem ensaio – comunicação, artigo, conferência – com ficção. Ficção é outra coisa. Não é bem nem mal escrita, é ficção. Inventa as regras.

Raimundo Carrero

O ponto de vista exposto acima, extraído das páginas iniciais de *Os segredos da ficção*, traz à tona uma discussão cujas raízes remontam à Antiguidade Clássica. Para o autor pernambucano, não é incomum que os escritores iniciantes ainda associem a arte de “escrever bem” à de “escrever ficção”. Todavia, é conhecida a distinção feita pelos gregos acerca dessas duas formas de expressão, conhecidas outrora como arte retórica e arte poética, respectivamente. Enquanto à primeira cabia o cultivo do estilo e o convencimento por meio da argumentação, a segunda tinha como objeto os gêneros literários.

De acordo com Afrânio Coutinho (1968, p.25-26), a retórica corresponde ao “conjunto de meios pelos quais um orador logra persuadir um auditório: composição clara e

---

<sup>21</sup> CARRERO, 2005, p.28.

harmoniosa, organização e apresentação convincente dos argumentos e das provas”. Já a poética é compreendida como a “obra ou tratado que reúne os princípios e regras da poesia, quanto à forma e à essência”. Ademais, lembra que os gregos faziam a seguinte separação: “na retórica o discurso, na poética a lírica, o drama, a epopeia. E mais, a poética lida também com a métrica, com a caracterização, com a técnica da construção de enredos, com a narrativa e o movimento e unidade dramática” (COUTINHO, 1968, p.27). Já na antiga arte oratória temos o discurso científico, o político e o religioso que se lhe aproximem hoje, voltados também à articulação lógica da ideia e sua sequência, recursos estruturais de natureza distinta dos da arte ficcional. E por isso mesmo, quando os encontra atualmente regendo alguma obra literária, tal construção se torna alvo da crítica de muitos escritores, como Raimundo Carrero, que ressalta a ficção nem ter compromisso com a “bela escrita” nem com a exposição ou defesa de qualquer premissa, seja ela verdadeira ou falsa. Ademais, os que misturam essas duas artes não consideram a função de cada uma, pois a arte retórica sempre esteve ligada à preparação do homem para a sociedade, enquanto a poética tem se dedicado desde sempre à criação da beleza.

É sabido que a tradição ocidental, ao adotar os preceitos de Horácio como regras à composição poética, não tem se dado conta de que tais lições recaem precipuamente sobre as questões de estilo e sobre a utilidade da arte para a instrução do homem de sua época, visão herdada de Platão, e essencialmente distinta dos ensinamentos de caráter de Aristóteles. Estes, de acordo com Coutinho (1968, p.10), demoram séculos para serem traduzidos no Ocidente, e só entram realmente no debate sobre a arte poética depois da releitura dos manuais clássicos, realizada sobretudo pelos renascentistas italianos. É justo com os preceitos da poesia e da oratória que se formam os grandes grupos que dominam a crítica no Ocidente: os de orientação essencialmente platônica, em cuja concepção de literatura os valores da arte são também veículos de outros valores (econômicos, políticos, éticos, religiosos); e os de orientação aristotélica, cuja premissa é a de que a experiência estética tem uma finalidade em si mesma. Esta última é a perspectiva defendida por Raimundo Carrero, embora não seja a que tem dominado nos últimos séculos, considerando que na doutrina dos retóricos renascentistas os princípios clássicos resgatados faziam valer as ideias platônicas, amplamente difundidas por Horácio em sua *Arte Poética*; pois, como diz Coutinho (1968, p.10), o Renascimento foi “mais propício à compreensão das expressões da mente romana do que do espírito grego”.

O grande problema hoje na interpretação horaciana é a ideia de que a arte literária teria como *função* instruir ou trazer algum ensinamento ao leitor. De acordo com Coutinho (1968, p.36-37), enquanto Horácio acentua “o caráter didático da arte, ao afirmar que o poeta terá mais êxito se lograr boa combinação de útil e agradável”, os preceitos aristotélicos conduzem à ideia de que “a finalidade da arte é o prazer, e não qualquer ensinamento de ordem moral, religiosa ou política”. A importância dessa distinção está em entender a arte à luz de seus próprios mecanismos. Com essa visão, o escritor é capaz de compreender a existência de leis naturais ao ofício, assim como a necessidade de exercitar e reinventar os preceitos técnicos que acompanham tal expressão artística.

Quando essa questão ainda não está resolvida para o iniciante, é comum que acredite que a beleza da frase seja o seu objetivo, e por isso toma como modelo a linguagem dos escritores clássicos, sem se aperceber de que está imitando a expressão linguística que compõe a forma do romance que lhe serve de espelho, copia sem saber o estilo do autor, transferindo-o para sua narrativa. Além disso, a leitura analítica, de alguns autores canônicos, que se detém apenas nos recursos linguísticos, acaba conduzindo o aspirante a escritor a pensar que o mundo da linguagem se restringe à correta distribuição dos recursos gramaticais. É por esse motivo que Raimundo Carrero (2005, p.30-31) investe na comparação entre escritores de estilos diferentes para acender luzes sobre a questão, e cita como primeiro exemplo *A vida breve e feliz* de Francis Macomber, conto de Ernest Hemingway, cujo modo elegante e sóbrio de narrar ainda é vastamente copiado:

Francis Macomber era muito alto, bem-feito de corpo (se não se levassem em conta seus ossos longos), moreno, cabelos cortados rente como os de um remador universitário, lábios finos. Um homem atraente, no julgamento geral. Vestia o mesmo tipo de roupas para um safári, como as de Wilson, com a diferença de que as suas eram novas e limpas. Estava com trinta e cinco anos, mantinha-se em plena forma e era muito bom jogador de tênis, além de ter recebido vários troféus em torneios de pesca oceânica (CARRERO, 2005, p.31).

No trecho acima, Raimundo Carrero (2005, p.31) chama atenção para a linguagem do escritor norte-americano, clara e organizada em relação às vozes narrativas, mas não deixa de destacar seu “poder excessivo sobre o personagem”. O romancista brasileiro, tomando esse trecho, mostra, inclusive, no estilo do norte-americano, o inteiro comando do personagem, que não tem direito de se movimentar sozinho. Embora Hemingway invista em um estilo simples e direto – enquanto outros têm optado por técnicas que entrelaçam as vozes das instâncias narrativas –, isso não quer dizer que essa seja a única maneira de se narrar. Mas, ao revés, essa linguagem está intimamente ligada ao estilo de vida do personagem. Para Raimundo Carrero (2005, p.30), “o norte-americano Ernest Hemingway passou à história

literária como um mestre. Criou um estilo, já agora infelizmente tradicional. Imitadíssimo. Elegante, eficaz, definitivo. Mas tradicional”. É sob tal justificativa que Raimundo Carrero procura desmentir a crença, na qual muitos acreditam ainda hoje, de que a escrita clara e harmônica seja o caminho para a criação da obra literária, pois ainda existe o mito de que o texto enxuto, sem adjetivos, cuidadoso com os advérbios e com o tratamento do “que”, seja o correto, e “não é bem assim” (CARRERO, 2005, p.53). A linguagem deve acompanhar o caráter do personagem e as circunstâncias do enredo, além de abarcar todo o mundo de imaginação da narrativa.

É com a intenção de desfazer a ideia de que o estudo da linguagem se restringe ao domínio sintático que o escritor pernambucano procura mostrar, por exemplo, em comparação à linguagem do conto citado de Hemingway – no qual o autor segue à frente das vozes narrativas, ordenando-as e demarcando-as –, um conto como *Pomba Enamorada*, da escritora Lygia Fagundes Telles, no qual a autora desarruma essa estrutura montada pelo narrador onisciente, e entrega a narrativa a uma instância oculta que a divide com os personagens:

Encontrou-o pela primeira vez quando foi coroada princesa no Baile da Primavera e assim que o coração deu aquele tranco e o olho ficou cheio d’água pensou: acho que vou amar ele para sempre. Ao ser tirada teve uma tontura, enxugou depressa as mãos molhadas de suor no corpete do vestido (fingindo que alisava alguma prega) e de pernas bambas abriu-lhe os braços e o sorriso (CARRERO, 2005, p.31).

A linguagem de *Pomba Enamorada* não se fixa nas regras gramaticais, é o que se observa no movimento causado pela infiltração do pensamento da personagem – no discurso do narrador – no seguinte trecho: “Encontrou-o pela primeira vez quando foi coroada princesa no Baile da Primavera e assim que o coração deu aquele tranco e o olho ficou cheio d’água pensou: acho que vou amar ele para sempre”. O jargão vivo nas expressões “o coração deu aquele tranco” e “o olho ficou cheio d’água”, assim como a inobservância quanto ao emprego do pronome oblíquo, em “vou amar ele”, não fazem parte apenas da construção cultural da personagem, mas também de sua gramática psicológica. De acordo com o escritor, no campo da ficção, “repetições e desobediência gramatical e linguística não são apenas possíveis, são exigidas. Desobediência gramatical com conhecimento gramatical” (CARRERO, 2005, p.51). Há, assim, uma diferença enorme entre a prática incentivada pelo escritor pernambucano e a linguagem do Movimento Regionalista, que copia a fala popular com o intuito de aproximar-se à realidade imediata do discurso que deseja representar. O autor defende, por outro lado, que a linguagem de cada personagem deve ser única, e não repetível, pois compõe o mundo mental e particular daquela instância narrativa.

A questão de a linguagem ser agradável ou desagradável, ou mesmo de conter erro ou acerto gramatical, é vastamente discutida pelos filósofos da linguagem e, qualquer que seja a solução encontrada, não se afastam as controvérsias. A gramática, do ponto de vista do criador, deve ser pensada em relação aos personagens, por isso muitas vezes pode ir contra as regras, visto ser um instrumento que explica e regula um uso que se fixa e cristaliza culturalmente. Por isso mesmo, de acordo com o filósofo Karl Vossler<sup>22</sup> (1940, p.3), a gramática prática não deve ser vista como uma maneira de reduzir a linguagem a um mecanismo de hábitos articulatórios e de associações automáticas de representações, nem deve fazer crer que detém as leis naturais a que os fenômenos linguísticos necessariamente têm de obedecer, pois a língua não é um fenômeno natural mecanicamente determinado.

O certo é que a gramática acadêmica, apoiada no hábito físico de falar, tem o costume de encontrar justificção até mesmo para um uso que, muitas vezes, revira completamente as categorias da língua, voltando-se contra qualquer lógica que possa subjazer à construção estrutural do idioma. Enquanto a gramática psicológica, sua filha, segundo o filósofo alemão, afasta-se das regras fixas em defesa de um movimento inato cuja expressão maior vem do hábito psíquico de pensar, com o que associa as representações mentais humanas a uma expressão de motivação determinista, natural (VOSSLER, 1940, p.11). Esta gramática, por ser exatamente o contrário da gramática prática, é condenada, pois, ao eleger a técnica mecânica da natureza, afasta a necessidade de disciplina e correção gramatical, como explica Vossler (1940, p.12).

Diante dessa distinção, vale mencionar o ponto de equilíbrio entre o que o escritor pernambucano considera obediência e desobediência gramatical; pois, ao mesmo tempo, julga necessário que o aspirante domine as regras, mas saiba desfazê-las de acordo com a necessidade da narrativa. Sendo assim, entende-se que defende o conhecimento do uso formal do idioma, cuja convenção provém da comunidade linguística da qual o indivíduo faz parte, bem como a expressão das leis do pensamento, sem se acomodar a nenhuma destas formas. Esse é o espaço no qual o escritor deve atuar, almejando sempre a criação de novas formas de linguagem, pois são os responsáveis maiores pela cristalização e inovação das regras gramaticais. É Karl Vossler (1940, p.3) quem diz que a evolução da língua se dá exatamente com a produção e a reprodução artística, isto é, com a originalidade do gênio na criação de formas e a sua posterior imitação, responsável pela permanência e fixação dessas novas formas.

---

<sup>22</sup> É nossa a tradução dos trechos citados ao longo deste trabalho, da obra *Filosofía del Lenguaje*, de Karl Vossler.

Eis por que é importante o escritor Raimundo Carrero defender a gramática ser conduzida de acordo com os movimentos de cada personagem, para o aspirante não acabar enrijecendo a narrativa ao obedecer a regras que não dizem respeito à expressão que o autor quer alcançar. Esse é o caminho da invenção. E justamente a ignorância quanto a tal questão faz muitos escritores iniciantes dedicarem-se, intensamente, à fixidez gramatical. Esquecendo-se, como acredita Raimundo Carrero, de que não basta saber narrar com precisão uma sequência de episódios, é preciso dominar o movimento da linguagem de sua instância narrativa. Todavia, a cópia do estilo harmônico e obediente às regras não é a única prática advinda da confusão entre os princípios da arte retórica e os da arte poética que, segundo o autor, atravanca o processo de criação literária.

As marcações, por exemplo, observadas no conto de Hemingway, trazem um personagem pronto, cujas características estão claramente definidas; enquanto no conto de Lygia Fagundes Telles, cria-se um abismo entre o conhecimento do narrador e a personagem, que se dá a conhecer muito mais por seu movimento psicológico do que pelo olhar do narrador. Essa diferença mostra, na verdade, uma nova tendência narrativa que surge para modificar o próprio gênero romanesco. É diante dessa nova projeção que o estilo do escritor norte-americano deixa de representar as necessidades de uma época cuja construção linguística cobra um movimento mental mais ativo, o que faz aflorar uma narração mais perspectiva, cujo grande recurso passa a ser o ponto de vista do qual se narra. Em defesa da dinamicidade e da multiplicidade e riqueza que deve ganhar a linguagem nesse caminho aberto por Gustave Flaubert, Raimundo Carrero (2005, p. 53) explica que “há personagens que pedem adjetivos, orações longas, entrecortadas, entrecruzadas, repletas de adversativas, assim por diante. Algumas chamam gerúndios repetidos ou reivindicam tempos verbais diferentes”. Isto é, depois das mudanças sofridas pelas formas de narrar, na literatura do século XIX, nem o estilo, segundo Raimundo Carrero, deve pertencer mais ao autor, e sim às instâncias narrativas. Para o escritor pernambucano, o estilo de autor está fadado ao desaparecimento, uma vez que promove não raro a sensação de reconhecimento no leitor que, com o tempo, acostuma-se a buscar as respostas no modo de narrar do escritor. Se o leitor deixa de encontrar os traços do autor na linguagem da obra, para deparar-se apenas com os dos personagens, o texto ganha em imprevisibilidade e originalidade, o que facilita a construção de novas formas, e não a repetição contínua dos clássicos.

### 2.2.3 “Escritor não tem estilo, quem tem estilo é o personagem”<sup>23</sup>

É certo que a afirmação de que o estilo pertence ao personagem só pode ser entendida à luz das explicações do escritor pernambucano acerca do desenvolvimento da voz narrativa; pois, fora desse contexto, não é incomum que sua visão pareça simplesmente polêmica ou mesmo retórica. De acordo com Raimundo Carrero (2005, p.28), é cultor do estilo aquele que se volta para a palavra exata, para o corte de adjetivos, para a exatidão no *ritmo*, a visibilidade, a informação precisa, enxuta, para o corte radical de repetições, a eliminação de assonâncias, a caça aos hiatos; mas um escritor com essas preocupações, muitas vezes, “não é capaz de revelar o espírito interior da ficção. O sentimento secreto. As vozes íntimas”. Em sua perspectiva, o escritor que traz sempre imagens e palavras apresentadas “com equilíbrio, distribuídas com habilidade, harmonia, organização e beleza” acaba esquecendo-se do entusiasmo, da paixão, do *ritmo* do personagem, em detrimento à pura correção do texto (CARRERO, 2005, p.38).

Por esse motivo, defende que o escritor precisa deixar de “concordar com a tradição para dar autonomia ao personagem que passa, portanto, a ter um estilo, porque é ativo” (CARRERO, 2005, p.38). Todavia, é fato que Raimundo Carrero se mostra ciente, já em seu metarromance *Sinfonia para vagabundos*, de que o olhar do escritor não deixa de estar inscrito na forma de seus romances, sobretudo na escolha e no tratamento do conteúdo. É na citação seguinte, extraída da obra *O escritor e seus fantasmas*, de Ernesto Sábato, que tal questão é abordada pelo escritor pernambucano:

A respeito do estilo:

O estilo é o homem, o indivíduo, o único: sua maneira de ver e sentir o universo, sua maneira de “pensar” a realidade, ou seja, essa maneira de mesclar seus pensamentos a suas emoções ou sentimentos, a seu tipo de sensibilidade, a seus preconceitos e manias, a seus tiques (CARRERO, 1994, p.99).

Ao afirmar que o estilo pertence ao personagem, na verdade, Raimundo Carrero procura mostrar o protagonismo assumido por essa instância nos últimos anos, e o quase desaparecimento daquele narrador onisciente que a sufoca. Além disso, como diz o escritor francês Joseph Joubert, é fato também que “se nós quiséssemos escrever hoje, como se escrevia no tempo de Luís XIV, sobre toda a espécie de assuntos, não teríamos verdade no estilo, porque não temos os mesmos humores, as mesmas opiniões, os mesmos costumes”

---

<sup>23</sup> CARRERO, 2005, p.23.



(ALBALAT, 1950, p.25). Ademais, não se deve esquecer que “no século XVIII não se escrevia como no século XVII, e o estilo do século XVII já não é o do século XVI” (ALBALAT, 1950, p.22). É por esse motivo que Raimundo Carrero investe, primeiro em *Sinfonia para vagabundos*, e depois em *Os segredos da ficção* e em *A preparação do escritor*, em longas lições elucidativas e detalhadas acerca do novo papel que assume o personagem na literatura mundial. Não ter estilo seria então um novo estilo?

Já em seu metarromance, cita a obra *Lima Barrero e o espaço romanesco*, de Osman Lins, para mostrar a experiência técnica de Gustave Flaubert, que inscreve o personagem na linguagem: “Emma conhece bem a cidade; e o verbo no condicional substituiria o seu olhar” (CARRERO, 1994, p.53). Com esse exemplo, chama atenção para a função do tempo verbal enquanto peça-chave no que respeita ao ponto de vista desenvolvido na narrativa do escritor francês. Em *Os segredos da ficção*, por sua vez, reacende uma opinião que já se entrevia nas lições do metarromance: “Precisamos compreender que o problema central da ficção é o personagem” (CARRERO, 2005, p.175). Eis o motivo de seus ensaios se voltarem para os movimentos que essa instância narrativa é capaz de exercer por meio da linguagem.

Em *A preparação do escritor*, Raimundo Carrero ressalta que “o narrador é o grande personagem do autor”. Afirma também que “o ponto de vista é a essência do narrador”. Assim, “como o ponto de vista do narrador não coincide com o ponto de vista do autor, o narrador não é o autor” (CARRERO, 2009, p.26). O narrador é, contudo, o primeiro personagem a ser criado pelo escritor quando da composição de um romance, motivo pelo qual o ficcionista pernambucano procura mostrar a sutil diferença entre foco narrativo e ponto de vista: “Foco narrativo é a pessoa gramatical – primeira, segunda, ou terceira pessoas; há muito mais ainda – e ponto de vista corresponde ao enfoque, à opinião, à visão do personagem; a visão que o narrador ou o personagem têm dos seus problemas ou do mundo” (CARRERO, 2009, p.156).

Essa afirmativa carreriana acompanha a tendência cada vez maior de se permitir ao personagem libertar suas motivações psicológicas de modo que se sobressaiam às suas ações – procedimento que tem aberto um imenso leque à invenção. Nesse sentido é que o escritor pernambucano, ao falar em “escrever bem”, tem se referido à cópia de certas regras de organização linguística desconectadas com a forma do romance e suas necessidades narrativas, o que normalmente tem acontecido sob o comando de “um narrador onisciente ditatorial, senhor absoluto” e orientador do discurso (CARRERO, 2005, p.23). Por outro lado, ao falar em “escrever ficção”, refere-se a um tipo de liberdade, física e psicológica do

personagem, que se volta para o seu próprio movimento. Na concepção carreriana, já não é possível escrever sob o domínio do narrador onisciente tradicional depois da evolução por que passou a literatura no século XIX, sobretudo diante das inovações de Flaubert. O escritor francês que, responsável pela abertura de novas possibilidades no campo da linguagem – impulsionado pelas mudanças históricas produzidas pelo estilo de vida burguês –, redefine o movimento do gênero romanesco.

Essa redefinição é associada, por Raimundo Carrero, a certa abertura no que diz respeito também ao *efeito* da narrativa sobre o leitor, isto é, à autonomia que este adquire, pois com o novo uso que Flaubert faz do discurso indireto, o leitor é chamado a entrar na construção dos significados da narrativa, e a assumir o ponto de vista dos personagens e não mais o do narrador onisciente; e, por meio da interpretação ativa das motivações dos personagens, torna-se capaz inclusive de realizar uma leitura muito mais rica dos significados do texto. Nesse sentido é que o escritor brasileiro defende a articulação proposta por Flaubert como renovadora da forma narrativa; pois, ao permitir ao personagem a interpretação ativa do discurso, abre-se uma nova chave para a questão do estilo.

Essa mudança de perspectiva, que redimensiona os limites do gênero romanesco, acaba representando na forma as manifestações humanas e psicológicas de uma sociedade que dissimula suas próprias contradições. De acordo com Lukács (1999, p.114), tal “tendência transforma gradativamente o romance num agregado de fotografias instantâneas da vida interior do homem e conduz, finalmente, à completa dissolução de toda forma de romance (Proust e Joyce)”. É nesse contexto que o modo de narrar conservado por Hemingway é entendido hoje como uma forma de abafar o livre jogo do personagem, uma vez que o impede de assumir o comando a que sua época conduz, e por isso é considerado pelo escritor Raimundo Carrero como um método superado para este momento histórico. Diante disso, entende-se também que tal posicionamento não é só uma tendência da evolução do romance, mas uma exigência formal, como explica Lukács (1999, p.105); pois, como o homem se encontra em um momento no qual se vê cada vez mais impotente para dominar interiormente o mundo conduzido pelos valores de uma sociedade capitalista, começa a se voltar para dentro de si, o que se expressa na representação de conflitos e contradições próprias à sua época. Quando a organização e a harmonia tornam-se falsas e artificiais para dar conta do momento por que passa o homem moderno, logo surge a necessidade de um ponto de apoio para a subjetividade, e daí vem a tentativa de construir o universo particular da vida interior, não reificado e independente. Com essa lógica, “Flaubert introduz em suas obras o mínimo de

ação, descrevendo acontecimentos e homens que quase não se elevam acima da realidade burguesa cotidiana, criando, portanto, romances sem história épica, sem situações e sem protagonistas particulares” (LUKÁCS, 1999, p.110). Um aspecto a ser destacado, nessa nova forma de Realismo inaugurada por Flaubert, é a impotência, o sentimento subjetivo que aparece por trás da voz do narrador, impregnada com as características do personagem.

No começo do século XX, surgem diversas obras no Ocidente voltadas para o estudo do que hoje se chama “discurso indireto livre”. O interesse dos pesquisadores tem repousado sobre a multiplicidade de formas evocadas pelo desvio da regra gramatical conhecida como “discurso indireto”, cuja expressão está ligada ao aparecimento da voz do personagem junto à marcação do narrador onisciente. De acordo com Vossler (1940, p.153), é importante lembrar que o ritmo original cultivado pela expressão criadora de um escritor vai se cristalizando com o uso de outros artistas, e acaba se tornando uma nova lei formal, um tipo de esquema ou *técnica* narrativa com o que sua expressão passa a ser calculada e dogmática. Depois de se tornar uma lei ou regra, pode se abrir a novas construções sintáticas, mas sua fixação vai depender da frequência com que aparece em outras narrativas, o que é condição para a sua formalização. Diante desse processo, entende-se que o mesmo movimento que garante a evolução da língua é o que consolida, fixa, regulariza ou cristaliza expressões psicológicas do pensamento como regras gramaticais (VOSSLER, 1940, p.159-160).

Essa certamente é uma das conquistas de Flaubert, pois com o novo uso que faz do diálogo indireto, sem marcação da pessoa gramatical, consegue projetar na linguagem os conflitos psicológicos dos personagens. Daí o uso ter dado origem ao que hoje chamamos de “discurso indireto livre”. Depois desse recurso linguístico, que se torna uma verdadeira estratégia – diz Raimundo Carrero –, não se deve mais falar em “estilo de autor”, e sim em “estilo de personagem”, uma vez que as características pregnantes à voz do escritor devem ser caladas frente a um léxico próprio a cada um dos caracteres da narrativa; pois, como afirma Raimundo Carrero (2005, p.34), o escritor deve descobrir e revelar sua voz narrativa, trabalhar com ela e, com o uso da técnica, exercício e empenho, passá-la para o narrador e para o personagem. É preciso, assim, encontrar uma gramática própria aos personagens, diferente tanto do léxico do autor quanto da estrutura linguística do narrador.

É justamente por causa do movimento provocado pelo discurso indireto livre que Raimundo Carrero defende o conhecimento profundo, por parte do escritor iniciante, de sua própria voz narrativa, ou seja, incentiva o descobrimento das propriedades específicas de sua própria linguagem; pois só assim acredita ser possível distinguir as outras vozes do texto. Se o

escritor não conhece a própria voz, está fadado a repetir o mesmo léxico em toda obra que produza – erro comum a muitos jovens autores. E, no intuito de esclarecer esse processo, o ficcionista brasileiro escreve um texto e toma-o como exemplo de como o próprio aspirante a escritor pode investigar as possibilidades de sua voz. “Um esboço convencional, simples e óbvio, de principiante procurando a voz narrativa, às vezes começa assim” (CARRERO, 2005, p.43):

A moça se apaixonava por um rapaz louro e chorou, uma paixão romântica, e sonhos, ela nem sabia o que fazer, sabia que era uma ilusão, tanta agonia e por isso viajou para longe, e o coração aos saltos, mas nunca mais voltaria, nem queria, a moça não queria casar com o rapaz louro nem namorar, não era intenção, chorava na janela, todos os dias, como Julieta (CARRERO, 2005, p.43-44).

No trecho, aparece o motivo de uma possível trama: “uma dada moça se apaixonava e sofre”; além disso, também surgem algumas vozes que confundem a instância da personagem à do narrador: “sabia que era uma ilusão” (voz da moça), “a moça não queria casar com o rapaz louro” (voz do narrador). É nesse pequeno exceto que Raimundo Carrero suprime e acrescenta recursos linguísticos distintos, como em um laboratório, para demonstrar a relação entre a voz narrativa, as possibilidades da língua e as necessidades *técnicas* da narrativa. Em suas explicações didáticas, as possibilidades lexicais e semânticas possíveis à língua representam ilustrativamente *funções* e *efeitos* diversos. Assim, o tempo verbal, a pontuação, a ordem em que as informações aparecem, e a sua omissão, as figuras de linguagem e outros recursos da língua são discutidos em relação a suas virtuais funções narrativas e aos possíveis *efeitos* que podem causar sobre o leitor. Só depois de uma importante ressalva – “Sem esquecermos jamais: a estética da obra de arte literária pertence ao reino do personagem e não ao reino da estética clássica filosófica” (CARRERO, 2005, p.45) – inicia o processo de experimentação no trecho criado. Com tal exercício, e talvez Raimundo Carrero não tenha se dado conta disso, é possível entender que a voz narrativa traz não só a possibilidade técnica de construção dos traços mentais das instâncias narrativas, mas também, em muitos casos, os traços psicológicos do escritor – pois às vezes é a forma que sua consciência encontra de se materializar em linguagem, assim como é a expressão de seus sentimentos, que aparecem através da estrutura gramatical, marcada pela escolha léxica, pelos verbos, pelo tratamento temático etc.

Como acrescenta Vossler (1940, p.122), na fonética, morfologia e semântica, assim como na métrica, rítmica e harmonia, por baixo das categorias gramaticais formais estão as categorias psicológicas. É em “Formas gramaticais e psicológicas da linguagem” que Vossler

(1940, p.122) explica como os elementos psicológicos do discurso são inferidos dos recursos gramaticais utilizados. O filósofo mostra que as menções psicológicas só existem na relação entre o que é pensado e o que é expresso, correspondência que liga uma gramática de validade geral, própria à comunidade linguística do indivíduo, a outra individual “elaborada ou improvisada por ele mesmo, e resultante tanto de sua singular situação anímica e de sua consciência, como também do caudal de formas recebido da língua materna” (VOSSLER, 1940, p.134-135).

Daí infere-se que a tarefa do escritor, quando considerada sua posição ativa frente à voz narrativa, como defende Raimundo Carrero, consiste em dar vida, com a força linguística de que dispõe, a direções discursivas dentro das quais cada personagem possa exercer sua individualidade. Com isso, quanto mais o escritor se debruça sobre as peculiaridades do seu idioma e seus sistemas evolutivos, mais domínio adquire quanto aos instrumentos da linguagem. Com o objetivo de entender melhor as formas que revestem o pensamento, assim como as expressões gramaticais que dão conta de sua expressão, veremos quatro situações expressivas da linguagem para as quais Vossler (1940, p.136-145) chama atenção:

1. A primeira é quando se percebe no discurso uma discordância, entre o que é pensado pelo indivíduo e sua expressão linguística, o que pode ser causado especialmente pelo abandono de algum termo, imprecisão, imperícia ou precipitação imprimida à fala. Neste caso, o que é dito adquire um sentido diferente da provável intenção do falante, e pode assumir inclusive o significado oposto ao esperado, aparecendo na forma de uma ambiguidade ou estrutura com sentido confuso em relação ao contexto.

2. A segunda é quando acontece de o falante ignorar o que realmente quer dizer, por indecisão ou porque recebe diversas mensagens ao mesmo tempo de sua mente não se decidindo por nenhuma delas. Neste caso, o estado de ânimo do indivíduo se evidencia, e pode escapar em forma de distrações inesperadas, em saltos de pensamento ou rupturas imprevistas no curso das ideias.

3. A terceira é quando, em decorrência da fixidez de algumas regras gramaticais, surge uma possibilidade de conflitá-las, e de mostrar que por trás delas existe um mundo inexplorado e cheio de sentido para o indivíduo. Neste caso, se a novidade mostrar uma multiplicidade e lógica aceitável terá condições de cair no uso geral, o que pode garantir inclusive uma nova regra gramatical, no momento em que passar a ser explicada como um fenômeno da língua.

4. A quarta é quando numa língua que não tem fixas as suas regras gramaticais acontecem situações linguísticas que conduzem à ideia de descuido por parte do falante, de um lapso psicológico seu, ou até mesmo de uma exceção desconhecida do idioma. Em casos como estes, torna-se difícil identificar corretamente a função do uso da expressão se o sujeito não estiver posto em um contexto discursivo bem definido.

Esses fenômenos psicológicos que se expressam na linguagem – tão logo se descobrem em sua funcionalidade no campo da arte – são acionados como procedimentos técnicos, para a construção de situações e individualidades, por escritores consagrados. É por trazerem um mundo a ser explorado, e porque na gramática os direitos são os da comunidade, enquanto na arte valem os direitos de cada espírito, que os poetas e prosadores do século XIX para cá investem em toda espécie de organização possível entre os aspectos gramaticais e seus desvios psicológicos (VOSSLER, 1940, p.146). É com a investigação de desajustes involuntários que surgem *efeitos* calculados, assim como toda uma classe de alterações da construção linguística habitual e regular, expressas por meio de elipses, pleonasmos, anacolutos, inversões e permutações lexicais que logo entraram para os manuais da arte de escrever. Desse modo, o que antes parecia erro ou deficiência linguística, torna-se mérito ou recurso artístico (VOSSLER, 1940, p.147).

É o que se observa no trecho do romance *Pedro Páramo*, do escritor mexicano Juan Rulfo, tomado como exemplo em *Os segredos da ficção*: “Vim a Comala porque me disseram que aqui vivia meu pai, um tal de Pedro Páramo. Minha mãe que me disse” (CARRERO, 2005, p.35). No trecho, é possível identificar a estrutura mental do personagem na composição gramatical, não como acidente, mas como *técnica* de construção dos conflitos interiores da instância narrativa. Acerca dessa construção linguística, na qual a gramática psicológica do personagem se evidencia, Raimundo Carrero (2005, p.35) fornece a seguinte explicação: “Aquilo que podia parecer um erro grosseiro de estilo, passa a ser uma qualidade. Quem escreve não é o narrador, mas as vozes dos personagens”. Há também um exemplo anterior a este, citado por Raimundo Carrero, no intuito de mostrar o momento em que pensamento e gramática se confrontam. O trecho, extraído do conto *Pomba Enamorada*, da escritora paulista Lygia Fagundes Telles, diz o seguinte: “Ele disse apenas meia dúzia de palavras, tais como, Você é que devia ser a rainha porque a rainha é uma bela bosta, com perdão da palavra” (CARRERO, 2005, p.31-32). Na citação realizada pelo ficcionista pernambucano, em *Os segredos da ficção*, à frente das expressões rasas percebe-se não só a gramática psicológica do personagem, como também o seu nível cultural e domínio

linguístico, expressão que só é possível quando o escritor sai daquele caminho previsível a que conduz a obediência às regras gramaticais. De acordo com Vossler (1940, p.147), no que respeita às categorias gramaticais e psicológicas, é necessário ademais manter certa unidade e clareza no uso da língua para que as vozes individuais se destaquem do discurso da instância narrativa e cumpram sua *função* em relação ao leitor. Para o filósofo da linguagem, o “discurso indireto livre” é um recurso estilístico muito eficaz na arte da narração, pois tem a capacidade de colocar autor e leitor em contato com o estado de ânimo dos personagens. Diante dessa sua *função*, é clara sua importância frente ao reposicionamento do personagem no texto de ficção.

Todavia, as luzes voltadas para o tratamento da voz das instâncias narrativas têm escondido um grave problema – encontrado na perspectiva carreriana – e que está ligado diretamente à autonomização do discurso do personagem – que adquire, por sua vez, um estilo próprio, tendência da literatura moderna; pois, como explica Albalat (1950, p.24), “o estilo evoluciona como a língua” e “a arte está sempre em movimento”. A grande questão é que voltar as lentes para o personagem tem alimentado, no movimento carreriano, a crença de que seja possível apagar da narrativa as marcas imprimidas pelo autor à linguagem. De acordo com o teórico francês, para a romancista Mme de Stäel, é certo que o estilo deve sofrer mudanças pela revolução que se operar nos espíritos e nas instituições, porque o estilo não consiste nas ambages gramaticais. Para a escritora, o estilo deve atender ao fundamento das ideias, à natureza dos espíritos, pois não é uma simples forma. Além disso, explica que o estilo das obras é como o caráter de um homem, e que esse caráter não pode ser estranho às suas opiniões nem aos seus sentimentos, pois modifica todo o seu ser (ALBALAT, 1950, p.25). Ao considerar assim que cada personagem deve assumir uma estrutura mental que se articule sob a sua própria voz, o escritor pernambucano avança na questão da autonomia do personagem, só que não deixa de negligenciar também uma parte importante da discussão – o estilo não se expressa somente na sintaxe narrativa, mas no tratamento dado aos materiais empregados na criação da obra.

O posicionamento do escritor Raimundo Carrero quanto ao estilo, ainda que ressaltamos a novidade e o frescor de suas ideias, deixa ao largo um aspecto importante da discussão. Isto é, ao deslocar a questão do “estilo do escritor” para o “estilo do personagem”, com seus investimentos na voz narrativa, deixa de considerar, por exemplo, certas características da subjetividade do escritor que, muitas vezes, acabam se tornando comuns à sua representação. Em alguns casos, constituem, inclusive, a força criadora do autor; mas em

outros, prejudicam o trabalho e a originalidade da obra. O leitor carreriano não é alertado a esse respeito, posto que os ensaios do escritor pernambucano atêm-se apenas à questão do personagem. Assim, ao desvencilhar o escritor do narrador, o ficcionista parece acreditar no inteiro desaparecimento do escritor, visão que desconsidera, por exemplo, que a própria escolha do tema diz muito de como o escritor entende a realidade à sua volta. Eis uma lacuna encontrada nas bases do movimento estético de Raimundo Carrero, a abstenção de discutir a existência de elementos identificadores do autor, erro comum a muitas obras.

### 2.3. A PREPARAÇÃO DO ESCRITOR (2009)

#### 2.3.1. Conteúdo Literário e Conteúdo Material

Em *A preparação do escritor*, em sua segunda lição, “Sofisticar para simplificar”, Raimundo Carrero começa a discutir aquilo que chama de *conteúdo material* de uma obra, aquele que deve motivar o *impulso*. No entanto, já em *Os segredos da ficção*, no capítulo “A voz narrativa”, o escritor mostra alguns passos que geralmente antecedem a coleta do *conteúdo material*: Em primeiro lugar, o aspirante a escritor deve ler bastante. Em segundo, precisa ter disciplina. Em terceiro lugar, o autor explica que o aspirante deve saber “contar uma história de começo, meio e fim” (CARRERO, 2005, p.65). Em quarto lugar, mostra como fazer o esboço da história e depois apresenta um comando de Henry James: “imaginar, inventar e selecionar” para aprimorar seu argumento (CARRERO, 2005, p.67-68). À luz do “passo a passo” o autor entende que o iniciante já tem condições de ir conduzindo seu olhar para o assunto da obra. Então, sugere que se questione sobre os futuros personagens: “Que pessoas são essas? O que fazem? Conversam?” (CARRERO, 2005, p.67). Depois das perguntas, sugere que faça um primeiro esboço, e assim lança um exemplo: “a moça está apaixonada pelo moço louro e decide se matar” (CARRERO, 2005, p.67).

Explica, na sequência, que “aí temos o assunto – não importa se medíocre ou grandioso. Não existem assuntos maravilhosos, todos o são. A questão é provocá-los” (CARRERO, 2005, p.69). O autor chama a atenção, por outro lado, para o fato de muitos jovens e adultos quererem escrever sem ter assunto, para estes dá “um conselho primário: Tomemos uma manchete de jornal, sem ler a matéria: ‘Mulher tenta suicídio no mar e é salva por pescadores’” (CARRERO, 2005, p.69).



Mais à frente, apresenta a seguinte distinção de fases:

A narrativa que estamos examinando – e criando – tem início com a voz narrativa, passa para o esboço nascido da manchete de jornal: “*Mulher tenta suicídio e é salva por pescadores*” e se aproxima do argumento.

No segundo esboço tratamos de definir a história, respondendo às perguntas insistentes. No terceiro chegamos aos personagens; cena e cenário; pescador, policial e marido.

O nosso argumento está pronto:

“*Uma mulher tenta o suicídio, joga-se no mar depois de breve passeio de barco. É socorrida e salva por pescadores. Intimada pela polícia, por motivos ainda sem clareza, não pode comparecer à delegacia porque é convocada pelo marido a levar os filhos no colégio. Ao ler os jornais do dia seguinte ele sabe que a mulher tentou o suicídio*” (CARRERO, 2005, p.77-78).

A indicação do escritor pernambucano é que as notícias de jornal podem conduzir o aspirante a escritor ao seu assunto. Ao tomar uma manchete e criar – a partir dela – esboços, ao imaginar os porquês, inventar e selecionar ações para desenvolvimentos possíveis, o escritor estará fazendo a “preparação” do material da obra: “Lembrando sempre que escrever é preencher furos, criando armadilhas e seduzindo o leitor, assim feito quem borda um tapete” (CARRERO, 2005, p.69). Ainda que o escritor pernambucano não aponte outra motivação – fora as já citadas acima – que corresponda à preparação do material, não deixa de ressaltar que escrever depende da vontade do escritor, e não de *inspiração*:

Em geral quando se quer escrever surge de imediato o desejo. Que é meio incontrolável. De repente passamos do prazer de ler para o desejo de escrever, segundo a expressão usada por Roland Barthes. E quando chegamos ao desejo de escrever, o sangue arrebenta as veias. Nos descobrimos diante do monitor ou com uma caneta na mão e o papel sobre a mesa. O suor escorre na face. Goste ou não, esse desejo movimenta todo o Impulso – permitindo a passagem da Voz Narrativa – que todo mundo tem (CARRERO, 2009, p.37).

Se o escritor quer escrever e não sabe ainda de que assunto tratar, na perspectiva de Raimundo Carrero, é possível encontrá-lo à luz de pequenos estímulos como as matérias de jornal e alguma *técnica* de apoio, como a dos esboços e do argumento. É certo que nesse caminho o aspirante a escritor acabará se identificando com algo, como acontece com o próprio autor, que traz como exemplo um de seus temas recorrentes (o suicídio), assim os demais criadores também podem seguir essa lógica.

Em *A preparação do escritor*, Raimundo Carrero afirma existirem pelo menos dois grandes *conteúdos* na obra de arte de ficção: o *literário* e o *material* (CARRERO, 2009, p.35). Por *conteúdo literário*, o escritor entende o ofício, a técnica e a *pulsão narrativa*, uma vez que têm o papel de transformação artística do *conteúdo material*. Já o *conteúdo*

*material* diz respeito a qualquer estímulo que impulse a imaginação criadora, seja retirado de jornais, revistas, fotografias, anotações antigas, leituras guardadas na memória, etc. Contudo, depois dos esboços e do argumento, com o intuito de aclarar como a preparação do material é um processo que evolui, o autor explica a necessidade de um verdadeiro estudo relacionado ao *conteúdo* da obra, e para mostrar que não é o único a empreender esse caminho, cita a experiência de vários criadores como Umberto Eco, Thomas Mann, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Ezra Pound e Truman Capote.

O problema que identificamos no tratamento do *conteúdo material* tanto n'Os segredos da ficção, quanto n'A preparação do escritor, é que, em momento algum, Raimundo Carrero chama a atenção do aspirante a escritor para a conexão desse material com o momento histórico em que é organizado.

Esse deslize faz que suas lições se dirijam a um conteúdo solto, sem mediações. Tal questão pode gerar tanto a aproximação demasiada de uma singularidade (o que fecha o personagem num problema como se não houvesse mais nada em sua vida), quanto de uma universalidade (quando se constrói um personagem que na verdade é um receptáculo de sentimentos humanos, sem significado para sua época) A categoria de análise que falta ao método criador carreriano é exatamente a particularidade, isto é, a mediação. Como explica Lukács (1966, p.25), “na medida em que as obras são artisticamente autênticas, nascem das mais profundas aspirações da época em que se originam; o conteúdo e a forma das criações artísticas verdadeiras não podem separar-se nunca – esteticamente – do solo de sua gênese”. É Lukács (2015) quem diz também que a construção da forma começa quando se estabelece um limite material, quando se faz uma seleção dos acasos necessários para a criação de uma vida. O personagem, nessa perspectiva, deve corresponder “ao estágio de evolução humana, externa e interna, que existe em cada período de desenvolvimento social” (LUKÁCS, 1966, p.25).

Com o objetivo de ilustrar e refletir sobre como o escritor Raimundo Carrero prepara o *conteúdo material* de seus romances, como coleta as informações, é que serão discutidos alguns dos documentos encontrados no caderno pessoal do autor para a construção de *A minha alma é irmã de Deus* (2009). Todavia, como este estudo não tem por fim a abordagem genética do manuscrito, e sim a reflexão crítica sobre o método de criação do autor, capaz de acender luzes para o caminho da forma, o material exposto será cotejado com algumas soluções encontradas na versão final do romance. A proposta é suscitar questionamentos acerca do processo de assimilação do material coletado em relação à construção estética da obra, sem ignorar que o escritor Raimundo Carrero se inscreve em um

momento histórico no qual “a volta do real” não está apenas no discurso das artes plásticas, mas também na expressão de um novo Realismo na literatura.

Mais uma vez: é impulso e não inspiração. Aquilo que nos atormenta, porque carregamos no íntimo. Na solidão do sangue.<sup>24</sup>

Raimundo Carrero

### 3 INTRODUÇÃO AO MOVIMENTO CRIADOR CARRERIANO

#### 3.1 IMPULSO E INTUIÇÃO

No capítulo “O processo criador”, de *Os Segredos da Ficção*, Raimundo Carrero acende luzes para o que significa, em seu método criativo, o movimento que vem a substituir a *inspiração*: a “transpiração”, e explica que “Freud chamou esse movimento de escrita automática e Jung considerava-o apenas um impulso básico” (CARRERO, 2005, p.17). A substituição consiste na troca da noção mística de *inspiração* (musas / sopro divino) por uma noção psicológica de *impulso* (ação do consciente e inconsciente).

O método carreriano tem como requisito ao processo criador a vontade, enquanto mola propulsora, a consciência da atividade e o domínio do ofício, o que faz do *impulso* o resultado das leituras e do estudo dos mecanismos internos da arte. É certo que essa concepção não está tão afastada quanto parece dos princípios gregos, considerando que para os pensadores do período clássico o poeta devia ter a habilidade de conciliar à dádiva divina a perícia resultante da *téchne* (arte/saber fazer). De acordo com Brandão (2005, p.8), “na realidade, o artista clássico é inimigo da improvisação. A obra obtida está sempre condicionada ao trabalho posto em ação, desde o plano esboçado no pensamento até a execução concreta final”. Assim, explica também que “Horácio toma cuidado em mostrar que o papel da ‘arte’ é inseparável da ‘natureza’, como fonte autônoma da inspiração, mas que, no seu estado bruto, é informe, caótica”.

Embora essa conciliação não seja muito discutida no método carreriano, mais focado nas regras gerais do ofício e no domínio do instrumental técnico referente à área, na perspectiva do autor, o *impulso* criador nasce justamente da “tensão entre o escritor, o mundo real e o seu universo ficcional” (CARRERO, 2005, p.61). Esse processo tem como expressão libertar parte do conteúdo de que a memória dispõe, ainda sem preocupação técnica ou formal, sem soluções, apenas as primeiras linhas do enredo, uma luz sobre a intriga, o contorno dos personagens, a expressão inicial da *voz narrativa*. E quanto à sequência, o escritor aponta para o manancial existente nos veículos de comunicação, ressaltando que

---

<sup>24</sup> CARRERO, 2005, p.128.

inicialmente deve ter apenas um encadeamento lógico, e estar aberto para a *intuição* e a *técnica*.

O *Impulso* é – no método carreriano – a primeira etapa da criação. E segue até o primeiro “esboço”, e o seu envolvimento em ações com detalhes “insuficientes” que necessitam de preenchimento. A dica do autor é extrair um “argumento” de alguma manchete, ou notícia de jornal, e depois procurar conduzir o fato, inventando as causas e as consequências. Para o autor, o esboço já deve apresentar uma história, em linhas gerais, repleta de pequenos lances que serão preenchidos (ou não) de acordo com as necessidades da narrativa. Já o argumento deve conter um problema, e atuar como motivador do enredo. É com essa dinâmica que o autor articula (com sua didática de Oficina de Criação Literária), como exercício, algumas soluções para que os iniciantes encontrem tanto o assunto quanto alguns caminhos para os seus enredos.

Em seu método, embora esteja claro que a *intuição* atue como investigação e seleção do material a que o *impulso* vivifica, o conceito não chega a ser formulado claramente, o que permite a criação de inferências acerca de sua função. Raimundo Carrero entende a *intuição* como uma espécie de bom senso que começa a dar forma ao material gerado com o *impulso* criador sob o comando da experiência, como um movimento que atua no caminho da razão, e por isso é capaz de operar progressivos ajustes, cortes e acréscimos no material artístico. Daí a advertência inicial do escritor brasileiro (no que diz respeito à leitura compulsiva) começa a mostrar sua funcionalidade, já que a reflexão precisa ser ativada constantemente nesse processo. Ademais, enquanto o instinto está para o animal e para o homem, a *intuição* está apenas para o homem, como apuração da percepção primária, o que deixa claro que não só os artistas têm *intuição*, posto fazer parte das qualidades humanas, mas todo indivíduo que se utilize da razão.

Na perspectiva carreriana, a *intuição* se movimenta em direção ao material que o *impulso* criador fornece ao artista. No método do escritor brasileiro, a *intuição* ocupa-se em vasculhar aquilo que tem características dissonantes, oriundo de uma atividade criativa desordenada. A sua função é a de identificar erros, desvios, confusão, mas ainda sem muita exigência, depois de primeiros rascunhos sem fiscalização (CARRERO, 2005, p.97). Segundo o escritor, no *impulso* “não é hora de reescrever. Bastam alguns retoques. Quando eles são feitos – um verbo que está se repetindo, adjetivo sobrando, pontuação deslocada, assonância, aliteração – percebemos que há um mundo que está apenas começando a ser explorado” (CARRERO, 2005, p.98). Explica também que antes mesmo de terminar o *impulso*, o escritor

desconfia dos equívocos; descobre que o texto, um tanto confuso, tem mais possibilidades, e que as palavras amontoadas nas páginas precisam de cortes e de acréscimos, de organização (CARRERO, 2005, p.97). É assim que entra o trabalho da *intuição*, responsável por esse alinhamento, capaz que é de criar um arranjo novo com os elementos que retém do *impulso* criador. Entretanto, o que o autor não menciona é a submissão desse *impulso* à consciência, que é determinada socialmente, como esclarece Bakhtin (1995, p.35-36):

A consciência adquire forma e existência nos signos criados por um grupo organizado no curso de suas relações sociais. Os signos são o alimento da consciência individual, a matéria de seus desenvolvimentos, e ela reflete sua lógica e suas leis. A lógica da consciência é a lógica da comunicação ideológica, da interação semiótica de um grupo social. Se privarmos a consciência de seu conteúdo semiótico e ideológico, não sobra nada. A imagem, a palavra, o gesto significativo etc. constituem seu único abrigo. Fora desse material, há apenas o simples ato fisiológico, não esclarecido pela consciência, desprovido do sentido que os signos lhe conferem.

Eis que o ponto de interesse deveria estar na seguinte questão: se esse material retido na memória se infiltra na linguagem, pois não há expressão mais fiel de um caráter que a promovida pelos reflexos de sua consciência, inscritos na fala, nos gestos, nas ações, como trabalhar especialmente o fluxo que vem do *impulso* criativo? A esse respeito, Hegel (1999, p.282) faz um esclarecimento importante. Para o esteta alemão, a “maneira de escrever” é considerada como “uma forma especial de conceber, própria de um *sujeito* dado, e um modo de execução devido a uma idiosincrasia pessoal”, o que prejudica invariavelmente a realização da obra. Hegel (1999, p.288) esclarece, assim, que “não possuir maneira própria foi sempre a única grande maneira e foi porque assim procederam que Homero, Sófocles, Rafael, Shakespeare, podem ser considerados como originais”.

O pensador alemão contrapõe, inclusive, “maneira de escrever” ao estilo. Este, diferentemente daquela, “refere-se a um modo de execução que toma em conta as condições dos materiais empregados”, bem como as exigências de concepção e execução de cada arte e as leis que provêm do próprio conceito da coisa. O autor explica que a ausência de estilo seria o resultado ou da “impotência em que o artista se encontre de se familiarizar com tal modo de representação necessário em si, ou de uma arbitrariedade subjetiva que, em vez de obedecer às leis, dá livre curso ao capricho e acaba por adotar uma maneira inferior” (HEGEL, 1999, p.284).

Nesse sentido, como a *intuição* é movida pela consciência, e posta em uma hierarquia como princípio determinante da objetividade, e não como um modo de reação ao

que já existe objetivamente independentemente da consciência, o objeto a ser representado em sua essência acaba sendo construído como a consciência é capaz de vê-lo, e não como realmente é. Se considerarmos a historicidade das hierarquias, veremos que essa abordagem da *intuição* se sustenta tão somente no pensamento gnosiológico, isto é, na forma de pensar cuja verdade sobre o objeto é uma construção da consciência. Ao sair dessa construção idealista, cujo maior expoente é ainda Hegel, é possível vislumbrar, na visão ontológica, materialista, o primado do objeto:

Como a filosofia materialista não considera que as formas da objetividade, as categorias correspondentes aos objetos e às suas relações sejam produtos de uma consciência criadora, como faz o idealismo, senão vê nelas uma realidade objetiva existente independente da consciência, todas as divergências, e até as contraposições, que se apresentam nos diversos modos de refletir a realidade tem que se desenvolver no marco dessa realidade material e formalmente unitária (LUKÁCS, vol.1, 1966, p.21).

“Para o materialismo, a prioridade do ser é, antes de tudo, uma questão de fato: existe ser sem consciência, mas não existe consciência sem ser” (LUKÁCS, 1966, vol.1, p.19). Assim, a categoria capaz de apreender o objeto em sua essência não deveria ser psicológica, e sim material. Para Lukács, o ser é capaz de observar o mundo e apreendê-lo intensiva e extensivamente por meio da linguagem, enquanto trabalho materializado (LUKÁCS, 1966).

Na ficção há dois movimentos decisivos: o efeito e a função. Não podemos esquecer. Eles começam a preocupar ainda na intuição, mesmo que de forma um tanto inconsciente e ainda vaga, embora somente seja definido – com a mais absoluta clareza – na técnica. Quando, finalmente, todos os movimentos internos ficam decididos. Definidos.<sup>25</sup>

Raimundo Carrero

### 3.2. OFÍCIO E TÉCNICA

Da crítica efetuada por Brandão (2005, p.9), acerca das poéticas clássicas, depreende-se que mesmo Horácio já entendia o trabalho artístico como disciplina interior e como domínio dos atos criativos. A criação representava para o pensador romano a expressão de um movimento criativo que “não termina com a obra acabada, pois compreende ainda a necessidade de refazer o que já foi feito toda vez que a consciência artística julgar

---

<sup>25</sup> CARRERO, 2005, p.106.

conveniente”. Entende-se, assim, que antes mesmo de iniciar a atividade crítica, na qual refazer compreende imprimir ao já feito um sentido mais íntimo e profundo, para Raimundo Carrero é preciso ter em mente que esse processo faz parte da criação artística, e que esta se divide em momentos distintos do conhecimento.

Acerca da natureza e das regras da arte, o escritor e ensaísta Ariano Suassuna (2014, p.261) esclarece, primeiramente, que “o *ofício* é a parte mais modesta, mais ligada aos materiais de cada Arte. Nesse campo, as regras são dogmáticas, universais, válidas e indiscutíveis para todos os artistas.” De acordo com o autor, quase tudo o que pode ser ensinado em uma arte está no campo do *ofício*, que se expressa como uma lei frente à qual “o artista não tem nenhuma liberdade”, “e tem de conhecê-la, sob pena de prejudicar de modo fundamental a parte material de sua obra” (SUASSUNA, 2014, p.261). Os limites entre o *ofício* e a *técnica*, na arte literária, nem sempre são claros, por isso mesmo Raimundo Carrero (2005, p.19) adverte aqueles que tomam os ensinamentos técnicos como regras estanques, como uma receita a ser usada, sem a centelha da invenção: “cada narrativa e cada frase, não raro cada palavra, exige uma técnica diferente. Particular”. É por esse motivo que, em sua opinião, o escritor iniciante tem de conhecer as regras do *ofício* e as *técnicas* da ficção, e não basta conhecê-las, é preciso imprimir ao já conhecido a sua marca, modificar os seus princípios, reinventá-los.

De acordo com Suassuna (2014, p.263), “num grau superior ao do *ofício*, está a *técnica*”, como uma espécie de *ofício* mais vivo, menos rígido, mais espiritualizado. É um campo no qual “as opções do artista já são mais livres”. A escolha dos procedimentos técnicos está mais ligada à personalidade do artista, à *intuição* e ao *impulso* natural de seu espírito. É o momento em que a liberdade do escritor se acentua, fornecendo ao texto sua verdadeira essência; é quando evolui do exercício de artesão para a originalidade. Entretanto, como explica o ensaísta, “a originalidade não deve ser colocada, pelos jovens, como preocupação anterior: ela só é legítima e verdadeira quando é involuntária e espontânea” (SUASSUNA, 2014, p.264).

É certo que, na teoria, a perspectiva carreriana não se distancia substancialmente da posição descrita pelo escritor Ariano Suassuna, como se vê no trecho abaixo:

E a técnica começa por um dado fundamental: a gramática.

A técnica é imprescindível. Técnica no sentido mais amplo da revelação de um mundo artístico através de pessoal visão do mundo e que resulta na materialização dos elementos narrativos, trabalhados conscientemente e com sutileza. A técnica não é arbitrária, mas a reunião desses elementos que, mesmo variando num mesmo livro, anunciam a capacidade do autor criar um universo extremamente pessoal. Com uma



qualidade que é só dele e que admite, entre outras coisas, diversas interpretações (CARRERO, 2005, p.130).

Contudo, a grande discussão que reina até os dias de hoje quanto à funcionalidade da *técnica* parece esbarrar numa questão complexa. É comum a muitos enveredarem pelo campo da ficção com a crença de que o domínio do instrumental técnico é o caminho certo à criação, e que é possível prescindir das etapas anteriores. Ademais, no caso da visão carreriana, como as etapas anteriores (*impulso e intuição*) não tratam de como o artista deve apreender o objeto, e sim de como externá-lo segundo as leis da consciência, mesmo que o aspirante a escritor identifique o problema acabará caindo nas mãos da *intuição*.

É justamente por muitos enrijecerem a motivação técnica, tirando sua espontaneidade, que escritores como Victor Hugo – que acendem uma luz para essa questão – se posicionam contra o mau uso das Poéticas, como se atesta em seu conhecido *Prefácio de Cromwell*. Na opinião do poeta francês (s/d, p.57), é um erro tomar as Poéticas como direcionamento à criação, pois o poeta não deve “pedir conselho senão à natureza, à verdade, e à inspiração, que é também uma verdade e uma natureza”; para Hugo, “não há outras regras senão as leis gerais da natureza que plainam sobre toda a arte, e as leis especiais que, para cada composição, resultam das condições de existência próprias para cada assunto”. Hugo critica severamente a utilização mecânica que é feita dos manuais, julgando-a responsável pela artificialidade e falta de originalidade que reinam na arte de seu tempo. O seu argumento é que apenas o estilo se sobressai na obra dos autores que seguem apenas o ensinamento das poéticas, e que os seus defensores não conseguem na maioria das vezes sequer notar a diferença entre as lições de Horácio e as de Aristóteles.

Brandão (2005, p.1) esclarece que a *Poética* de Aristóteles corresponde a um trabalho de reflexão, a partir de uma realidade histórico-artística-cultural, mas que acaba por ser entendido como um critério estratificado que se aplica às formas artísticas, ou, no melhor caso, como “um estímulo para reproduzir os atos de observação e de reflexão capazes de encontrar no novo a dinâmica interna que permanece”. No entendimento de Hugo (s/d, p.66), o problema é que a interpretação que tangencia os objetivos de cada um desses autores motiva apenas “retórica, empolgação, lugares-comuns, *fleurs de collège*, poesia de versos latinos. Ideias não originais vestidas com imagens de pacotilha.” É certo que Hugo (s/d, p.61) conhece bem as leis da criação, e sabe que “a arte, além de sua parte ideal, tem uma parte terrestre e positiva. (...) Tem, para suas mais caprichosas criações, formas, meios de execução, todo um material para pôr em movimento”. No entanto, para o poeta, o que deve ser fruto de estudo é

aquilo que considera “a finalidade múltipla da arte”, que seria o modo de “abrir ao espectador um duplo horizonte”, “iluminar ao mesmo tempo o interior e o exterior dos homens; o exterior, pelos discursos e ações; o interior, pelos apartes e monólogos; cruzar, em uma palavra, no mesmo quadro, o drama da vida e o drama da consciência” (HUGO, s/d, p.62). Na visão de Hugo, a confusão causada entre o preceituário de Horácio e a analítica de Aristóteles induz a se pensar que o mecanicismo técnico está à frente do processo criador. As leis existem, e fazem parte do *ofício*, mas são naturais à arte, e por isso devem ser percebidas e representadas com especial sensibilidade pelo artista. Hugo não diz que para conhecê-las é desnecessário estudar, caso contrário, não se colocaria nos seguintes termos em seu Prefácio: “não se ouvirá talvez sem algum interesse a voz de um solitário *aprendiz* de natureza e de verdade, que cedo se retirou do mundo literário por amor das letras, e que traz boa fé na falta de *bom gosto*, convicção na falta de talento, estudos na falta de ciência” (HUGO, s/d, p.15).

É verdade que tanto *Os segredos da ficção* quanto *A preparação do escritor* têm em seu horizonte a ideia de que a *técnica* é a etapa central da criação (sofisticada na *pulsção narrativa*); eis o motivo de o autor investir no incentivo ao completo domínio de recursos textuais capazes de se multiplicar frente à criatividade do escritor que domina o *ofício*. Entretanto, se forem analisados juntos, logo se observará que se completam em seus ensinamentos, e que conduzem a uma ampla reflexão sobre o movimento criador. As suas lições não têm as limitações de uma cartilha, mas a abrangência de uma verdadeira Poética. É certo que a grande polêmica sobre os métodos que procuram sistematizar o movimento criador concentra seu argumento no enrijecimento causado pelo procedimento técnico, sob a alegação de que estipular fórmulas exatas no campo da arte favorece a imitação das obras bem sucedidas, e não traz nada de novo ou de original. Em maioria, os que reclamam que a arte ultrapassa os requintes técnicos fazem dela ao menos uma subdivisão em três partes, o *ofício*, a *técnica* e a *forma*, estando a última mais ligada à sensibilidade do escritor e fora do campo do ensinamento. O ensino do *ofício* e da *técnica* é capaz de formar o bom artesão, mas não o grande escritor (SUASSUNA, 2014, p.267).

Essa questão conduz novamente ao problema do lugar dos procedimentos técnicos no movimento criador. É sabido que o percurso histórico da técnica acompanha o desenvolvimento tanto das capacidades humanas de sobrevivência quanto da própria construção do conhecimento pelo homem. Em suas conferências reunidas sob o título *Arte e Técnica*, ministradas em meados do século 20, nos Estados Unidos, o pesquisador Lewis Mumford reflete sobre a *técnica*, definindo-a como “aquela parte da actividade humana na

qual, através de uma enérgica organização do processo de trabalho, o homem controla e dirige as forças da natureza para os seus objectivos próprios”. Tendo começado “quando o homem usou pela primeira vez os dedos como tenazes ou uma pedra como projectil: tal como a própria arte, ela radica-se na utilização que o homem faz de seu próprio corpo” (MUMFORD, s/d, p.19). De acordo com o teórico estadunidense, a associação e semelhança entre *técnica* e arte são muito antigas, pois a “obra de arte é a fonte, visível e potável, através da qual os homens partilham os profundos mananciais subterrâneos da sua experiência” (MUMFORD, s/d, p.20).

A arte, semelhantemente à *técnica*, não deixa de ser a atividade humana de criar “um meio especial de perpetuar, evocar e partilhar com outros a sua própria experiência essencial da vida”. Ainda de acordo com Mumford (s/d, p.21), a grande diferença entre as duas é que a *técnica* surge quando o homem atinge um maior grau de racionalidade, e pode ser movida com certo *tom* de impessoalidade; enquanto a arte, sem ser um substituto ou uma fuga à vida, movimenta-se como a manifestação de “impulsos e valores significantes que não encontram outra forma de expressão”. Ademais, “a arte é a parte da técnica que sofre a maior marca da personalidade humana”; e a técnica “é aquela manifestação da arte da qual grande parte da personalidade humana” é “excluída para favorecer o processo mecânico” (MUMFORD, s/d, p.24).

Nesses termos, para o crítico americano, enquanto a técnica se preocupa fundamentalmente com o alargamento do poder humano, a arte é essencialmente uma expressão de amor, sob todas as suas formas (MUMFORD, s/d, p.26). Esse amor, símbolo com o qual o estudioso define a arte, é dividido em três estágios, e compreende em sua primeira fase a tentativa de o artista mostrar o que lhe é peculiar, precioso, o que lhe torna diferente aos olhos dos outros, características essenciais ao símbolo estético: individualizado, pessoal, e não repetível; na segunda fase, a obra passa a ser não só cativante, mas também significativa e ligeiramente ambígua, fazendo do leitor ou ouvinte participante do ato criativo; e, por fim, na terceira, o artista se liberta da obra de arte, momento em que o símbolo estético torna-se independente da vida imediata do criador e, depois de libertar toda a sua vitalidade, transcende as limitações da personalidade e da cultura do artista (MUMFORD, s/d, p.28-30).

À luz da observação de Hugo, para quem é preciso “iluminar o objeto externa e internamente”, o homem em si e dentro do mundo em que vive, é possível identificar o que falta ao método carriano. As luzes do escritor pernambucano são postas no exercício, no jogo técnico da criação, mas não se fala em momento algum sobre como olhar para o objeto. Eis

um passo que vem antes à *técnica*, mas que não se discute nas lições do ficcionista Raimundo Carrero. O “bom artesão” se constrói com *técnica*, mas o que dizer do grande artista?

A reflexão de Mumford conduz àquele que nos parece o ponto-chave da grande obra, estudado pormenorizadamente por Lukács nos três volumes de sua *Estética*. Na perspectiva lukacsiana, a criação divide-se em três processos (e todos dizem respeito ao olhar do artista para o objeto): o primeiro está ligado à composição daquilo que é singular ao objeto, o que é “individualizado” nele; o segundo é como o artista consegue iluminá-lo à luz de suas mediações com a sociedade, momento no qual o leitor participa ativamente de sua construção; e o terceiro está relacionado a esse momento de que fala Mumford, em que o “símbolo estético” se liberta do artista e alcança um sentimento universal.

Em sua poética, o escritor Raimundo Carrero não se coloca frente a esse tipo de questão, seus ensinamentos se voltam apenas para a análise da linguagem e de seus movimentos linguísticos, o que não chega a desabilitar suas lições, embora diminua o poder e a abrangência de sua visão criativa.

Compreendemos porque, antes de amadurecer a pulsação, o autor iniciante deve se preocupar com a gênese da criação, deixando somente para depois – e para muito depois – a concretização de um sistema. Este se alcançará com empenho, trabalho e estudo, atravessando, com algum sofrimento, a longa estrada do processo criador: impulso, intuição, técnica e pulsação narrativa. Estudo permanente.

Estudo, sobretudo, para descobrir os seus temas, ou o seu tema, capazes de levá-lo à realização de uma obra. Sem humildade e paixão tudo isso é impossível. Perseverança e sinceridade.<sup>26</sup>

Raimundo Carrero

### 3.3. A *FORMA*

O escritor Raimundo Carrero encontra um modo didático, não só de entender a forma, mas também de ensinar o seu trânsito dentro do processo criador. Em sua perspectiva, esse é um campo no qual se pode alcançar êxito se os artifícios técnicos forem habilmente manipulados. É com essa ressalva que parte em busca de esclarecer a quarta etapa da criação. Para o autor, a *pulsação narrativa* é um conjunto de movimentos que corresponde à forma (CARRERO, 2005, p.153-154). Ademais, em seu intuito de clarificar a parte mais subjetiva da criação, ressalta que não é “questão de desafiar a estética ou a filosofia”, mas de “desenvolver um raciocínio” que permita “o exame do texto literário através dos seus

---

<sup>26</sup> CARRERO, 2005, p.168.

movimentos, desde o narrador até o leitor” (CARRERO, 2005, p.155). A discussão que o autor empreende acerca da *forma* não é só uma maneira de clarear o seu caminho, o escritor pernambucano acaba criando um verdadeiro método para a construção da *forma* artística. É com essa visão que chega àquela que considero a melhor de suas definições acerca desse processo: “a pulsação narrativa é o princípio e o fim de toda obra de arte”, uma vez que permite ao objeto representado mostrar como o seu *conteúdo* está inscrito no espírito do criador, é também a “combinação de elementos interiores”, e por fim é “interação de amavios entre artista e contemplador” (CARRERO, 2005, p.168).

A *forma*, segundo o escritor Ariano Suassuna (2014, p.266), “não significa a aparência exterior de que se reveste o conteúdo, mas sim o princípio ativo, profundo, determinante e enigmático do ser”. Ademais, “no campo da forma a única regra soberana é ditada pela *intuição*, pela imaginação criadora do próprio artista”. Além disso, o autor acredita que a forma é a marca peculiar e original do artista impressa em sua obra (SUASSUNA, 2014, p.267). Já dizia Albalat (1950, p.37) que “a primeira coisa que nos deve impressionar, numa boa literatura, é a importância capital que se der ao plano, à composição de uma obra, à sua unidade de exceção e ao encadeamento das partes”. Esse é o percurso da *forma*, a parte mais espiritual da obra de arte e, portanto, a menos apta ao ensinamento e ao estudo, de acordo com muitos teóricos.

Esse por certo é o motivo de muitas obras literárias acabarem imunes à força corruptora do tempo, pois o abrigo encontrado na *forma* lhes confere perenidade a despeito do caráter acentuadamente datado de seus *conteúdos*, como explica o crítico José M. M. Macedo (2000, p.175), em seu Posfácio à *Teoria do Romance*, de George Lukács. Somado a isso, a *forma* desperta a emoção do leitor, que espera e exige, no apelo direto à totalidade da vida, não apenas a satisfação da lembrança, mas também a da alma (HEGEL, 1999, p.46). O leitor procura com a arte, consciente e também inconscientemente, despertar em si “o sentimento e a consciência de algo de mais elevado”, como explica Hegel (1999, p.49). Além do que, acrescenta o filósofo alemão, “vemos que a arte atua revolvendo, em toda a sua profundidade, riqueza e variedade, os sentimentos que se agitam na alma humana, e integrando no campo da nossa experiência o que decorre nas regiões mais íntimas desta alma” (HEGEL, 1999, p.49). E isso em decorrência da capacidade que o artista tem de “conjuguar os elementos necessariamente caóticos que a vida lhe oferece e tecê-los de modo significativo num todo fechado, devolvendo à vida a coesão de sentido que esta, por si só, é incapaz de formular” (MACEDO, 2000, p.177).

Uma vez considerado o poder da *forma* para a composição, o escritor Raimundo Carrero envereda por um caminho que ultrapassa a abstração e leva o estudioso a visualizar a dinâmica criadora. Em sua perspectiva, assim como na visão de Hegel (1999, p.49), “o importante é que o conteúdo que temos perante nós nos desperte sentimentos, tendências e paixões, e é-nos completamente indiferente que tal conteúdo nos seja dado pela representação ou que o conheçamos por uma intuição que tivemos na vida real”. A forma estética, assim, para Raimundo Carrero, tem origem com a substituição da ideia de *talento* pela fórmula: Vontade = Observação + Experiência. É com a prática dessa expressão que surge o movimento da *pulsção narrativa*, teoria didática criada pelo autor para conferir materialidade à *forma*, aclarando seus processos.

As linhas gerais do método são simples, e a partir delas entende-se que a vontade não é nada mais que a faculdade do homem de tomar decisões, isto é, uma capacidade, que significa exatamente poder de escolha. Nessa atividade criadora, a observação está relacionada à sensibilidade, no que respeita a apreensão do mundo circundante, as formas em que surgem as imagens da realidade para o indivíduo, e a experiência que grava e guarda na memória tudo aquilo que percebe intimamente. O risco dessa visão é quando impulsiona o aspirante a escritor a acreditar demais na tarefa do *impulso* e da *intuição*, fazendo que se volte rapidamente para as etapas mais operativas do trabalho. É assim que as leis naturais e as regras da arte literária não raro tornam-se menos importantes que a *técnica*, o que faz normalmente o escritor cair em um dos erros já apontados por Hegel (1999, p.280) quanto à objetividade.

Para o filósofo, “no sentido vulgar da palavra, consiste a objetividade de uma obra de arte em que o conteúdo desta reverte a forma de uma realidade objetiva já existente e se nos apresenta, assim, com um aspecto exterior já conhecido” (HEGEL, 1999, p.280). É o que ocorre quando, muitas vezes sem notar, o escritor reproduz a realidade de modo automático, utilizando-se tão somente dos modelos operativos da arte, o que tem como resultado uma obra puramente formal. De acordo com o pensador alemão, existe também outro gênero de objetividade que consiste no seguinte: “o artista, em vez de reproduzir o exterior vulgar e prosaico, apreende o seu assunto até se identificar com ele na profundidade de sua alma”; o que não configuraria problema se o assunto não permanecesse “encerrado nessa profundidade, num estado, por assim dizer, de concentração, sem conseguir chegar à claridade da consciência e proceder ao necessário desenvolvimento” (HEGEL, 1999, p.280). Esse é um caso, segundo explica o alemão, no qual “o *páthos* limita-se, para se exprimir, a

manifestações exteriores que são simples alusões ao que o artista sente, simples esboços do conteúdo que o artista traz em si, sem a força nem a possibilidade de plenamente o exteriorizar” (HEGEL, 1999, p.280). O texto, neste caso, é “libertado” pelo artista antes mesmo de estar pronto, tanto no que respeita ao tratamento do conteúdo quanto à realização da forma. Esses erros servem como advertência para o fato de que o arsenal técnico, o trabalho e a inteligência devem estar em consonância quando o assunto é a obra de arte. Além do que, com sua imaginação criadora, o escritor deve revestir o conteúdo de sua obra com uma visão singular que transforme a realidade prosaica com as lentes de sua memória.

Embora o lado idealista da visão hegeliana, sobretudo o que diz respeito ao papel da *intuição*, nos afaste sobremodo de alguns de seus posicionamentos, muitas de suas colocações são verdadeiramente geniais. Eis duas questões ligadas especialmente ao que estamos discutindo: a reprodução automática da realidade e a representação de simples alusões no lugar do conteúdo em questão. Os dois problemas estão relacionados, de acordo com Hegel, à objetividade da representação, isto é, à reprodutividade *técnica*.

No primeiro caso, o resultado é uma obra puramente formal, e cuja face já nos é conhecida, ou seja, é a realidade tal como a conhecemos. No segundo exemplo, sente-se a potência de uma obra que não chega a se completar, que não consegue sair da fase anterior à forma. Ambos os problemas estão claramente ligados à mesma questão: ao tratamento do *conteúdo*, e ainda a outra, ao investimento apenas na *técnica*, ou seja, à investidura num estágio seguinte antes de se resolver o estágio anterior. Esse é um problema inscrito na própria visão de forma do escritor Raimundo Carrero.

Como as fases mais propícias ao ensino são o ofício e a *técnica* (unidas pelo escritor pernambucano e entendidas em seu movimento dinâmico), o autor parece gastar todas as suas forças nessas etapas. A questão é que colocar sua ênfase sobre a *técnica* e a *pulsação narrativa*, sem um trabalho igualmente sistemático de conhecimento do *conteúdo*, só contribui para que seu enfoque seja tido como tecnicista, e a *forma*, apanhada em seu movimento dinâmico com a *pulsação narrativa*, acabe parecendo uma abstração.

Se o escritor pernambucano discute a *forma* estética, imprescindível à obra artística, como um requisito puramente técnico, e não espiritual como entende ser, estará querendo que – assim como a *voz narrativa* – o aspirante a escritor alcance sozinho essa parte espiritual do processo? A solução do tratamento do *conteúdo* estaria no ato de desenvolver mais profundamente as etapas que trabalha em seu método como anteriores à *técnica* (*impulso* e *intuição*)?

Já vimos que o autor tenta resolver essa questão sem êxito quando sugere aos aspirantes a escritor o estudo intenso das soluções encontradas pelos autores clássicos (para aprimorar a *intuição*), assim como a construção de uma história com tema, esboço e argumento, começo, meio e fim (para estimular o *impulso*). Todavia, é fato que essas soluções não têm resolvido o problema. Isso por que a questão está relacionada ao modo de ver o *conteúdo*. Embora não toque claramente neste ponto em seus ensaios, nota-se que para Raimundo Carrero tudo o que diz respeito ao *conteúdo* é confuso ainda, como se não fizesse parte da *forma*, pois não está posto como elaboração anterior, realizada na cabeça do artista, do plano romanesco.

Hegel (1999, p.50) também não fornece nenhuma resposta para essa questão, que só aparece mais tarde na *Estética* de Lukács. Para Hegel, as grandes obras são capazes até de despertar a sensação de que se está vivenciando o que se lê, pois “tem a arte o poder de obrigar a nossa alma a evocar e experienciar todos os sentimentos, resultado este em que razoadamente se vê a manifestação essencial do poder e da ação da arte, se não, como muitos pensam, o seu último fim”. Além disso, explica ainda que a arte utiliza “a grande riqueza do seu conteúdo no sentido de, por um lado, evocar de um modo geral os sentimentos e paixões” humanas, com o propósito de que “as experiências da vida nos não apanhem insensíveis e a nossa sensibilidade permaneça aberta a tudo quanto ocorre fora de nós”. Hegel (1999, p.46) já dissera também que “o valor de um produto provém do conteúdo, na medida em que este participa do espírito. Como imitador, o homem não ultrapassa os limites do natural, ao passo que o conteúdo deve ser de natureza espiritual”.

Diante da perspectiva hegeliana, não é difícil entender que esse *conteúdo* de “natureza espiritual” seja construído pelo *dom*, pelo *talento* e pela *inspiração*, somados aos estudos do artista. Todavia, tendo Raimundo Carrero se afastado de tais princípios idealistas, não caberia ao autor afastar-se também das etapas que conduzem a esta visão? O que se evidencia na perspectiva carreriana é que o *conteúdo* é tomado como “aquilo que incomoda profundamente o autor”, e que está intimamente relacionado aos “temas” de cada autor.

O que nos parece é que a *forma* transforma o *tema*, mas que o faz de um modo que esse processo de captação do objeto não seja reconhecido. Por isso, ela não pode ser vista como um dispositivo técnico porque não é um *apriori* aplicado a determinado *conteúdo*. Ela é o sistema por meio do qual a vida é reconhecida em suas tensões, como já dissera Lukács, em seu livro de juventude *A alma e as formas* (BUTLER *apud* Lukács, 2015, p.12): “A forma não é algo que se acrescenta à expressão, é antes sua própria condição, o signo e a



possibilidade de sua verdade objetiva e subjetiva”. A dimensão histórica da forma é dada pelo contexto no qual é produzida; é assim que uma série de acasos pode fornecer, com suas diversificadas relações, o *conteúdo da forma*.

No princípio é o **tom**, cuja terminologia se aproxima da linguagem musical. Em geral a história ajuda muito a encontrá-lo. No desenvolvimento dos esboços e dos argumentos o tom vai aparecendo, impondo-se. Estabelece todo o movimento da obra.<sup>27</sup>

E a **extensão**? O escritor tem que saber o tamanho – isso mesmo –, o tamanho do capítulo, que efeito quer causar no leitor. Não é correto que uma narrativa densa tenha que ter um grande número de páginas. Num texto mais leve, a extensão pode ser maior, mais longa, mais elástica.<sup>28</sup>

Se a intenção, porém, é provocar o personagem, corta-se o texto, jogando o leitor no silêncio. Se o desejo é causar inquietação ou dúvida no leitor, a marcação sozinha basta. Tudo vai depender do **efeito** e da **função**.<sup>29</sup>

No silêncio da ficção – no romance, na novela ou no conto – em que se trabalha, observamos que o **andamento**, sobretudo nas cenas e nos parágrafos, precisa ser mais rápido, menos rápido, leve, menos leve, levíssimo. Eufórico, triste, sentimental. O riso e a lágrima, a ironia e a tragédia, tudo vai depender da maneira como isso é trabalhado.<sup>30</sup>

A frase atende ao **ritmo** interior do personagem – temos chamado sempre a atenção para esse aspecto técnico. Crases e tempos verbais se alternam de acordo com a montagem psicológica do personagem ou da cena.<sup>31</sup>

Raimundo Carrero

### 3.4 PULSAÇÃO NARRATIVA

A *pulsção narrativa* é capaz de conceber – por meio da vontade, da observação e da experiência – não só novas maneiras de representar a realidade, mas também de despertar a alma. É necessário entender, assim, que não é apenas o estudo das poéticas e das grandes obras que forma o escritor, mas a capacidade de criar seguindo os princípios da arte ficcional, pois, assim como acredita Albalat (1950, p.14), “pela análise, pode-se fixar aquilo que se leu”, mas ela “não ensina a escrever”. “Julgar a produção dos outros não nos torna capazes de produzir”. É por isso que o escritor pernambucano chama a atenção para a necessidade de investigação e exercício continuado quanto às possibilidades da narrativa, no que concorda

<sup>27</sup> CARRERO, 2005, p. 108.

<sup>28</sup> Idem, 2009, p. 172.

<sup>29</sup> Idem, Ibidem, p. 106.

<sup>30</sup> Idem, Ibidem, p. 110.

<sup>31</sup> Idem, Ibidem, p. 144.

com Horácio, para quem a “busca de perfeição pelo trabalho constante combina-se com a recusa às formas já cristalizadas”, como explica Brandão (2005, p.6).

O material armazenado na memória auxilia o trabalho do grande artista, permitindo que imprima à sua obra um colorido próprio. Ademais, de acordo com Hegel (1999, p.64), “a geral exigência da arte tem, pois, isto de racional: o homem, enquanto consciência, exterioriza-se, desdobra-se, oferece-se à contemplação própria e alheia”. Contudo, é preciso que a faculdade da razão comande todo esse processo, desde o *impulso* até a recriação das *técnicas*, pois “a forma alimenta-se da dissonância”, sendo ela a própria afinação, ao unir em acordes sons de outro modo destoantes (MACEDO, 2000, p.181). Se forem somadas à razão a sensibilidade e a capacidade do escritor de observar o mundo e reter a realidade circundante, o escritor não cairá na tentação de pôr o simples jogo técnico à frente dos princípios. A *pulsção narrativa* é um método capaz de mostrar que a criação é movimento puro, do caminho do método até a constituição da forma, sendo esta tão dinâmica quanto a própria vida.

É verdade que a *pulsção narrativa* é um método que se desenvolve e amadurece ao longo das lições de *Os segredos da ficção* e *A preparação do escritor*. De acordo com as formulações do autor, entende-se que *pulsção narrativa* é uma instância que reúne sob seu domínio um conjunto articulado de “pulsos” de termos elementares à narrativa, como personagem, cena e leitor. Cada “pulso”, para se realizar, deve acolher outros elementos textuais que auxiliem a atividade padrão que exerce, cuja *forma* se caracteriza pela constância e repetição. A *pulsção* atua também como organizadora desses termos auxiliares, segundo o escritor pernambucano, que têm origem em função de seis movimentos que acontecem na linguagem. De acordo com o autor, esses movimentos internos são “movimentos essenciais” que nascem com Edgar Allan Poe.

Os movimentos essenciais – com exceção de andamento e ritmo – nascem com Edgar Allan Poe, revelados na Filosofia da Composição, ensaio pioneiro em que ele conta, com detalhes, como escreveu O Corvo. Registra:

- a) Tom;
  - b) Efeito e
  - c) Função.
- A que acrescentamos:
- d) Andamento e
  - e) Ritmo (CARRERO, 2005, p.106).

Acerca dessa classificação, em *A preparação do escritor*, Raimundo Carrero chama a atenção para um ajuste necessário: “No meu livro *Os segredos da ficção* cataloguei cinco, mas decidi acrescentar mais um. São eles:”.

- a) Tom;
- b) Extensão;
- c) Função;
- d) Efeito;
- e) Andamento;
- f) Ritmo (CARRERO, 2009, p.171).

Em *A Filosofia da Composição*, Allan Poe explica ter escolhido primeiro o assunto de que trataria seu poema *O Corvo*, para só depois pensar a respeito dos incidentes e do *tom*, combinação que renderia o alcance do *efeito* projetado. Em seu ensaio didático, com pequenas críticas aos autores que dissimulam as asperezas do processo de criação, reforça as sutilezas de sua arte: “É meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático” (POE, 1999).

A organização estabelecida nesta etapa do trabalho tem como princípio aclarar a prática do escritor, os seus ricos apontamentos de aula, refeitos incansavelmente, mas publicados em uma ordem que dissimula uma simples didática de ensino. Vale observar que o caminho escolhido pelo autor, segundo esclarece, não é o da filosofia nem o da psicologia, como deixa claro logo no começo de *Os segredos da ficção*:

Desde o desaparecimento do narrador onisciente ditatorial, senhor absoluto da narrativa, as teorias são muitas. Utilizamos, com mais frequência, as investigações de criadores – Flaubert, Henry James, Poe, Proust, Thomas Mann, Ariano Suassuna, Osman Lins, Autran Dourado, E. M. Foster –, mas com profundo e crescente respeito pelos teóricos, devido à familiaridade daqueles com as inquietações, dúvidas e oscilações no ato de inventar (CARRERO, 2005, p.23).

É seguindo o caminho da prática dos criadores que Raimundo Carrero reúne elementos para elaborar seu método. O primeiro dos movimentos da *pulsção narrativa* é o *tom*, que diz respeito a uma componente interna de estruturação das cenas e, segundo o autor, começa a surgir ainda na *intuição*. Em sua perspectiva, para a escolha do *tom*, é necessário que antes se estabeleça o gênero do texto. Com o objetivo de ilustrar essa questão, relembra a divisão clássica dos gêneros – trágico, dramático e cômico –, como se dispõem na classificação aristotélica, e os apresenta quanto a suas características marcantes. De acordo com o autor, à tragédia geralmente corresponde um *tom* duro, pesado, e às vezes até monótono (CARRERO, 2005, p.160). Já o drama traz um *tom* lento, oscilante e duvidoso (CARRERO, 2005, p.162). O cômico, por sua vez, tem o *tom* de exaltação e brincadeira no plano externo, mas de catarse e punição no plano interno (CARRERO, 2005, p.163). O autor não deixa de chamar a atenção para o fato de esses gêneros terem perdido sua pureza, o que motiva atualmente a mistura de suas características sem prejuízo da *forma*, sempre que se atente para as necessidades do personagem, da cena e do leitor; isto é, ainda que a narrativa tenha um *tom* que marque seu conjunto, as variações entre seus elementos apontam para a dialética mesma desse movimento.

Para Allan Poe (1999), o *tom* precisa ser escolhido junto ao acontecimento, uma vez que ambos são responsáveis pela construção do *efeito* que o texto deve provocar no leitor. No entanto, ao abordar os movimentos que o auxiliaram na elaboração de seu poema *O Corvo*, o poeta lança explicações sobre o peso do gênero lírico em sua escolha do *tom*: “Encarando, então, a Beleza como a minha província, minha seguinte questão se referia ao *tom* de sua mais alta manifestação, e todas as experiências têm demonstrado que esse tom é o da *tristeza*” (POE, 1999). O *tom* serve, no sentido empregado pelo poeta e também no que lhe atribui Raimundo Carrero, para marcar o sentimento da cena, acompanhando sua movimentação e provocando no leitor certa sensação esperada, determinada não só pelo gênero escolhido, isso porque a liberdade de *conteúdo*, nesse sentido, rompe com a clássica cristalização dos gêneros poéticos. Explica Macedo (2000, p.186) que, outrora, “dados os gêneros, era necessário proceder à rigorosa seleção dos possíveis conteúdos, sob pena de infringir o código das formas constantemente ameaçado pela erosão do tempo”. De acordo com o crítico (2000, p.187), hoje “os gêneros não se antecipam à obra concreta, antes pelo contrário, partem da própria criação literária como fato consumado – sempre igual a si mesmo – e, sobre tal terreno, lançam a pedra fundamental do gênero, com um olho no efeito que suscitará ao ser recebido”.

A *extensão* é o segundo movimento e, embora tenha sido incorporado por Raimundo Carrero só em *A preparação do escritor*, é possível compreender sua funcionalidade na epígrafe do romance *Tangolomango* (2013), quando o autor lança a seguinte explicação: “este romance foi escrito para ser lido de um fôlego só, de preferência das seis horas ao meio-dia, com a força da luz e do sol, mantendo-se, assim, os movimentos de tia Guilhermina, plenos de iluminação, apesar dos cortes de sombras e de silêncios” (CARRERO, 2013, p.5). Essa instrução mostra que a *extensão* tem a ver com a percepção total da obra pelo leitor e por isso deve ser pensada previamente à sua construção, pois depende dela certo *efeito* intencionalmente projetado para o receptor. A *extensão* é o primeiro movimento a ser discutido no ensaio de Allan Poe. De acordo com o poeta, ao escrever *O Corvo*, “a consideração inicial foi a da extensão”, e com isso adverte que “se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão”. O poeta acrescenta também que “todas as emoções intensas, por uma necessidade psíquica, são breves”; além disso, “se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído”. Quanto a essa questão, concorda o crítico Antoine

Albalat (1950, p.34), para quem “o essencial é não haver interrupção”, pois “a sensação que se pode ter de uma obra depende da continuação da leitura”, além do que “a leitura deve dar uma impressão total, que se transfunda em nós precisamente, visto que é total”. Ademais, a *extensão* deve combinar, de acordo com o poeta americano, com o *efeito* que se quer provocar no leitor. Ainda segundo o poeta, a prosa, por exigir uma duração maior, e por consequência uma maior *extensão*, é mais exitosa quando escolhe motivos como a verdade, a satisfação do intelecto, a paixão ou a excitação do coração, por exemplo, enquanto o poema se realiza melhor com a contemplação do belo, o que deve ser breve.

A *função* é o terceiro movimento. É um recurso que se caracteriza por partir do autor em direção aos componentes provocadores do prazer estético. É um procedimento agregador que prevê os resultados alcançados pelos demais movimentos e, mesmo sendo pensado previamente, só se assenta na relação com os demais. A *função*, desse modo, organiza os outros movimentos em direção a uma intenção prévia. É um processo racional que considera o momento certo da inserção dos elementos narrativos com vista a um propósito específico. “Na ficção há dois movimentos decisivos: o efeito e a função. Não podemos esquecer. Eles começam a preocupar ainda na intuição, mesmo que de forma um tanto inconsciente e ainda vaga” (CARRERO, 2005, p. 106).

Das ilações do autor sobre o quarto movimento, o *efeito*, é possível identificar um sentido que se destaca quanto ao seu funcionamento – o de provocar a percepção do leitor, por meio da hábil movimentação de um instrumental técnico, em sua capacidade interpretativa. O *efeito* consiste precisamente em fazer que o receptor fantasie viver certas situações como se fizessem parte de sua vida, o que acaba tornando-o capaz de obter um conhecimento fora de sua experiência pessoal. É um movimento com o qual o autor coloca frente à *intuição* do leitor as diversas faces da inquietação humana para que possa vivê-las intensamente na leitura, pois, como afirma Hegel (1999, p.49), “pode a representação arrebatá-nos, agitar-nos, revolver-nos tão fortemente como a percepção”. É nesse sentido que o leitor acaba por se fazer presente no momento da criação da obra, enquanto instância implícita que interage com o autor e com a estrutura do texto, e motiva a não cristalização do *efeito*, mas sua atualização a cada leitura.

O quinto movimento é o *andamento*, componente estética agregada pelo autor aos elementos trazidos por Allan Poe à discussão de *O Corvo*. Embora pouco seja mencionado sobre sua funcionalidade, é possível entender que se trata de um recurso que, comum à música, serve para provocar variação de *ritmos* na narrativa, marcando as mudanças de

“pulso” do personagem, da cena e do leitor. É um procedimento que regula tanto a velocidade das frases quanto a percepção do receptor em relação a essa mudança de estado, obedecendo a funções variadas, sempre no intuito de modificar a regularidade da sintaxe na direção de um *efeito*. A sua tarefa é o puro movimento, e consiste tanto em imprimir rapidez à linguagem como em apaziguá-la, tanto em causar estranheza através de sons diversos como em provocar barulhos altissonantes que sinalizam para sua *função* narrativa.

O sexto movimento do método carreriano é o *ritmo* e, igual aos demais, pouco se diz a seu respeito. Para Allan Poe, o *ritmo* é um elemento com pouco poder de variação, por isso o escritor deve investir em outros recursos que provoquem reações no *ritmo*. No caso de *O Corvo*, explica por que seu experimento com o *ritmo* acaba indo em direção ao metro e à estância, por serem recursos cuja variedade é absolutamente infinita. O *ritmo*, assim, atua como resultado de um conjunto de procedimentos, e só se torna perceptível em relação ao conjunto, por isso é associado invariavelmente à *forma* em sua versão acabada. Para Lukács, “a forma é a ritmização do que há para dizer, e o ritmo torna-se então – *a posteriori* – algo abstraível, algo vivenciável autonomamente, e muitos o sentem até mesmo – sempre *a posteriori* – como eterno *a priori* de todo conteúdo” (MACEDO apud Lukács, 2000, p.176). Ademais, é um elemento estético que aponta para harmonias e desarmonias da narrativa, por isso acaba dependendo do êxito dos outros movimentos, pois se houver um problema com o tempo de determinada ação, por exemplo, o defeito pode ser percebido como uma quebra no *ritmo*.

Todavia, com a análise de suas lições posteriores, expostas em *A preparação do escritor*, entende-se que depois de significativos avanços no campo da *técnica*, o autor acrescenta à *pulsção narrativa* outra característica, a de afastar o escritor da “forma tradicional”, ou seja, ensina como “quebrar a sintaxe convencional”, e “optar por muitos andamentos internos” que “o método formal não permite” (CARRERO, 2009, p.171).

Ora, se um poeta, para escrever um soneto, precisa conhecer a técnica, por que nós devemos ficar na mera inspiração? Não mesmo. Se queremos escrever prosa de ficção, devemos conhecer as cenas, os cenários, os perfis, os diálogos, os personagens etc.<sup>32</sup>

Raimundo Carrero

### 3.4.1 *Personagem, Cena, Leitor*

É notório que o trabalho de artesão, na perspectiva carreriana, pressupõe a inteira consciência da linguagem, por esse motivo seu método da *pulsção narrativa* toma como instrumentos essenciais à composição do *conteúdo literário* do texto as instâncias por meio das quais (personagem e cena) e para a qual (leitor) a linguagem se materializa. A partir desses três elementos fundamentais o *conteúdo literário* se forma, enriquecido em suas funções pelos seis movimentos que o escritor pernambucano cataloga – *tom, extensão, função, efeito, andamento e ritmo*. De acordo com Lukács, “é a forma que, em uma obra, ordena num todo fechado a vida nela contida como matéria, determina a cadência, o ritmo, as flutuações, o porte denso ou delgado, a dureza ou a suavidade dessa vida” (MACEDO *apud* Lukács, 2000, p.176). Embora o escritor Raimundo Carrero invista na materialização da *forma*, com seu método da *pulsção narrativa*, ressalta que sem o total conhecimento dos passos anteriores à técnica, estudados em suas características gerais em *Os segredos da ficção*, não se alcança a qualidade artística.

O escritor deve investigar as possibilidades do texto, nuances, versões possíveis, para que a representação corresponda à *função* e ao *efeito* almejado, ao *tom* e ao *andamento* necessários ao seu desenvolvimento, à *extensão* correta, e ao *ritmo* que sua arquitetura pede. Com isso, para o autor, é ideal que se estabeleça uma clara separação entre o *conteúdo material* e o *conteúdo literário* no momento de preparação da obra. No intuito de acender luzes tanto para os componentes quanto para o movimento do método, serão apresentadas algumas ilustrações deste sistema inscrito na prática do escritor pernambucano.

Tomados isoladamente, os seis movimentos elencados por Raimundo Carrero não são mais que formas vazias, mas quando passam a integrar uma representação de mundo, a se revestirem de um sentido, ganham autonomia dentro do exercício da criação, e passam a dar *forma* a um conteúdo determinado. Trazidos para o mundo dos significados humanos, os elementos essenciais à *pulsção narrativa* revestem-se de conteúdos próprios à complexidade da vida.

---

<sup>32</sup> CARRERO, 2009, p.86.

## Pulsção Narrativa

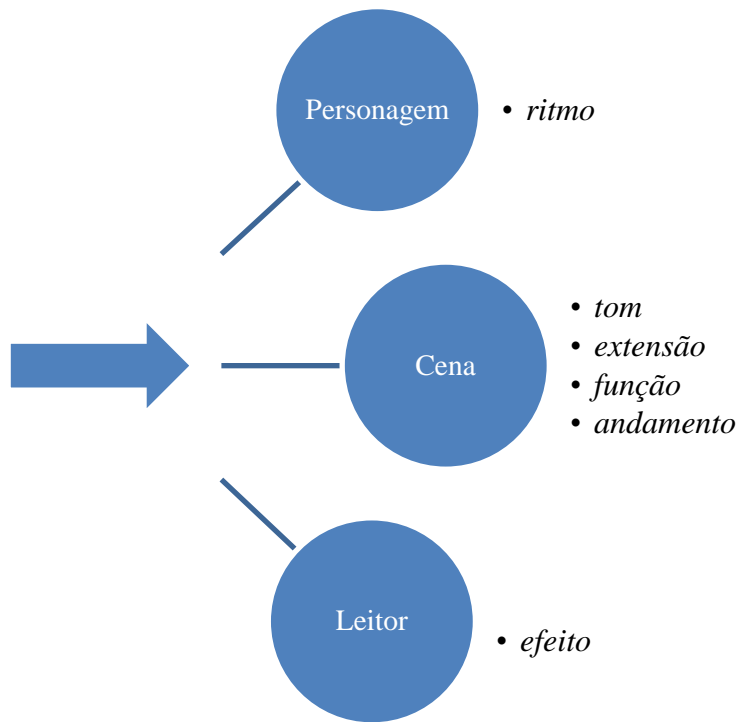


Ilustração 1 – Pulsção Narrativa

A ilustração acima mostra a “espinha dorsal” do método carreriano da *pulsção narrativa*. Nela faz-se a distribuição dos papéis entre personagem, cena e leitor. Como se vê, na perspectiva do autor, cabe aos personagens o *ritmo* da narrativa (o narrador também é um personagem), uma vez que são considerados instâncias que conferem movimento às cenas. Estas, por sua vez, se realizam em uma estrutura dinâmica voltada para a ação dos personagens. Todavia, como se sabe, é a linguagem que atua na construção do movimento, e expressa o pulso dos personagens. Cabe a ela apreender as características de cada instância e vivificá-las. Organiza-se, assim, em *função* do personagem que, na maioria dos casos, sinaliza para qual será a entonação da cena, a pontuação, a morfologia, determinando sua lentidão ou rapidez, enfim, todo o seu movimento.

As cenas, por sua vez, contribuem à formação do personagem, pois correspondem ao espaço-tempo no qual se encontra, e não raro despertam o leitor para seu caráter. Elas organizam recursos que, em conjunto, permitem a composição e a identificação dos



caracteres, e atuam tanto em função daquilo que o autor projeta, quanto em direção ao *efeito* causado no leitor.

A função do leitor (aparentemente externa) mostra-se decisiva em cada passo da criação, já que é em relação a ele que as técnicas são pensadas. O leitor, nesse sentido, é uma instância que percebe os movimentos essenciais como motivações sensíveis, mesmo sem os identificar totalmente, uma vez que os experimenta por meio dos *efeitos* provocados em si.

## Pulsção do Personagem

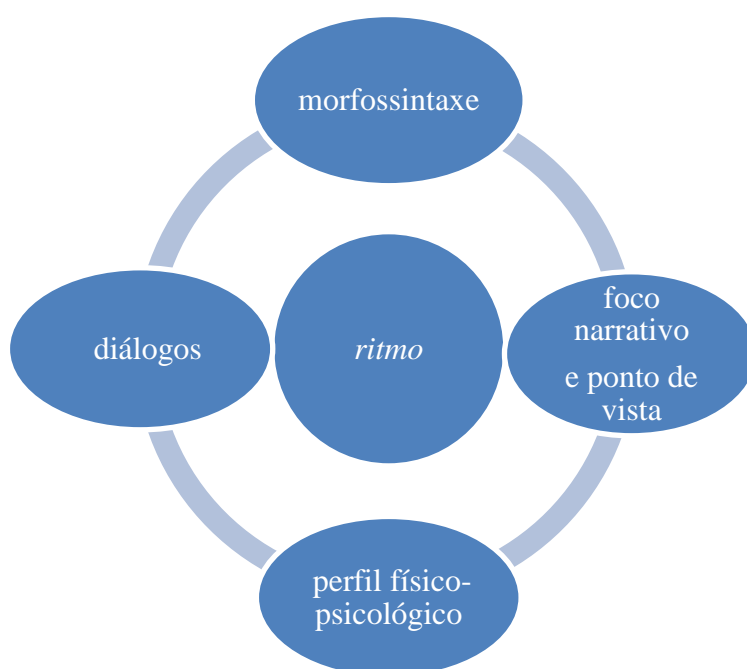


Ilustração 2 – Pulsção do Personagem

A afinidade entre literatura e música não é recente, como também não o é a inclinação do escritor Raimundo Carrero para ver a literatura, em meio a seus ângulos, pelo filtro da música. Todavia, enquanto a música movimenta formas sonoras para a produção de seus *efeitos*, a literatura recorre a certa organização da linguagem para conferir movimento ao seu objeto.

Com isso, e para marcar essa equivalência interpretativa inscrita em sua prática, o escritor pernambucano incorpora a seu método duas componentes da música: o *ritmo* e o *andamento*. É verdade que o *ritmo* já faz parte da literatura desde as primeiras expressões

poéticas, mas o sentido empregado pelo escritor não está ligado tão somente aos *efeitos* sonoros que as palavras são capazes de produzir; em sua prática movimenta recursos comuns à música – e presentes também na literatura –, sob a ótica da literatura. No método carreriano, o *ritmo* está relacionado aos movimentos corporais e psicológicos do personagem, e pode ser sentido por meio de alguns recursos técnicos de composição da narrativa, como é o caso da morfossintaxe, dos diálogos, dos perfis, dos focos narrativos e dos pontos de vista.

É por esse motivo que a pulsação do personagem (ou o *ritmo* da narrativa) pode ser captada quando se opera uma simples modificação na morfossintaxe, a exemplo de quando se opera a passagem de frases longas e suaves a curtos e densos períodos, ou quando se faz uma pausa maior no final de uma frase, ou ainda quando se imprime alguma mudança na sintaxe das palavras. Todos estes e ainda outros indicadores dessa natureza mostram alteração do pulso do personagem, e estão ligados intimamente à sua emoção, isto é, ao seu *ritmo*.

Os diálogos também marcam inversões impressionantes no pulso dos personagens, pois de um modo geral iluminam o estado de ânimo destes no decorrer da trama. Por isso, é comum que sua apresentação varie de acordo com a emoção das instâncias narrativas, e que apareçam indicando ora leveza (diálogos externos, abertos com travessão), ora tensão (diálogos internos e dramáticos, como os monólogos), ou mesmo estados psicológicos (com o discurso indireto-livre), para citar apenas algumas de suas possibilidades. Em todas essas versões, e em outras de suas manobras, indicam geralmente o temperamento ou o estado em que os personagens se encontram.

Os perfis físicos ou psicológicos, por outro lado, têm inúmeras *funções*, e marcar o *ritmo* do personagem é apenas uma delas. Eles podem mostrar seu ímpeto ou sua singeleza parando brusca ou lentamente a narrativa para apresentá-lo ao leitor. São recursos que atuam também de forma pulverizada, ou seja, espalhando características diversas do personagem pela trama para que o leitor demore a perceber o seu caráter, no que obedece certamente a alguma *função* do enredo. Os perfis caracterizam-se ainda por mudar o rumo dos acontecimentos sutilmente, apresentando uma ou outra característica que sinaliza para hábitos, manias ou formas de se portar dos personagens, dando a conhecê-los, identificando-os.

Já os focos narrativos, marcados na pessoa gramatical, expõem de quem é o pulso, se do narrador ou de alguma outra instância, pois atuam como sinalizadores linguísticos cuja *função* é inclusive a de fazer circular as vozes. É comum, por isso, que projetem diversas alternâncias de *ritmo*, visto que invariavelmente ocorre a mistura ou troca das vozes dos

personagens, assim como de seus pontos de vista. Esse processo de intercalação é percebido em decorrência da ação distintiva que move os personagens, como seu jeito de falar, sua entonação, e mesmo seu léxico; assim é que a interferência provocada com a substituição dos focos mexe diretamente no *ritmo* do texto.

## Pulsção da Cena

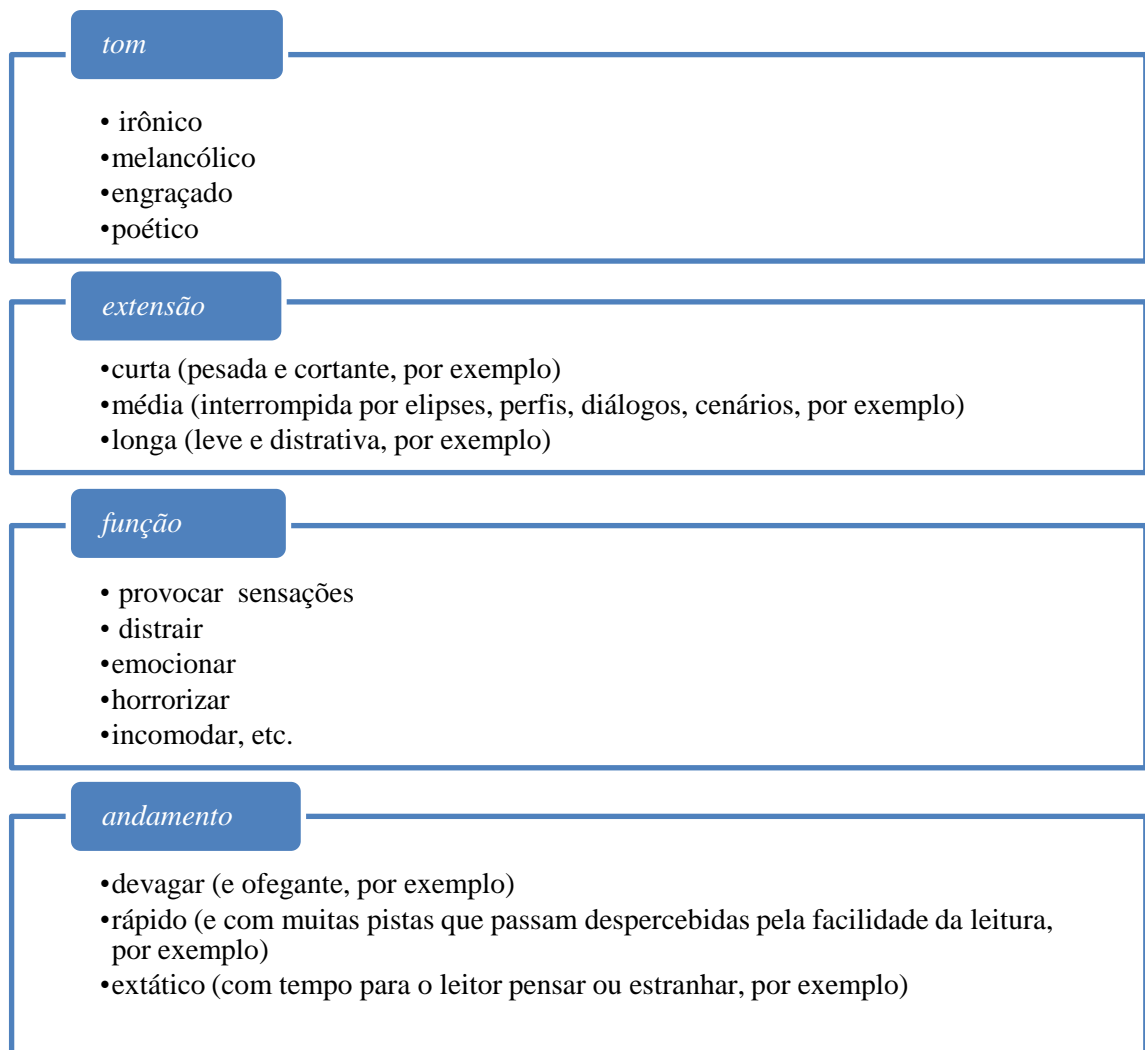


Ilustração 3 – Pulsção da Cena

Já foi dito antes que, no método carreriano, a escolha do *tom* está ligada de alguma forma ao gênero da narrativa. No entanto, como acredita o autor, os gêneros outrora estudados por Aristóteles – cômico, trágico e dramático – já não encontram motivo de pureza na conjuntura histórica atual. Assim, uma narrativa com características cômicas inscritas em sua

estrutura pode trazer componentes dramáticos em maior escala em sua construção formal, o que corrobora a ideia de que o *tom* deve ser considerado como um recurso oscilante, movido invariavelmente para atender ao caráter das cenas.

A *extensão*, já na *Poética* aristotélica, tem a ver com o *tom*, e deve ser desenvolvida em relação à impressão que se quer causar no leitor. É um recurso que, estando ligado à duração temporal de determinada cena, evoca o sentimento do leitor. De acordo com Allan Poe (1999), a *extensão* deve ser pensada na lírica em consonância com a unidade de impressão que se intenta criar. Entretanto, mesmo a prosa não exigindo unidade de *efeito*, segundo o poeta, é importante que se pense a brevidade na razão direta da intensidade do *efeito* pretendido, uma vez que sempre é exigido certo grau de duração na produção de qualquer *efeito*. Além disso, deve ser idealizada de acordo com o gosto do leitor a que se dirige, para que o *efeito* seja efetivamente produzido.

Como se evidencia, a *extensão* reflete um *efeito* que pode ser provocado no leitor. É assim um recurso movimentado de acordo com a *função* da cena. Se esta tiver o objetivo de causar alguma sensação, ou de excitar algum sentido do leitor, a *extensão* torna-se logo importante, uma vez que é o elemento que comanda a duração. Ademais, a *extensão* está sempre atrelada a algum recurso técnico, como a digressão, por exemplo, usada para retardar um acontecimento, e criar expectativa ou provocar a tensão do leitor; pode estar associada também ao uso da descrição, para despistar o leitor quanto a algo importante que está acontecendo simultaneamente à ação narrada.

Já o *andamento* é um recurso conhecido na música por marcar o *ritmo*. Assim, sendo o *ritmo* também um elemento musical de que o escritor Raimundo Carrero lança mão em seu método, o *andamento* acaba por assumir o papel de manter a constância rítmica do pulso das cenas. É um recurso que se faz notar, por exemplo, na duração ou na velocidade que se imprime à narrativa, sendo a velocidade responsável por mudar a duração da cena. O *andamento* existe assim em função do tempo da narrativa. Se o autor, por exemplo, quiser mudar o *andamento* de uma cena por alguma motivação técnica, na perspectiva carreriana, basta trazer um perfil físico para distrair o leitor; já o *efeito* desse procedimento vai depender da *função* do perfil, se é de deslumbrar, de causar asco, de provocar medo, de incitar ao riso, etc.

## Pulsção do Leitor

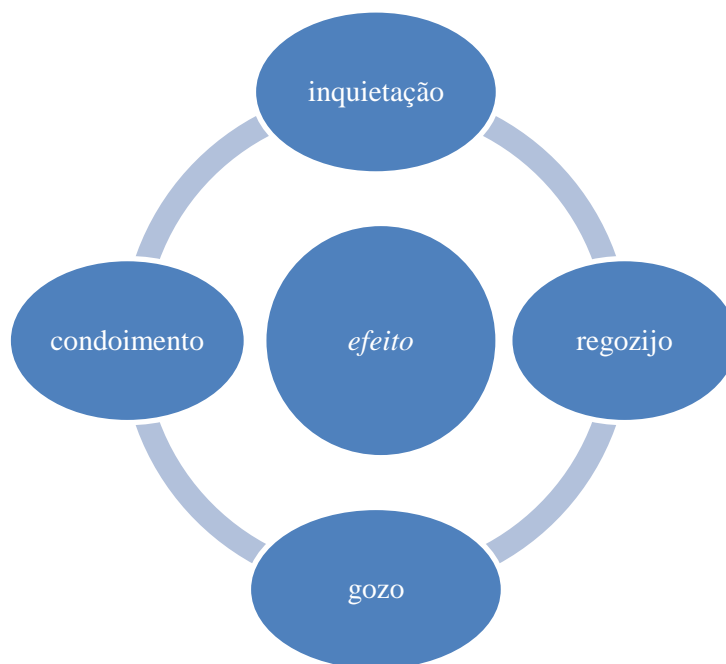


Gráfico 4 – Pulsção do Leitor

O *efeito* é um movimento que parte das habilidades técnicas do autor, sobretudo por meio das cenas, em direção ao leitor. A sua funcionalidade consiste em exercer a mediação entre os conhecimentos aplicados e a percepção do receptor que, mesmo quando não reconhece os recursos, submete-se a seus efeitos no ato da leitura. Nesse processo, trabalha-se com a previsão do estímulo, projetado pelas *funções* que o autor habilita com o uso determinado de certos elementos textuais.

Todavia, o campo de liberdade do leitor, que impulsiona o entendimento dos sinais de um modo singular, a percepção do que é dito de acordo com sua experiência de mundo, o envolvimento profundo ou superficial com o texto, não é previsto pela *pulsção narrativa*. A abertura desse campo depende, sobretudo, da criação de um contexto que permita ao leitor enriquecer o conteúdo da obra com sua própria experiência cognitiva, ampliar os sentidos da representação, experimentando sensações mediadas por sua sensibilidade. É certo que, como a *pulsção narrativa* não compreende em seus ensinamentos o estudo das vinculações possíveis do conteúdo, a visão histórico-social do objeto plasmado geralmente não chega a se formar para o leitor. Eis como a opção do escritor Raimundo Carrero estritamente pelo campo

psicológico, em detrimento às ações das instâncias narrativas, mesmo que apenas simbolicamente contextualizadas, tem determinado seus resultados no campo da forma.

Do leitor previsto pela *pulsção narrativa* espera-se que tenha a capacidade de captar as pistas lançadas pelo autor e reconhecer certas *funções* narrativas. O problema é que a atividade de provocar *efeitos* como o prazer, a dor, a euforia, a piedade, a irritação etc., por meio de técnicas narrativas, acaba tornando-se a tônica do escritor Raimundo Carrero, que estimula um leitor capaz de receber e identificar muito do que é projetado pelo autor, mas é incapaz de produzir sentidos mais amplos com a leitura.

Já o leitor crítico chamado a exercitar as lições de Raimundo Carrero – o aprendiz de escritor – deve cultivar um hábito que, para o ficcionista pernambucano, é imprescindível, pois “ninguém se torna escritor sem ser, antes de mais nada, um leitor obsessivo. Compulsivo, feito se diz. Lendo tudo. Tudo mesmo: romances, novelas, ensaio, jornal, revista etc.” (CARRERO, 2005, p.62). Esse leitor experiente, no entanto, deve voltar-se para os escritos canônicos, pois para o ficcionista brasileiro “sem os clássicos é impossível criar uma precisa visão de mundo” (CARRERO, 2005, p.62). A perspectiva do escritor é clara, e traz junto a sua visão de literatura. Em depoimento acerca da valoração de certos textos literários, em detrimento de outros, para a formação de um leitor ideal, João Alexandre Barbosa se expressa do seguinte modo: “quando você ensina literatura, você ensina um método ou um gosto? Quero dizer, eu acho que um determinado método pode ser ensinado, mas o ensino desse método só pode ser realmente eficiente se estiver fundado no gosto” (BARBOSA, 1995, p.23).

Ao trazermos o questionamento de João Alexandre para a prática incentivada por Raimundo Carrero, logo se entende que a solução para a provável “falta de talento” de tantos que se arriscam pelo caminho da ficção, de acordo com Raimundo Carrero, está relacionada ao aperfeiçoamento da leitura, pois só o leitor crítico é capaz de formar o grande escritor. É certo que, diante dessa afirmação, logo a seguinte pergunta se desenha: o aprendiz a escritor só obterá êxito, no exercício da *pulsção narrativa*, se for um leitor experimentado na tradição do cânone literário? Caso a resposta seja afirmativa, o campo de possibilidades daqueles que desejam se tornar escritores se fecha consideravelmente. Não é incomum a crença de que o leitor que lê os clássicos está mais habilitado a compreender o “jogo das relações” oferecido pela literatura (BARBOSA, 2004, p.11), pois, sem a compreensão de todo o processo, como produzi-lo?

Um aviso fundamental: é preciso estar muito atento para não ser apenas documental. O documental deve ceder lugar ao estético. Decisivo: não é para copiar, é para inventar. Sair do concreto para o inventivo. Porque o documento é tentador. Tudo é documento: uma casa, um rosto, um prédio, um corpo. Então, se impressione, registre, mas não se deixe sucumbir. Procure o absolutamente artístico. Literário.<sup>33</sup>

Raimundo Carrero

#### 4 ÁLBUM DE CAMILA

O Álbum de Camila é fruto, certamente, do convívio diário do escritor Raimundo Carrero com as notícias do dia, o que deriva da prática jornalística desempenhada durante 27 anos no Diário de Pernambuco. Além do conteúdo colecionado pelo escritor pernambucano, também estão presentes em seu caderno de criação as manchetes, os títulos, os textos, as legendas que formam o componente digital da comunicação jornalística (LAGE, 1998, p.7).

Embora o escritor use esse conteúdo como matéria para a criação, considerando que o jornal recorta realidades específicas de vidas reais, não investe no aparato necessário à vivência anterior à imagem que cria. Estranhamente, o autor trabalha apenas com a imagem traumática, e não com a história de vida, as circunstâncias que deram origem ao retrato de Camila. Bakhtin chama atenção para um elemento – subutilizado por Raimundo Carrero – que se mostra imprescindível à criação do caráter:

Para entrar na história é pouco nascer fisicamente: assim nasce o animal, mas ele não entra na história. É necessário algo como um segundo nascimento, um nascimento *social*. O homem não nasce como um organismo biológico abstrato, mas como fazendeiro ou camponês, burguês ou proletário: isto é o principal. [...] Só essa *localização social e histórica* do homem o torna real e lhe determina o conteúdo da criação da vida e da cultura (BAKHTIN, 2004, p. 11).

Essa “localização social e histórica” de que trata Bakhtin, quando transposta para o mundo da ficção, é que estabelece a mediação entre a expressão linguística do personagem, sua psicologia e consciência. A respeito de Camila, protagonista do romance *A minha alma é irmã de Deus*, só é dada a informação de que vem da classe média recifense, o que não permite ao leitor a criação de ligações possíveis entre seus atos e sua história de vida para a formação de seu caráter.

Além disso, outra questão importante é o significado que assumem as palavras retiradas dos jornais e relacionadas à personagem Camila. Nos jornais, as palavras que encimam as manchetes, coladas em seu álbum por Raimundo Carrero, trazem não só um

---

<sup>33</sup> CARRERO, 2009, p.40.

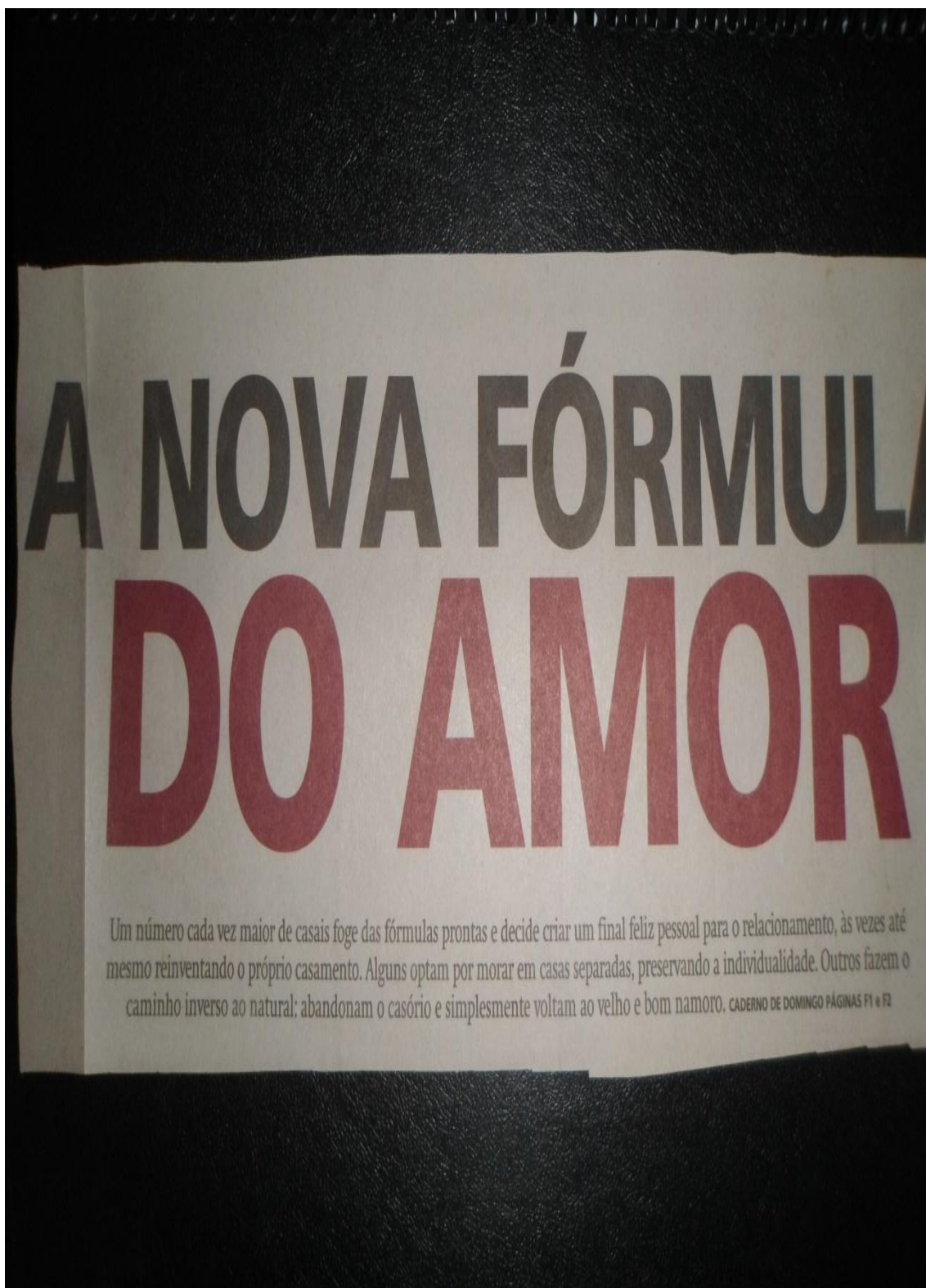
posicionamento em relação ao conteúdo que tratam, mas também uma visão específica do problema. É o caso do recorte 28 – de 19 de abril de 2006 – do Diário de Pernambuco, em cujo fundo constam três silhuetas de meninas, acima do nome “Mistério”, grafado em caixa-alta, na cor vermelha. A escuridão da página, clareada apenas por uma luz no fundo e pelas letrinhas brancas, provoca o leitor à leitura do artigo, aguçando sua atenção com uma fotografia inquietante. Já o problema da violação das meninas, descrito pelo jornal, aparece com a banalidade de outros tantos casos de abuso. O único signo que diferencia a desdita das crianças da foto é o que as enquadra numa moldura que estetiza sua desgraça e incita a curiosidade do leitor. Acerca dessas evidências discursivas, Irene Machado (1995, p.310) coloca a seguinte questão:

Os signos observados nas capas dos jornais produzem uma realidade material concreta, evidenciando o sujeito do jornal como ser do discurso, numa condição sócio-histórica que integra o outro numa cadeia semiótica com contexto mediato e imediato, num devir sustentado na alteridade. Essa necessidade do outro confirma a dialogicidade que define a multi-direcionalidade da orientação de um eu para o outro.

Do mesmo modo, o leitor é convidado a descobrir, gradativamente, de uma por uma, todas as cenas de violação por que passa Camila, como um jogo de esconde-esconde, no qual o leitor ganha a cada capítulo novas evidências do infortúnio da personagem, ou melhor, “do seu destino”. A técnica do romance não é a mesma empregada no recorte de jornal, a semelhança está no modo como as partes que compõem o conteúdo são oferecidas ao leitor, a naturalidade com que é lançada a trajetória da personagem, o seu medo tratado como fruto da loucura e rebeldia.



– Recorte 1 –



– Contracapa / [não aparece a fonte] –

– Recorte 2 –

### Prefiro o desespero à auto-ajuda

Noemi Jaffe

Mas e a sujeira? E o erro? E meu desejo, às vezes incontornável, de perder? A satisfação que os livros de auto-ajuda e, como eles, tantos outros bens de consumo oferecem, é sinônimo de saciedade, preenchimento, quando, na verdade, o vazio e a dúvida podem ser muito mais inspiradores. Mas o incômodo já está previsto. Admita-o, ele também faz parte de você. Pronto, até a sujeira é limpinha e já foi levada em consideração pelo conselho máximo dos autores de auto-ajuda, que ficam no alto de um mirante gigantesco, aparelhados de grandes vassouras, espanando meus medos e dizendo que eles são normais.

Ao invés do desespero que, segundo Bandeira, deve ser o combustível da arte e do pensamento, os livros de auto-ajuda anunciam a oferta ilimitada de esperança, esse falso bem que, como já dizia Espinosa, busca a satisfação fora de si e é o melhor companheiro do medo. A faxina do medo pela esperança é só uma maneira de revigorá-lo. Como se a esperança fosse uma patroa brava maltratando constantemente a criada-medo com uma única finalidade de protegê-la para que ela fique cada vez mais gorda e os livros de auto-ajuda vendam cada vez mais.

Prefiro o desespero.

*Mulher resata que anda rozada  
é andorinha, é autorinha*

– Recorte 3 –

### **Nova poética**

Manuel Bandeira

Vou lançar a teoria do poeta sórdido.  
Poeta sórdido.  
Aquele em cuja poesia há a marca suja da vida.  
Vai um sujeito.  
Sai um sujeito de casa com a roupa de brim branco muito  
bem engomada, e na primeira esquina passa um caminhão, salpica-lhe o  
paletó ou a calça de uma nódoa de lama.  
É a vida.  
O poema deve ser como a nódoa no brim.  
Fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero.  
Sei que a poesia é também orvalho.  
Mas esta fica para as meninas, as estrelas alfas, as  
virgens cem por cento e as amadas que envelheceram sem maldada.

– [não aparece a fonte] –

- Recorte 4 -

*Análise para o romance (120306)*

*Diário de Pernambuco - (190306)*



**JOVEM ADMITIU QUE COMEÇOU A SE PROSTITUIR AOS 12 ANOS DE IDADE**

**FLAGRANTE**

## **Caminhoneiro preso com menina em BR**

Um caminhoneiro paranaense de 35 anos foi preso, ontem, em flagrante por manter relações sexuais com uma menina de 13 anos dentro da cabine do caminhão, estacionado às margens da BR-101, no Cabo de Santo Agostinho. A Polícia Rodoviária Federal (PRF) chegou a José Juarez Vieira de Andrade através de uma denúncia feita de Brasília por um órgão de direitos humanos ligado ao Ministério da Justiça.

Por causa da idade da garota, menor de 14 anos, Juarez, ao invés de ser enquadrado no crime de corrupção de menores (com pena de um a quatro anos de prisão), vai ser indiciado por estupro. A pena varia de três a oito anos de reclusão, sem direito a fiança. Ontem à tarde, ele foi levado ao Cotel. A menina, que afirmou se prostituir desde os 12 anos, foi encaminhada ao Conselho

a menina disse que tinha 16 anos, só confessando a idade real na GPCA. "Menti para protegê-lo", afirmou. Ela também disse que, naquela noite, não tinha tido relações sexuais com ele, o que foi desmentido pelo caminhoneiro. Segundo a menina, eles se conheceram há dois meses na praia de Boa Viagem, quando ela passeava com uma amiga. Desde então, de acordo com ela, os dois moravam juntos na cabine do caminhão e ele sabia da idade dela.

Juarez não confirma. "Eu achava que ela tinha 16 anos", disse. Segundo ele, o namoro começou no carnaval e eles teriam se visto apenas cinco vezes, quando ela ia encontrá-lo em um posto de combustível na BR. A mãe da garota disse que só soube do namoro ontem, quando a filha pediu que ela assessorasse a autorização para viajar

*deu a menina em 8 e 9 horas de março de 2006*

*Diário de Pernambuco*

– Recorte 4 –

entrevista

## “Vou esperar ele sair”

### **Você fazia programa com o caminhoneiro?**

Não. Eu faço programa desde os 12 anos na BR-101, mas com ele era amor. Desde o dia que a gente se conheceu, eu fui morar com ele no caminhão. Ele até comprou alianças que usamos na mão esquerda, como se fosse casamento. Ele disse que queria ficar comigo e a gente tinha planos de ir morar na Bahia. Vou esperar ele sair da cadeia.

### **Porque você começou a fazer programa?**

Eu comecei depois que minha avó morreu e eu tive que ir

morar com minha mãe, mas era muito difícil. Ela me batia muito, então decidi me virar sozinha e comecei a fazer programa para me manter. Eu recebo R\$ 50 por programa.

### **Você já foi espancada em um dos programas, ou já ficou grávida?**

As duas coisas. Fui espancada uma vez, mas me vinguei esfaleando o cara no pescoço quando ele dormia. Também já fiz três abortos. Não me arrependo de nada e garanto que não fico nem três dias no Conselho Tutelar. Vou fugir logo voltar para minha vida.

- Recorte 5 -

R090306

Agora estão seguros: não precisam explicar nada. Bastava a religião de que exigia por impulso. E não contaria a ninguém. Vou eu

---

9 de março de 2006 • DIÁRIO DE PERNAMBUCO • 89

s de faca peixeira e pedradas

Foto: Aluísio Ferraz/DP



ALUÍZIO FERRAZ/DP NÃO RESISTIU AOS FERIMENTOS E MORREU NA HORA

VIOLÊNCIA // Aposentada tinha re

# Neta suspe

# avó para f

**A** ambição por R\$ 300, dinheiro pago por uma pensão do Instituto Nacional de Seguridade Social (INSS) acabou em mais um crime de família no bairro de Curado IV, Jaqueirão dos Guararapes. A desempregada Maíza Severina da Silva, 24 anos, é apontada pela polícia como a principal suspeita pela morte de sua avó, a aposentada Maria Severina da Conceição, 72. A aposentada foi encontrada morta na madrugada de anteontem, dentro da própria casa, assassinada por golpes de faca peixeira e pedradas. A hipótese da polícia foi reforçada pela filha da vítima e mãe da acusada.

Para Severina Maria da Silva, 43, a filha, que está foragida, pode ser responsabilizada pelo crime. "Acho

que foi ela. Maíza atou roubos, mas que ela seria capaz de matar a mãe para ela. Sempre minha filha tinha pedido o dinheiro todo, mas minha mãe negou e elas discutiram", comemorou Severina Maria.

Segundo a polícia, a aposentada, que vivia em uma casa de doada provava outra pessoa ALUÍZIO FERRAZ/DP NÃO RESISTIU AOS FERIMENTOS E MORREU NA HORA da por volta d

---

R190306

segredo. Apenas um oco...  
 feridos. Fiel. comum em qualquer  
 vida. o segredo é uma coisa que todos  
 têm, mas em todos os lugares, a

– Recorte 5 –

# Neta suspeita de matar a avó para ficar com R\$ 300

**A** ambição por R\$ 300, dinheiro pago por uma pensão do Instituto Nacional de Seguridade Social (INSS) acabou em mais um crime de família no bairro de Curado IV, Jaboatão dos Guararapes. A desempregada Maiza Severina da Silva, 24 anos, é apontada pela polícia como a principal suspeita pela morte de sua avó, a aposentada Maria Severina da Conceição, 72. A aposentada foi encontrada morta na madrugada de anteontem, dentro da própria casa, assassinada por golpes de faca peixeira e pedradas. A hipótese da polícia foi reforçada pela filha da vítima e mãe da acusada.

Para Severina Maria da Silva, 43, a filha, que está foragida, pode ser a responsável pelo crime. "Acho

que foi ela. Maiza até já cometeu outros roubos, mas não imaginava que ela seria capaz disso. Mês passado minha mãe tinha dado R\$ 40 para ela. Sempre dava alguma quantia. Dessa vez, parece que minha filha tinha pedido o dinheiro todo, mas minha mãe negou e elas discutiram", comentou Severina Maria.

Segundo a polícia, a aposentada, que morava sozinha em uma casa de dois cômodos, foi abordada provavelmente pela neta e outra pessoa ainda não identificada por volta das 23h, quando já es-

tava dormindo em uma das cadeiras do quarto. Ela foi atingida por mais de cinco facadas e quatro pedradas na altura do tronco e da face. Maria Severina não resistiu aos ferimentos e morreu na hora.

SEGUNDO A POLÍCIA, VÍTIMA TERIA SIDO ABORDADA POR VOLTA DAS 23H DA TERÇA-FEIRA, ENQUANTO DORMIA EM UMA CADEIRA DO QUARTO DA CASA DE DOIS CÔMODOS, NO CURADO

ameaçado não dividir a sua pensão com a neta foi confirmada por outros familiares. "O tio da vítima nos contou que ela costumava dar uma espécie de mesa-

da para Maiza quando recebia a aposentadoria. Mas, no dia do crime, quando ela recebeu o salário e disse que não mais iria fornecer o dinheiro, a Maiza se sentiu ofendida e acabou armando tudo para que parecesse um roubo cometido por outra pessoa", contou o delegado.

Ainda segundo Darley Timóteo, testemunhas também viram quando a neta saiu da casa da avó em companhia de outra pessoa. Até o final da tarde de ontem a Delegacia de Cavaleiro, responsável pelas investigações do caso, ainda não sabia do paradeiro da neta de Maria Severina e não tinha feito a identificação do outro suspeito. O corpo da aposentada foi enterrado no final da tarde de ontem, no cemitério do Zumbi do Pacheco.

R090306

Agora estão seguros: não precisam explicar nada. Basta a categoria que agiu por impulso. E não há contaria a ninguém. Vou eu

---

09 de março de 2006 DIÁRIO DE PERNAMBUCO • 99

s de faca peixeira e pedradas

Foto: Alvaro Ferreira/CP



que foi ela, Maíza atros roubos, mas que ela seria capaz de minha mãe para ela. Sempre quantia. Dessa minha filha tinha pedido o dinheiro todo, mas minha mãe negou e elas discutiram", comentou Severina Maria.

Segundo a polícia, a aposentada, que sentada, que uma casa de dada provave outra pessoa(AUHE) NÃO RESISTIU AOS FERIMENTOS E MORREU NA HORA da por volta d

**VIOLÊNCIA // Aposentada tinha re**

# Neta suspe avó para f

**A** ambição por R\$ 300, dinheiro pago por uma pensão do Instituto Nacional de Seguridade Social (INSS) acabou em mais um crime de família no bairro de Curado IV, Jaboatão dos Guararapes. A desembregada Maíza Severina da Silva, 24 anos, é apontada pela polícia como a principal suspeita pela morte de sua avó, a aposentada Maria Severina da Conceição, 72. A aposentada foi encontrada morta na madrugada de anteontem, dentro da própria casa, assassinada por golpes de faca peixeira e pedradas. A hipótese da polícia foi reforçada pela filha da vítima e mãe da acusada.

Para Severina Maria da Silva, 43, a filha, que está foragida, pode ser responsável pelo crime. "Acho

---

R190306

um segredo. Apenas um acontecimento. Fiel. Comum em qualquer vida, o segredo é uma coisa que todos têm, um em um todo no início, a



- Recorte 5 -

QUINTA-FEIRA  
19 de março de 2006

FOLHA

EXECUÇÕES  
Duas pessoas são mortas  
em Paulista PÁGINA 3

# Polícia

## Netas são suspeitas de matar a avó

Elas estariam em busca do dinheiro da aposentadoria recebido pela idosa

WILSON RUAS

Na noite da última terça-feira, a aposentada Maria Severina da Conceição, 72 anos, foi encontrada morta em sua residência, na rua José do Socorro, comunidade da Vila Curado IV. Com essa e a de Márcia Rosa da Silva, 49, executada em frente à residência, na favela do Lacerda, no bairro da Ilhabela, são 75 pessoas assassinadas no Rio de Janeiro desde o começo do ano.

O corpo de Maria da Conceição não estava no quarto e havia vários cortes no corpo, feitos, provavelmente por uma faca. O objeto teria sido roubado antes do assassinato e não estavam mais no quarto a irmã da idosa, Marina da Silva, 75, as duas netas da idosa. As duas netas da idosa, Marina da Silva, 75, as duas suspeitas seriam as netas da aposentada. Para ela, o benefício recebido escondido embaixo do colchão e, na semana passada, já teriam sido furados, o assassino parecia conhecer a residência, já que nada além do dinheiro foi roubado e não existiam indícios de arrombamento. Na cozinha, um copo com água apresentava marcas de mão feitas com sangue. Os profissionais do Instituto de Criminalística realizaram a perícia e o corpo foi encaminhado ao Instituto de Medicina Legal (IML). O caso será investigado pela Delegacia de Cavaleiro.

Leia mais na página 2

Reprodução Expedito Lima

MARIA Severina da Conceição, 72, apresentava cortes no tórax e no rosto feitos, provavelmente, por uma faca




- 09 de março de 2006 / Folha de Pernambuco -

– Recorte 6 –



– 12 de março de 2006 / Folha de Pernambuco –



E 10 domingo, 12 de março de 2006

ILUSTRADA

FOLHA DE S. PAULO

FERREIRA GULLAR

## Relações perigosas

Já que, neste momento, você não tem o que fazer (do contrário, não estaria lendo esta crônica), proponho-lhe refletir sobre a seguinte questão: existe relação causal —isto é, de causa e efeito— entre o funcionamento dos órgãos sexuais e o funcionamento cerebral? Melhor dizendo, transar demais pode resultar em pensar de menos? Ou, invertendo a pergunta: pensar demais pode ameaçar a sobrevivência da espécie?

Certas pessoas, para quem o progresso tecnológico —fruto da inteligência humana— pode levar ao desastre ecológico total, dirão que sim, ameaça. Já outros, para os quais a inteligência é a própria essência do homem, dirão que não, e podem alegar que as espécies animais que se extinguíram não eram dotadas de inteligência.

Mas você há de se perguntar por que venho agora, a propósito de nada, levantar essa questão. Respondo que, na verdade, não é a propósito de nada, mas de uma notícia que li, faz alguns dias, sobre morcegos. A notícia dizia, resumindo-a, que alguns morcegos machos têm de pagar um preço para manter seu poder de reprodução: ter cérebros menores.

Pesquisadores da Universidade de Syracuse, de Nova York, observaram que, em determinadas espécies, cujas fêmeas são promíscuas, os machos têm testículos maiores e cérebros menores. Conforme os autores da pesquisa, se a morcego fêmea acasala com mais de um macho, fica estabelecida a competição: quem ejacular o maior número de espermatozoides vence a disputa. Pelo menos, isso é o que assegura o biólogo



Scott Pitwick, coordenador do estudo, que analisou 374 espécies. A conclusão, segundo ele, é que, neste caso, tamanho é documento.

O aspecto mais curioso desse estudo, que foi publicado na revista "Proceedings of the Royal Society: Biological Science", é a comprovação de que, pelo menos alguns animais, durante o processo evolutivo, trocam desenvolvimento intelectual pela capacidade reprodutiva, conforme explica David Hoskins, biólogo do Centro de Ecologia e Conservação da Uni-

versidade de Exeter, na Inglaterra. Segundo ele, os morcegos priorizam os testículos e esse investimento tem de sair de algum lugar, já que nenhum benefício é grátis. É mais ou menos —digo eu— como no capitalismo, aí não se investe em determinado setor sem sair de algum outro, não existe mágica nem milagre.

O cientista explica que o corpo do macho canaliza a energia para aumentar os testículos e conse-

guar, assim, maior vantagem para se adaptar à situação nova, criada pela solicitação sexual das fêmeas. O que me intriga é que essa energia, que lhe faz crescer os testículos, tenha que sair-lhe do cérebro, disso resultando que, no caso dos morcegos pelo menos, quanto maiores os testículos, menores os miolos.

Já se viu que esse incremento testicular é determinado pela necessidade de aumentar a produção de espermatozoides, e que essa produção resulta da solicitação sexual de certas morcegos insaciáveis. São elas que, desrespeitando as

normas da monogamia, seduzem os parceiros das outras, com a consequência lamentável —do ponto de vista intelectual— de terem des o cérebro diminuído. Em compensação —alegando outros defensores da liberação sexual e do hedonismo—, têm mais prazer, o que remete a uma nova questão, que é saber se o prazer sexual é superior ao prazer intelectual que, no caso dos morcegos, não sei avaliar. E, no caso dos humanos, também não.

O que de fato me grá, nesse assunto, é por que, para crescerem os testículos, têm que diminuir exatamente o cérebro; não poderia, por exemplo, diminuírem as asas, as patas, o estômago? Dizem os cientistas que o fator determinante dos processos biológicos —e dos outros— é o acaso, que é, como se sabe, o contrário de Deus, razão por que seria injusto responsabilizá-lo pela redução da capacidade intelectual dos morcegos. O acaso formou o morcego tal como ele é hoje, e ele poderia permanecer com seus testículos proporcionais ao cérebro, não fossem as morcegas desavergonhadas que —por acaso ou por necessidade— só pensam "naquilo". Pode-se alegar a favor delas que agem para garantir a sobrevivência da espécie, dado que têm um só filhote por ninhada e apenas duas tetas.

Deixando de lado o caso de Batman, não sei se essa relação cerebro-testicular se mantém nos humanos. Entre os morcegos, os monogâmicos têm cérebro e testículos de tamanho normal; a questão é saber se ocorre o mesmo com os cidadãos bem casados, que não pulam a cerca. E os devassos, teriam a atividade mental proporcionalmente inversa à sua atividade sexual? Ou, falando francamente, transar muito faz o cara ficar burro? Não garanto, mas a verdade é que o povo, sem qualquer base científica, costuma dizer de certas homens que "têm os testículos no lugar do cérebro". De qualquer modo, tanto no caso dos morcegos como no dos humanos, a culpa caberia à fêmea que, a exemplo de Eva, arrastou o cara para o mau caminho. Dizem até que Adão, antes de conhecer-lhe, era muito mais inteligente. De que durido.




- Recorte 9 -

R 1090306 11

sem medo. As pessoas trabalham muito aqui e  
 o tempo todo e depois de um tempo, mas conta a  
 ninguém, nem mesmo o seu colega. Edelvaldo

FSP- 140308



**CARA NOVA** Esta é a jornalista Cíntia Lazary, que no próximo dia 21 estreia como apresentadora de TV no comando do "Boa de Cama", programa do canal erótico Sexy Hot voltado para mulheres

palavra que se revela iluminada e abstrata.  
 No que se trata de um registro - talvez em alguns. Nem  
 sempre está, nem um fim no tempo. Quem  
 diz, porém, não. Então. A psicologia pensa que  
 em preciso tomar o devido, porque lhe dá nem  
 que dois. No entanto, antes de a psicologia, não  
 está, não está. Porque não pensamos lhe  
 diz, após a sua descompressão. No momento em  
 que ele se deita sobre ela, talvez o olhar  
 a presença os ~~estados~~ estados. Mas disso. Há



- Recorte 11 -

fi bésias em um quarto de um  
 - Mas diga a T-3 tudo que foi para  
 viver por ele, se lembrar que ele  
 depois por um momento e de chorar  
 com a minha.

- Tá por um tempo, depois em pouco  
 que ela não bobagem.

Depois que aconteceu o caso e fiquei  
 não em casa e foi um burlante. Um  
 de uma espécie de para sempre. Depois o  
 muito espelho. O meu de mim, pela minha  
 se espelho ~~de~~ de, teve vontade de sair,  
 um caso que se espelava na garganta. "Hum  
 é possível não, não no meio". Me podia  
 esquecer, talvez, que o resto de ano se realizou  
 na capital de Brasil. Eu para lá que dormi,  
 depois uma mulher feita. Frito e soltar,  
 sem ninguém por acompanhá-la. As paredes  
 fizes e T-3 de casa, o outro de um  
 cinco quilos, e a cozinha de que se  
 vejo poder acompanhar. O resto é a  
 a minha <sup>para</sup> que aquilo era por sempre.  
 Não se pode a minha por um segundo  
 por um minuto. É por sempre mesmo e  
 todo, todo com o resto, todo com a minha  
 e até com esse resto de vida. Antes  
 de sair, porém, colocou a cabeça sobre a  
 sempre na janela. A cada um pouco que  
 de propósito levou para a cerimônia de  
 parte. É com de tal hora bonita.

- 15 de março de 2006 / continuação do manuscrito -

- Recorte 12 -

ninguém e eu não sei. Ela sabia que,  
para o sucesso, mais cedo, escreva a  
cartinha na janela depois da noite de núpcias,  
significava que a mulher estava grávida  
- para o filho aquele tal de...  
da família feliz e ridente - e que  
o marido não pegou fogo na luta  
dos corpos. Cumprir o seu papel: por  
que, talvez, talvez. Não ele me pegou,  
me pegou com bela e que eu sei,  
de que eu sei a pintura, de  
deu-me <sup>deu-me</sup> <sup>que</sup> <sup>me</sup> <sup>deu</sup> <sup>me</sup>  
coisa, no tal não é nada, não  
com a tal o estúdio de um  
sala, e eu olho ele no olho  
e ele parece, com um, um pouco  
pouco, um pouco pouco e  
deu-me não, e a tal de  
deu-me a roupa e fiquei nua,  
ele não deu nada, não, não  
nada, se quem <sup>pegou</sup> <sup>deu</sup> <sup>me</sup>  
outro e eu sei o que de um  
homem, e ele me levou por  
tanta, talvez me e eu sei  
que eu sei tal coisa, ele  
foi o que eu sei e ele  
mesmo não sei, e nem  
foi que <sup>comprou</sup> <sup>deu</sup> <sup>me</sup>  
foi <sup>deu</sup> <sup>me</sup> <sup>deu</sup> <sup>me</sup>



– Recorte 13 –

# neurocircuito

■ COMPORTAMENTO ANIMAL

## Andorinhas fêmeas traem por beleza

MACHOS MAIS ATRAENTES GERARAM MAIS FILHOTES; HÁBITO PROCURA GARANTIR O MELHORAMENTO DA ESPÉCIE

Fidelidade não é o forte dos pássaros. Casais podem passar a vida inteira juntos, mas o macho não tem como garantir que tem participação em todos os ovos. Tanto ele como a fêmea aceitam uma ocasional pulada de cerca – tudo em nome de uma melhor procriação da espécie.

Rebecca Safran demonstrou como são frágeis os laços que unem as andorinhas (*Hirundo rustica*) no verão. A bióloga da Universidade Cornell, de Ithaca, Estados Unidos, queria entender o papel da coloração das penas no processo de acasalamento dos pássaros.

Quando as fêmeas puseram seus ovos, a pesquisadora separou os casais, para depois promover uma segunda ninhada. Antes de voltar para o bando, alguns dos machos visitaram um "salão de beleza". Safran e equipe realçaram a cor vermelho-ferrugem do pescoço e do peito dos animais e então extraíram deles amostras de DNA – para um posterior teste de paternidade.

Os machos mais atraentes espalharam filhotes por toda a colônia – mais do que aqueles que permaneceram com sua coloração original. No período reprodutivo, as fêmeas buscavam parceiros atraentes e não davam muita importância à família recém-criada. Os machos, porém, permaneceram próximos de sua parceira original, não importando se a ninhada pertencia ou não a ele.

© GORDON HILCHER/DELAGOTTE

16 VIVER MENTE & CÉREBRO

FEVEREIRO 2006

– Fevereiro de 2006 / Revista Viver Mente &amp; Cérebro –





- Recorte 16 -

Tudo a sua vontade, eu posso  
 fazer o que quiser a vontade, não  
 me descomodam, não é apens, uma  
 maneira de dizer que eu não quero que  
 gente veja que não pensam que  
 eu sou. Por que não? Não é isso de ter  
 algo mais? A não é isso e eu não quero  
 de qualquer.

— M —

R150406      Pela manhã  
 7h20min

Agora quero sentir. Amor, não. Toda  
 vez de que amor. Preciso que sentir.  
 Não sem descepo - com descepo m. Deixa-se  
 dar-se. Não é m. Nunca. Toda o tempo,  
 e toda a semana. Um projeto de pele eu posso.  
 Alguém que tocar nas coisas, não é de  
 do tempo, no instante em que ele se separa - a  
 pele outra, beijar - se, em um delirante  
 para a cama, não o nárcis - no tipo de  
 nárcis de m. e nárcis que se aboja no quarto.  
 Sem qualquer pessoa, não por amor. Agora pensa  
 e se perguntava i por que não sentir a cama  
 e não se o tempo se descepo nas coisas  
 não? Por que não? É preciso que um  
 outeiro. Deixa de se sentir por se tocar  
 não? Não é m. Nunca. polêmico. Não.  
 Uma promessa em experiência por toda a  
 problema de falta de organização. Estava o dia

- Recorte 17 -

no caso a agente mesa chegou ao fim, mas  
 chegou. Tivemos.

JC-210306



R170406 Nota - 11h30m  
 fragmento pedo. no vito. No queim ficou ali,  
 em meio arizab e fi em tempo por duas  
 horas, sem algo comido, mas dois livros,  
 filme, shorts, e outros, no solto. duas a encontrar

- Recorte 18 -

/ /

Nenhum De Nós - Camila, Camila

***nenhum de nós***  
**camila, camila**

Depois da última noite de festa  
Chorando e esperando amanhecer, amanhecer  
As coisas aconteciam com alguma explicação  
Com alguma explicação  
Depois da última noite de chuva  
Chorando e esperando amanhecer, amanhecer  
Às vezes peço a ele que vá embora  
Que vá embora...oh...

Camila, Camila, Camila

Eu que tenho medo até de suas mãos  
Mas o ódio cega e você não percebe  
Mas o ódio cega

E eu que tenho medo até do seu olhar  
Mas o ódio cega e você não percebe  
Mas o ódio cega

A lembrança do silêncio daquelas tardes  
Daquelas tardes  
A vergonha do espelho naquelas marcas  
Naquelas marcas  
Havia algo de insano naqueles olhos,  
Olhos insanos  
Os olhos que passavam o dia a me vigiar, a me vigiar...oh...

Camila, Camila, Camila  
Camila, Camila, Camila

E eu que tinha apenas 17 anos  
Baixava a minha cabeça pra tudo  
Era assim que as coisas aconteciam  
Era assim que eu via tudo acontecer  
E eu que tinha apenas 17 anos  
Baixava minha cabeça pra tudo  
Era assim que as coisas aconteciam  
Era assim que eu via tudo acontecer

Camila, Camila, Camila  
Camila, Camila, Camila

**letras**<sub>mus.br</sub>  
Esta letra foi retirada do site [www.lettras.mus.br](http://www.lettras.mus.br)

tilibra

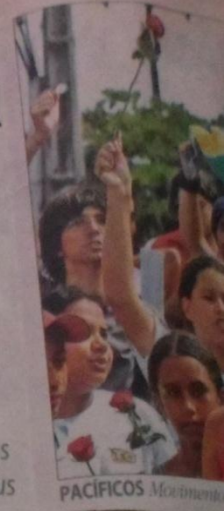
Compositores: Theley Louca, Sody Home  
e Carlos Stein

- Acessado no site: [www.lettras.mus.br](http://www.lettras.mus.br) -

- Recorte 19 -

# ESTUDANTES FAZEM NOVO PROTESTO HOJE NO CENTRO

**TRANSPORTE** Categoria programou para hoje à tarde a retomada das manifestações para tentar anular reajuste de 9,55% nas passagens de ônibus



O Centro do Recife pode voltar a viver a confusão promovida pelos estudantes em novembro do ano passado, quando mais de setenta ônibus foram depredados em constantes protestos contra o aumento das passagens. A categoria programou para hoje, a partir das 14h, a retomada das manifestações para convencer o poder público a anular o reajuste de 9,55%, em vigor desde outubro passado. Estão sendo esperadas duas mil pessoas de vários municípios da Região Metropolitana do Recife. O discurso é de que não haverá depredação dos coletivos, mas a Polícia Militar avisou que estará de prontidão com 300 homens e monitorando de perto os estudantes.

A manifestação faz parte de uma programação nacional da categoria, a tradicional Jornada de Lutas da União Nacional dos Estudantes (UNE) e da União Brasileira dos Estudantes Secundaristas (UBES), que acontece sempre no dia 22 de março e este ano tem como tema a luta pelo passe-livre e pela redução das tarifas de ônibus. Os protestos estarão acontecendo simultaneamente nas principais cidades do País. No Recife, a concentração será em frente ao Gáudio Pernambucano, na Rua do Hospício, bairro da Boa Vista.

Boa Vista até o Palácio do Campo das Princesas, onde tentarão uma audiência com representantes do governo. "A intenção é que ela marque a retomada da luta para derrubar o último reajuste das passagens. Queremos algo concreto do governo, seja subsídio direto para o setor ou isenção de impostos e outras cobranças que possam ter impacto no preço da tarifa", afirmou o presidente da União dos Estudantes de Pernambuco (UEP), Geraldo Vilar.

A PM, no entanto, ameaçou não deixar a categoria realizar passeata se o movimento não for informado oficialmente à corporação. "Se isso não for feito, nós poderemos permitir apenas a aglomeração na Rua do Hospício, como já aconteceu", afirmou o comandante do policiamento especializado da PM, coronel Arthur Ferraz. A notícia de mais protestos pela redução das passagens não preocupou a secretária de Desenvolvimento Urbano do Estado, Terezinha Nunes. Ao contrário, para ela, a manifestação em nível nacional poderá surtir efeito em Brasília. "Em visita ao Recife, há duas semanas, o ministro das Cidades, Márcio Fortes, disse que o governo federal já acertou o subsídio direto para o transporte em todo o Brasil. Ficou acertado, inclusive, que a União entrará com 5%, os Estados com 3% e os municípios com 2%. Só que não há previ-

a professora, no sábado  
vamos pela cidade, talvez  
conseguiamos influenciar  
na escola. Daria um  
cuidado, porque dentro  
inquietador, talvez na  
a poluição, que não  
pode prejudicar a ati-  
com a ajuda do movimento,  
que a desorganizar. Na  
escola ninguém sabe de  
nada, então a professora  
vamos aqui para fazer uma  
a gente do movimento,  
foi denunciado à polícia e  
meu, no dia seguinte,  
a escola é muito ruim  
no dia seguinte, a gente





- Recorte 21 -

## REVISTA DAS REVISTAS

# Os neo-reacionários franceses

Reportagem vê direitização de intelectuais na terra de Sartre

**Luiz Zanin Oricchio**

Interessante a capa da *Le Nouvel Observateur* sobre os "néoréacs", ou seja, os neo-reacionários da República Francesa. A reportagem alinha gente conhecida mesmo fora das fronteiras hexagonais, como o escritor Alain Finkielkraut, o romancista Michel Houellebecq, o "novo filósofo" André Glucksmann, o ministro Nicolas Sarkozy. Este, aliás, foi considerado um dos responsáveis pela recente onda de violência na França ao tachar os jovens da periferia de "escumalha".

A revista entende que esses nomes são os expoentes intelectuais de uma nova direita que se aglutinou depois do 11 de setembro e dos outros atentados terroristas praticados na Europa. Contribuem também para o fortalecimento desse grupo o medo dos europeus diante da crescente vaga de imigrantes de origem islâmica e também a fraqueza atual da cultura de esquerda, incapaz de formular um pensamento convincente para o século 21.

No artigo principal do dossiê, alguns traços dos "néoréacs". O primeiro e princi-

pal: para eles, o mundo está em guerra, há um movimento de agressão contra o Ocidente e este precisa se defender. No interior desta guerra há uma quinta coluna, composta pelos antiamericanos sistemáticos, mas também pelos pacifistas empedernidos. Há, em seguida, os inocentes úteis, homens de esquerda, acusados de inércia e que se recusam a enxergar o mal. Isso tudo é apenas sintoma de um perigo maior, a dissolução dos valores e a decadência da cultura ocidental, de sua boa e velha cultura judaico-cristã.

O tom da revista é crítico em relação à nova direita. Mesmo assim, admite que ela só pôde crescer sobre a maré vazante do pensamento crítico de esquerda, dominante na França até fins dos anos 1980 e que entrou em parafuso depois da queda do Muro. Desde então, vem subindo na cotação esse tipo de intelectual supostamente iconoclasta, ou que se vende como tal, e que, em outros tempos, seria simplesmente classificado de reacionário, racista ou truculento. Uma besta, enfim. Esse tipo de intelectual se ufana de dizer, com todas as letras, "o que todo mundo pensa e não tem coragem de falar". Para Daniel Lin-

denberg, autor do livro *Rappel à l'Ordre*, o que eles fazem não é bem iconoclastia e sim a direitização do pensamento, e que seria mais honesto se assumissem essa posição no espectro político. Mas enfim, as sociedades, e também a francesa, parecem mais preocupadas na ordem do que na justiça, incluindo a justiça intelectual.

Dessa forma, a nova direita, sempre segundo a *Nouvel Observateur*, não apenas defende posições de força diante de conflitos internos e externos, como promove uma ousada tentativa de reinterpretação histórica. Inclusive da aventura colonial, da qual a França participou e tinha, até há pouco, motivos para se envergonhar. Qualquer dúvida, basta lembrar da Guerra da Argélia, por exemplo. Mas sobre isso, a opinião de Finkielkraut, por exemplo, não deixa dúvidas: "O que a França fez aos africanos? Apenas e somente o bem!", diz, sem corar. Inventada então a colonização benevolente, o filósofo pode se queixar à vontade dos jovens da banlieue, a maioria de origem árabe-muçulmana e, segundo ele, incapaz de se integrar e de assumir a condição de cidadãos da República. ●

de nós mesmos, é preciso que tenhamos com  
nós mesmos todo no mundo este, para que  
depois não seja inútil, et - entendi. Mas a  
realidade pode me ajudar aqui! 5

- [não aparece a fonte] -

D6 CULTURA DESTAQUE

Cinema Crítica:

# Parábola de Bertolucci analisa o fiasco do rebelde com causa

Em *Antes da Revolução*, dirigido pelo cineasta italiano aos 22 anos, a vida de um jovem de formação burguesa e comprometido com ideais marxistas é contada com a lucidez e delicadeza de um poeta

Antonio Gonçalves Filho

A estreia do diretor italiano Bernardo Bertolucci no cinema, no lado do cineasta Pier Paolo Pasolini em 1961, foi um batismo de fogo. Com o político-social *Accattone* (*Demagogo Social*), dirigido pelo segundo com assistência do primeiro, estava selado o destino cinematográfico de Bertolucci, que sempre conseguiu melhores resultados quando não tentou escapar dele. Seus filmes de maior impacto são exatamente aqueles que tratam dos conflitos ideológicos de personagens oriundos de sua classe social, se seja, a burguesia. Antes da *Revolução*, realizado em 1964, foi o primeiro de uma série reatada recentemente com *Os Inhabilitados* (2006). É o mais genial, considerando que Bertolucci não cuidou de apagar os traços autobiográficos desse vigoroso longa, lançado em DVD pela Versátil Home Video, cuidando do trabalho de restauração que anuncia um pacote do cineasta para o ano que vem com três outros longos do italiano: *Lo Comunque Succede* (1962), *A Estrutura do Aranha* (1970) e *La Luna* (1979).

*Antes da Revolução*, segundo o próprio diretor, é o inventário antecipado da geração de anos 1960. Muito antes de *A Bateria* (1967), de Godard, ou de suas grandes influências, Bertolucci tenta que os seus diálogos da burguesia - de quem quer manter o mundo antigo - sejam os temas abordados por ele. Fabrizio Francesco Bertolucci, personagem central de *Antes da Revolução*, é um angustiado filho de classe média de Parma, criado e desengano quando seu pai, Agostino (Aldo Malgouyres) e mãe, morrem de um acidente. A morte do pai, que o deixa como mendigo, e a filha ficando por um fio que chega de Milão, Gina (Lidia Ravera), precipitam sua crise. Ele resolve ao amigo, para a filha de saber ler, e se dedica a escrever e dirigir. Fabrí-



CONTRA A CORRENTE - Fabrizio (Francesco Bui) caminha no sentido contrário ao das bandeiras dos proletários em *Antes da Revolução*



BERTOLUCCI - Reflete nas autobiográficas no personagem Fabrizio

o não visita pais e não desfruta do descontentamento. Já na primeira cena de amor entre ele e a filha, Bertolucci mostra essa distância de maneira sutil. Enquanto os personagens, os dois corpos inertes

estão entre romper com a ordem familiar e seguir a orientação de Cesare (Mirando Morandini), seu mentor esquerdista. Em ambos os casos, esses relacionamentos conduzem o garoto ao beco da autodestruição. Fabrizio crê no ativismo político como uma espécie de regeneração poética de uma classe social - a sua - condenada à extinção. De modo irônico, Bertolucci apropria-se de um fragmento do diplomata francês Talleyrand para mostrar que o revolucionário vive não na utopia revolucionária do futuro nem no passado heroico. Tampouco no presente, que o angustia e desespera. Seu tempo é sempre o de "antes da revolução". Desconfortante é dizer que Fabrizio crê no presente socialista e a sua consciência burguesa no espaço dessa época trágica. Bertolucci segue a trilha de Versteeg, assumindo essa tarefa durante uma encenação de Molière, a ópera ver-

diana sobre o maquiavélico casal que mata, embriagado pelo poder. É no episódio que Fabrizio se despede da tia incestuosa, assumindo sua relação com a antiga namorada, artificial e imposta pelo teatro so-

### LIVRO DE STENTHAL SERVIU DE BASE PARA HISTÓRIA SOBRE CRISE DE IDENTIDADE

cial. Se o prelúdio adota a citação de Talleyrand e aborda o generoso Stenthal e sua trama de *A Casa de Parma*, o fim dessa tragédia é um casamento burguês que significa o idealismo e a conexão do jovem revolucionário com o mundo com outros valores além de tradição e progresso.

O casamento com Gina (Lidia Ravera) marca o fim de uma vida idealista e a con-

– Recorte 23 –



Foto: Thessa Mena/DP

PALOMA, A ÚLTIMA ATINGIDA, FOI MORDIDA NO DEDO ENQUANTO DORMIA

**PERIGO//** Pelo menos 12 moradores de Cafezópolis foram vítimas dos animais

## Ataque de morcegos na Imbiribeira

**P**arece até história de filme, mas moradores de uma comunidade da Imbiribeira estão sendo atacados por morcegos. Desde o dia 11, as famílias que moram no conjunto Cafezópolis estão sendo vítimas das investidas da espécie *Desmodus rotundus*, também conhecida pelo sugestivo nome de morcego vampiro. Esse foi o primeiro grande ataque que se tem notícia em toda a Região Metropolitana do Recife. Pelo menos 24 pessoas foram mordidas, algumas delas até cinco vezes. Os ataques estão ficando tão frequentes que os moradores estão com medo de sair de casa à noite.

A última vítima foi uma menina de quatro anos, chamada Paloma.

um dos dois filhos da família, Moisés, de 7 anos, que já foi atacado três vezes. "A gente nem sabia o que era que tinha mordido. Até achamos que tivesse sido rato", relembra a mãe, Rosimere Andrade.

**Frigorífico** - Ontem, técnicos do Centro de Vigilância Ambiental do Recife e da Vigilância Ambiental do distrito 6 encontraram o abrigo dos animais: um frigorífico abandonado há mais de 30 anos. Lá, cerca de 30 exemplares foram encontrados em salas úmidas e escuras. Para acabar com os ataques, os agentes passaram uma pasta vampiricida, mortal para eles, no dorso de três animais. A técnica visa espalhar a substância para os outros animais e não um país com...

– [não aparece a fonte] –

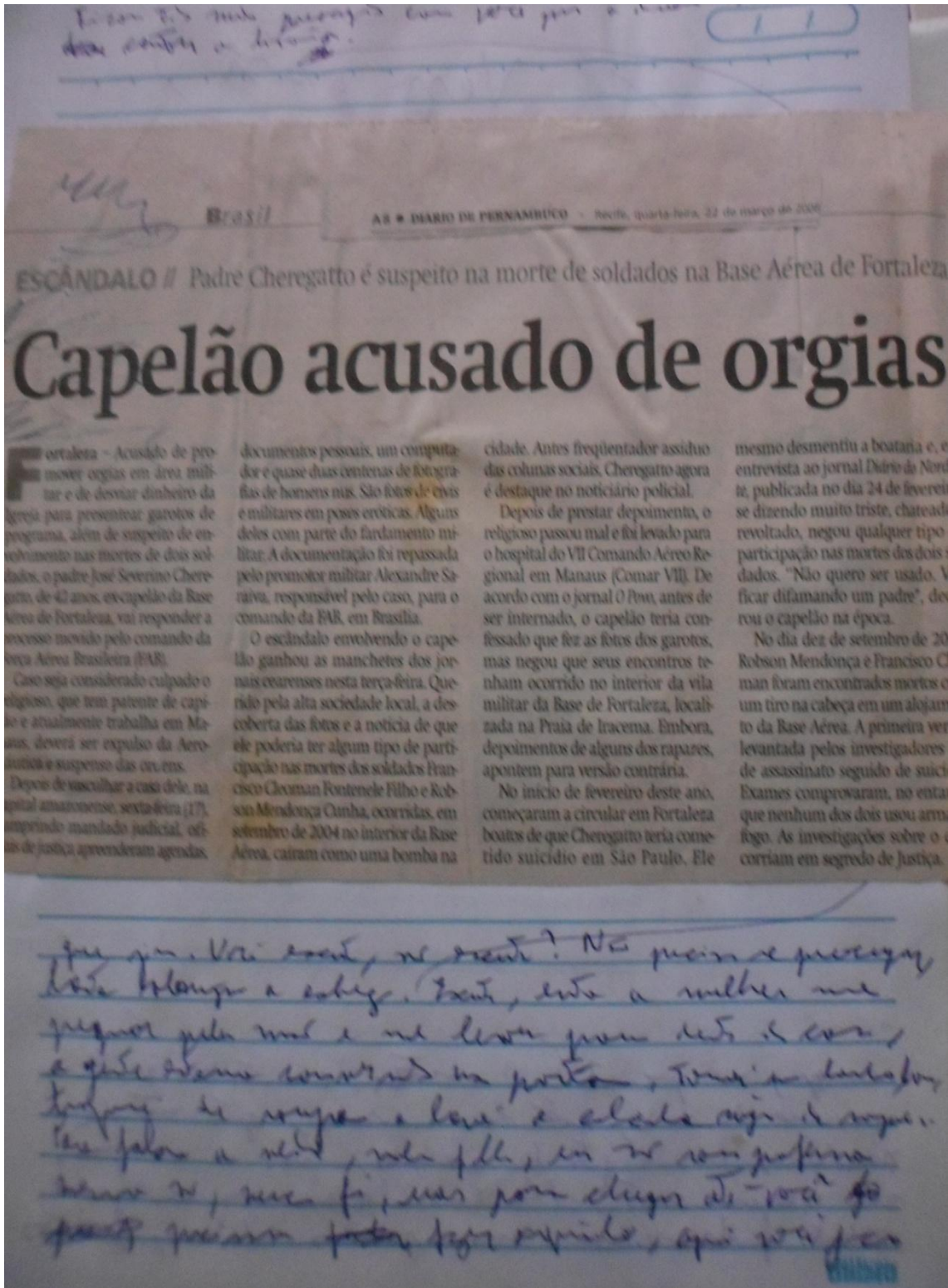
– Recorte 24 –

*nenhum de nós*  
fuga

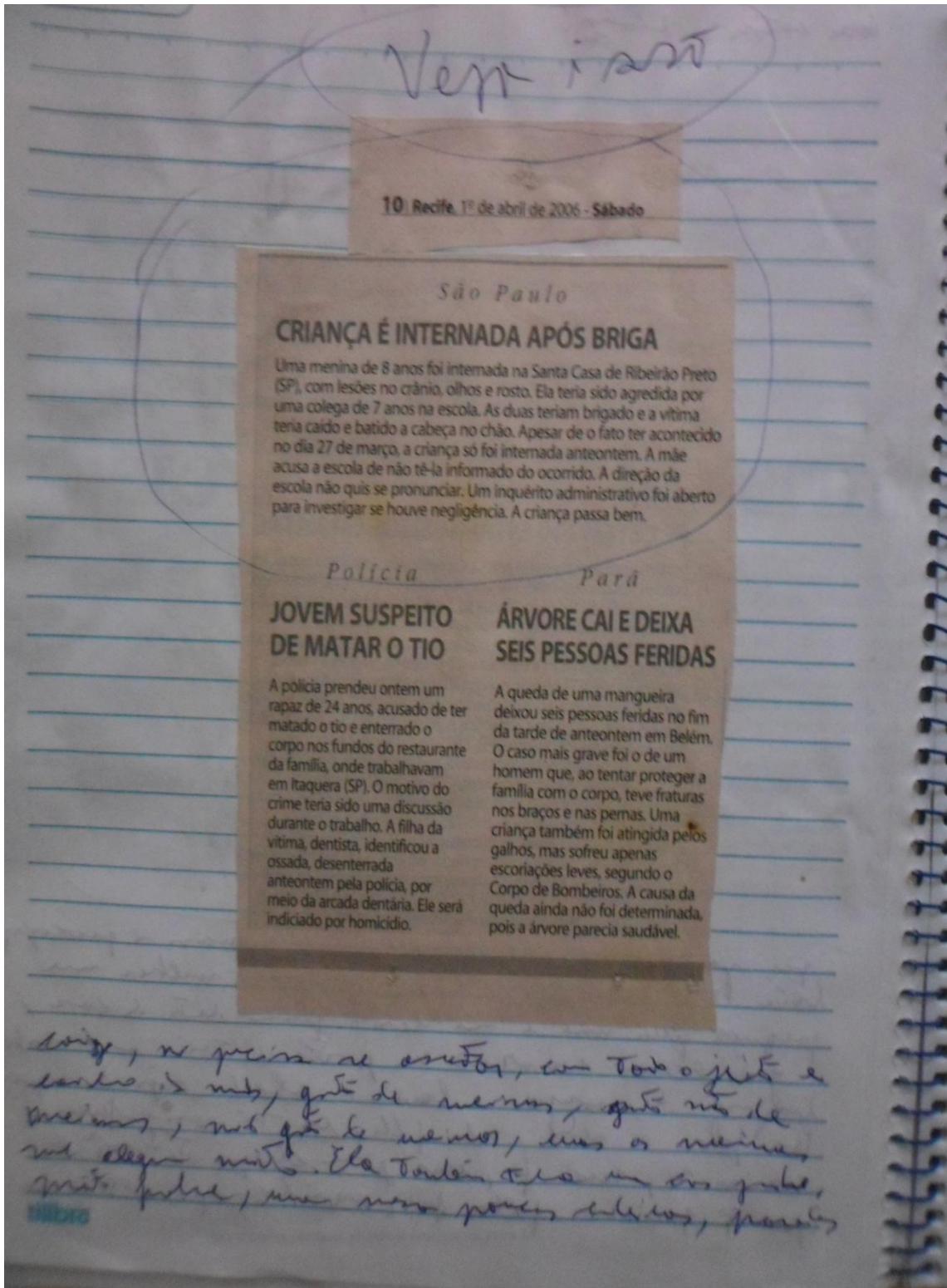
D  
Nunca mais  
Bm  
vai estar em casa  
G Bm  
E Nada será igual  
D Bm  
Olhava as pessoas em volta  
G Bm  
E Ninguém podia Ajudar  
D Bm  
Tinha o fogo em suas mãos  
G  
E dentro de si  
Bm ( G D Am C)  
o medo  
G  
Pensava em tudo o que ficou  
D  
E Quando todos percebessem  
Am C  
A garota se mandou !  
G  
Pensava em tudo o que ficou  
D  
E Quando todos percebessem  
Am C B  
A garota se mandou !  
D  
Tudo em volta parecia um sonho  
Bm  
Nada fazia sentido  
G Bm  
E Nada será igual  
D Bm  
O silêncio das paredes Esperava  
G Bm  
O silêncio Esperava  
D Bm  
Então Adeus é mais do que um pensamento  
G Bm ( G D Am C)  
Então Adeus Palavra Triste  
G  
Pensava em tudo o que ficou  
D  
Quando todos percebessem  
Am C

– Acessado no site: [www.lettras.mus.br](http://www.lettras.mus.br) –

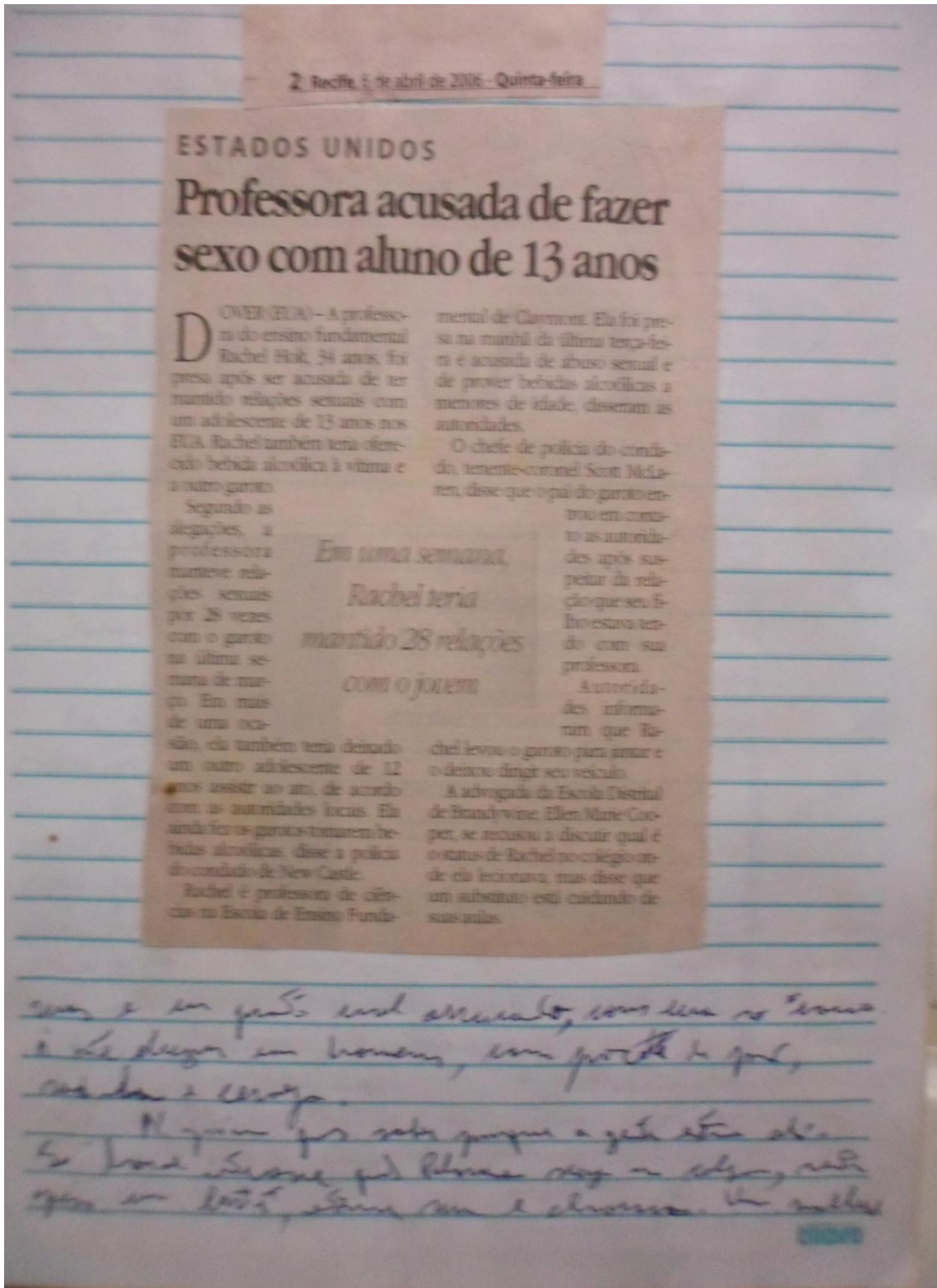
- Recorte 25 -



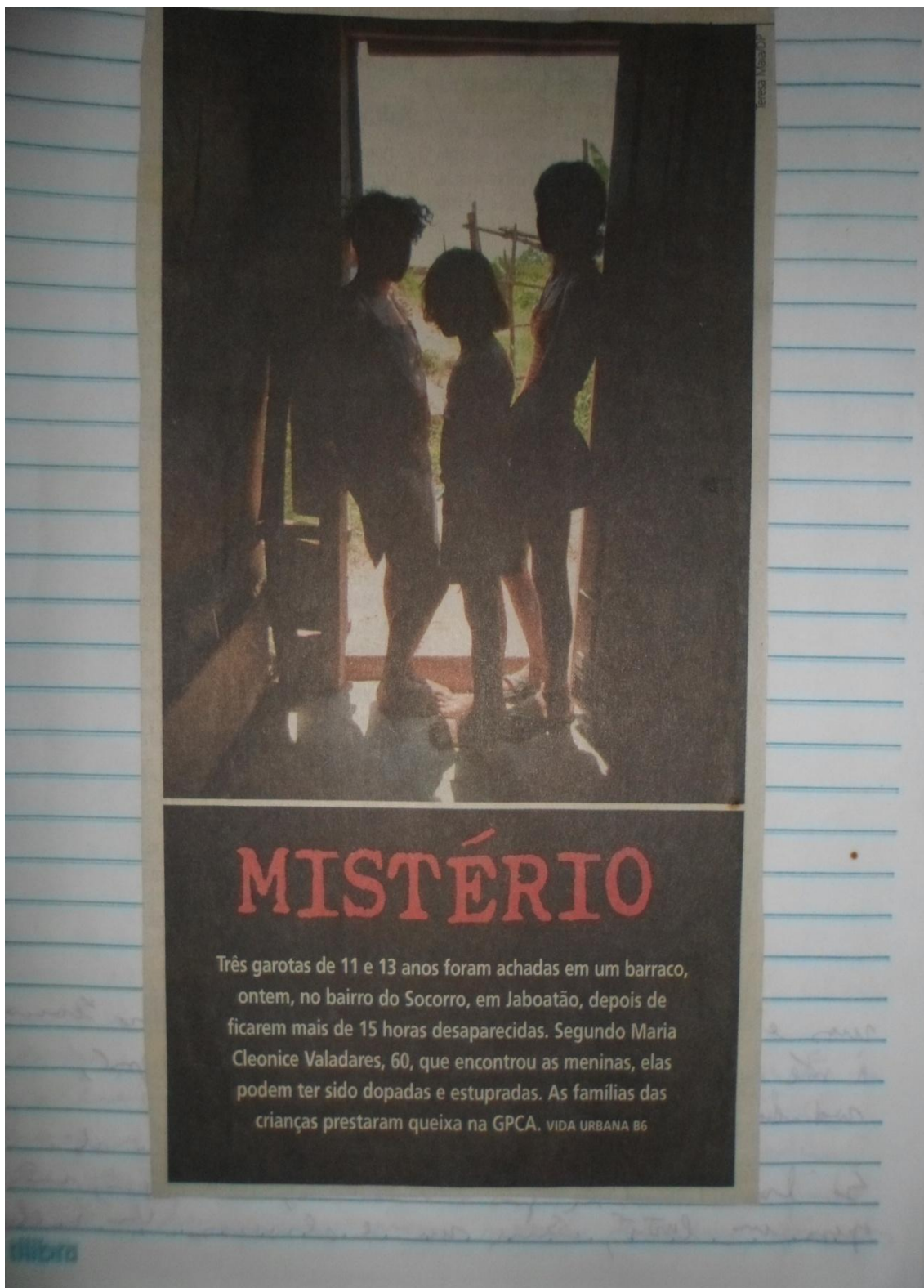
- Recorte 26 -



- Recorte 27 -



– Recorte 28 –



**MISTÉRIO**

Três garotas de 11 e 13 anos foram achadas em um barraco, ontem, no bairro do Socorro, em Jaboatão, depois de ficarem mais de 15 horas desaparecidas. Segundo Maria Cleonice Valadares, 60, que encontrou as meninas, elas podem ter sido dopadas e estupradas. As famílias das crianças prestaram queixa na GPCA. VIDA URBANA B6

– 19 de abril de 2006 / Diário de Pernambuco –



1 / 1

Aquela choro megoada de quem se sente afetado e chorando, tal ao mesmo tempo, ou em lugar de abraço,

Vida Urbana

JABOATÃO // Após 15 horas desaparecidas, três adolescentes são localizadas por vizinhos

# Meninas denunciam abusos


RA90406

primeira no colégio e perguntou o que houve quando filha foi me abraçar no domingo seguinte, no dia 12 por volta das 15 horas

As palavras contadas pelas colegas quase não diziam nada. O jeito que se contava, os detalhes, os detalhes, os detalhes, foi assim que a conheci. Tomei a filha e fui até a casa da mãe, com a filha. Em outras palavras, eu estava no quarto, e a menina estava deitada e ligadas. É o que houve depois?

noite, sujas de sangue e com a roupa rasgada dizendo que não queriam voltar para casa porque apanhavam das mães. Eu e minha esposa resolvemos dar comida e colocá-las para dormir. Hoje pela manhã (ontem), acordei com uma mulher procurando por elas e contando essa história", contou Cristiano José da Silva, 18. Segundo um vizinho do casal, Leonardo de Freitas, 19, as meninas estavam batendo de porta em porta procurando um lugar para passar a noite.

Teresa Maia/DP



GAROTAS FIZERAM EXAME NO IML

– Recorte 30 –

## Ao vencedor, as batatas

RAIMUNDO CARRERO

Machado de Assis tinha razão: "Ao vencedor, as batatas." Porque não há nada mais desagradável do que falta de inteligência. E quando, num campo árduo de trabalho, o vencedor é aplaudido pela forma revolucionária como trabalha, a exclamação do personagem machadiano é eloqüente. Ainda bem que no campo da cultura não estamos colhendo batatas, conforme o romance fluminense. Temos a colheita da alegria e da satisfação. Estamos em plena atividade.

Durante muito tempo, Pernambuco sofreu restrições quanto a investimentos na área de cultura. Tudo muito difícil, tudo muito complicado. Burocracias, labirintos, confusões. Até que Dilton da Conti e Jair Pereira transformaram a Chesf num órgão investidor nesse campo, provocando uma verdadeira revolução cultural em Pernambuco, algo que não se tinha visto ainda. Uma constatação correta.

Não é um favor elogiar o trabalho dos dois. Tenho uma longa experiência cultural, que já ultrapassa 30 anos, com a vantagem de ter

dirigido a Fundarpe e, de quebra, ter exercido a honrosa função de secretário-adjunto de Cultura, quando o titular era Ariano Suassuna, e Miguel Arraes governador. Portanto, experiência de dirigente, com todos os problemas que se pode ter.

Não me contaram: eu vi de perto. Estava lá. As dificuldades são grandes. Devo ressaltar porém: nunca tive dificuldades com doutor Arraes nem com Ariano. Jamais. O problema é que esta é uma área extremamente exigente, muito diversificada, que exige recursos, quase sempre a fundo perdido. No campo da literatura, então, não pude desenvolver um trabalho excepcional, mas fiz o possível. Lancei os Cadernos Populares e de Poesia.

Realizei o projeto Um Livro Por um Real, vendendo livros a preços mais do que populares e nunca coloquei a culpa em ninguém. Não costumo me eximir alegando que

os outros não fizeram isso ou aquilo. Quando estou à frente de um trabalho, a responsabilidade é sempre minha. E pronto. Não procuro lenço pra chorar.

Por ter conhecimento de todos os problemas é que me alegro o trabalho dos dois à frente da Chesf. Sem qualquer conotação política. Repito: sem qualquer conotação política. Os acusadores, às vezes, são de uma tal ingenuidade que arrepiam o osso. Comparar uma festa de dias com a formação musical de uma população durante anos é algo que espanta.

Causa dor e agonia. Não há como entender.

A revolução cultural que está sendo feita, tomando a cena musical ainda mais vigorosa, aparelhando instituições, desenvolvendo projetos, apoiando artistas mais pobres, renovando os movimentos culturais, é algo que deve ser celebrado por todos nós, com alegria. Afinal, estamos encontrando um

ambiente favorável para que possamos continuar trabalhando. Talvez os melhores resultados não apareçam agora. Isso às vezes demora. Há lentidão mesmo no campo da arte. Talvez não possamos avaliar agora.

Instituições como o Teatro de Santa Isabel têm merecido cuidado, e não apenas pessoas. A Chesf patrocinou a compra de um órgão que solucionará um problema que se arrastava há muito tempo. Isso só se conquista com a clareza de homens que conhecem a importância do desenvolvimento cultural de um Estado.

Teremos que agradecer agora e sempre. Porque não se joga em vão sementes no campo da cultura. Estamos no caminho certo. Sem dúvida alguma. E precisamos que esse trabalho tenha continuidade. Para agradecer a tarefa desenvolvida por Dilton e Jair. No momento, vamos trabalhar e trabalhar quase sempre em silêncio. Porque a arte não trabalha com barulho. E barulho é sempre desagradável e inoportuno.

As batatas, ao vencedor,

▶ Raimundo Carrero - texto

- Recorte 31 -

10 Recife, 13 de abril de 2006 - Q  
 Brasil  
 JORNAL DO COMMERCIO

# BATERIAS DE CELULAR TERÃO SELO DA ANATEL

**CONTROLE DE QUALIDADE** *Casos recentes de explosão de aparelhos levaram a Agência Nacional de Telecomunicações a elaborar norma de certificação, que deverá valer a partir de agosto*

**B**RASÍLIA - A partir de agosto a Agência Nacional de Telecomunicações (Anatel) terá condições de assegurar a qualidade das baterias usadas em telefones celulares. Os casos recentes de explosão de baterias levaram a Anatel a intensificar os trabalhos de elaboração de uma norma de certificação de baterias, que deverá ser colocada em consulta pública em junho.

As baterias terão que ter um selo de aprovação da Anatel, que só será obrigatório para novos equipamentos a serem comercializados após a entrada em vigor da norma. A substituição das baterias em uso, dos 87 milhões de celulares em operação no País, seguirá o processo natural de troca de celulares ou quando tiverem sua vida útil terminada.

O superintendente de Radiofrequência e Fiscalização da Anatel, Edilson Ribeiro, disse ontem que a Agência ainda está apurando a causa de quatro explosões de bateria ocorridas nesse ano. Mas em dois casos, ocorridos no ano passado, ficou comprovado que as baterias não eram originais.

De acordo com a Agência, foram registrados oito casos de explosão nos últimos dois anos. Esse tipo de acidente ocorre, na maioria das vezes, com baterias compradas no mercado paralelo ou recondicionadas, e acabam atraindo o consumidor pelo preço mais baixo. A partir da vitória da terra negra, só poderão

ser vendidas baterias com o selo de segurança da Anatel e aquelas que não tiverem o selo serão recolhidas pela fiscalização da Agência.

A proposta de norma de certificação, segundo Ribeiro, está "praticamente pronta", mas ainda será submetida à apreciação do conselho diretor da Anatel, antes de ir para consulta pública. A expectativa do órgão regulador é de que as novas regras estejam prontas em agosto.

Atualmente não há a certificação das baterias separadamente dos celulares. Segundo o gerente-geral de Certificação da Anatel, Francisco Giacomini, a agência definirá nesta semana a norma os requisitos mínimos para garantir a segurança a qualidade a funcionalidade e a proteção ao meio ambiente.

Antes de receber o selo, as baterias serão testadas em laboratório credenciados pela Anatel. O assunto também está sendo discutido na Associação Brasileira de Indústria Elétrica e Eletrônica (Abinele), que está definido se os fabricantes terão um prazo de adaptação à norma.

Giacomini disse ainda que, lamentavelmente, a Anatel e a Associação das Operadoras de Celular (Acel) vão estimular o consumidor a comprar as baterias vendidas pelas operadoras, aderindo ao programa de troca e o descarte desse material pelo Conselho Nacional de Meio Ambiente (Conama).

NERVELTON ARAÚJO/AE



**PERIGO** Em março, o celular de Carina aqueceu e queimou sua casa

CARLOS CHIMBA/DIÁRIO DA REGIÃO/AE



**PREJUÍZO** Aparelho de Tutabo explodiu, queimou roupas e feriu mãos

– Recorte 32 –

# Coração revive em menina

Barry Rathe/PA/AP

**L**ondres - Uma menina inglesa se tornou a primeira paciente do Reino Unido - e provavelmente do mundo - a ter um coração transplantado retirado e o seu original reconectado e funcionando bem. A informação foi divulgada ontem pelo hospital Great Ormond Street, de Londres. Hannah Clark, de 12 anos, moradora do sul de Gales, tinha se submetido há dez anos a uma operação de transplante heterotópico, ou "em paralelo", em que o coração do doador é colocado ao lado do órgão doente. Hannah sofria de cardiomiopatia, uma condição em que o coração, por causa de uma inflamação, tem o tamanho muito superior ao normal.

Em novembro passado, a menina começou a ter complicações clínicas. Seu corpo passou a reagir mal às drogas que ela tomava para evitar a rejeição do órgão estranho, e os médicos decidiram retirá-lo. "Nós descobrimos que seu coração original estava trabalhando praticamente de maneira normal", afirmou um porta-voz do hospital. "Então decidimos remover o transplantado, para poder cancelar as drogas anti-rejeição, e reconectamos seu coração. E funcionou, ela está se saindo muito bem".

Hannah saiu do hospital uma



HANNAH SOFRIA DE CARDIOMIOPATIA E REJEITAVA ÓRGÃO TRANSPLANTADO ATÉ QUE SEU CORAÇÃO ORIGINAL FOI RELIGADO

semana depois da cirurgia. O cirurgião Magdi Yacoub, que realizou o transplante quando Hannah tinha apenas dois anos, acompanhou a cirurgia de retirada e reconexão do coração, ocorrida no dia 20 de fevereiro. Ele disse ter ficado surpreso que o órgão tivesse se recuperado tão bem.

**Recuperação** - Yacoub contou que na época decidiu deixar o coração doente - algo incomum - porque ima-

ginava haver "uma pequena probabilidade" que ele se recuperasse. "O coração está praticamente normal. É um final muito feliz para o seu caso", disse. A mãe, Elisabeth Clark, entusiasmada, afirmou: "Ninguém pensava que ela se recuperaria tão rápido. Ela está finalmente aproveitando a vida e quer voltar ao colégio depois da semana santa".

O professor Peter Weissberg, diretor médico da Fundação Britânica do Coração, ressaltou a im-

portância da operação, explicando que ela constitui um avanço significativo no tratamento de pacientes com cardiomiopatia. Ele considerou a experiência do hospital londrino "apaixonante" e lembrou que vários médicos, como o doutor Yacoub, imaginavam há tempos que um coração inchado por causa de uma inflamação poderia se recuperar se deixado descansar, mas não tinham comprovação clínica da hipótese.

– [não aparece a fonte] –



1 1  
 após muito no país, ela  
 And tentei me livrar dele, mas e minha irmã  
 de Polana, embora possa compreender o que  
 que aquele verbalmente, signifique por sua  
 língua pobre e limitada

JP - R160406

Acabou com  
 o barulho,  
 começou a  
 chorar. Sábado  
 no carro, o  
 homem levou  
 no carro.  
 seu tipo  
 R200406

Infância

### MENINA É VIOLENTADA EM ESCADA

Uma menina de 8 anos foi violentada, anteontem à noite, no município de Escada, Zona da Mata de Pernambuco, por um desconhecido. Segundo informações de familiares, o acusado do crime teria se apresentado como Paulo e estaria freqüentando a casa da vítima nos últimos dias. A criança foi levada pela mãe para o Hospital da Restauração (HR), no bairro do Derby, no Recife. Segundo informações do HR, a

criança foi operada e passa bem, tendo o quadro considerado estável. Fora o primeiro nome do criminoso e sua idade aparente - 30 anos -, a polícia tem poucos indícios para tentar identificar o agressor. Uma das pistas é que o homem teria se aproximado da família disposto a comprar uma bicicleta que pertencia a mãe da vítima e, por isso, vinha mantendo contato diário com ela. O crime foi registrado na Delegacia de Moreno.

Quid ela  
 é um tipo  
 de menino  
 para tá  
 o agredendo

Fra a primeira a ser ocorrida, ela perguntou  
 me algo  
 se eu precisava de alguma coisa, grato,  
 queria tomar um chá com a mãe, est<sup>o</sup> no bloco  
 e eu me quero dar, quero dar, e não, grato,  
 queria ver um coisa. No caso de choro, onde  
 choro, não sei o que se quer e os olhos  
 no olho e a minha visão que o dia tá muito  
 roxo e se sentiu no meu mesa, onde  
 tá com a mãe, um igual e  
 para me um por lá. Possível de um  
 terrível afetuosa, Progen began a me abraçar,  
 meus olhos e minha face, da a terrível e próspero

# BEBÊ MORRE ASFIXIADO EM CARRINHO

SÃO PAULO Mãe contou à polícia que o filho dormia preso pela cintura com o cinto de segurança, teria escorregado durante a noite e morrido enforcado

CAMPINAS - Um bebê de dois meses morreu asfixiado ontem, em um carrinho de passeio, na casa em que morava com a mãe, no bairro Residencial Gênesis, em Campinas, a 90 quilômetros de São Paulo. A mãe, a empregada doméstica Marelza da Conceição Rodrigues, 25 anos, contou à polícia que colocou o menino para dormir no carrinho, preso pela cintura com o cinto de segurança e sem a tira que fica entre as pernas. Segundo ela, a criança escorregou durante a noite e morreu enforcada pelo cinto.

O laudo da perícia deve determinar a causa e as circunstâncias da morte, mas a Polícia Civil adiantou que o enforcamento pelo cinto é a hipótese mais provável. Um policial contou que a criança não estava no carrinho quando a perícia chegou.

A mulher tinha dois filhos. Ela dormia em uma cama de solteiro com uma das crianças. Quando acordou, às 7h de ontem, estranhou o silêncio. Tentou acordá-lo e viu que ele estava com o cinto no pescoço, sem respirar. Ela chamou os vizinhos, que acionaram a polícia. De acordo com a perícia, a morte ocorreu por volta das 6h.

A Polícia Civil informou que vai aguardar o laudo, ouvir o depoimento da mãe, dos vizinhos e apurar se houve negligência. O menino ainda não tinha certidão de nascimento. Vizinhos disseram que ele sem batizado de Kauê Henrique Rodrigues.



HUMBERTO DE CASTRO/AE

PREVENÇÃO Especialistas alertam para a importância de o carrinho ter a chamada tira entre as pernas

## Mãe joga filha em rio e garota morre

BELO HORIZONTE - A dona de casa Fabiene Cristina Camiros de... De acordo com o delegado Antônio Indício Ferreira, ela foi colocada... O delegado vai indicar Fabiene... por homicídio qualificado. "Ela ap..."

## Doces envenenados matam 2 crianças em Feira de Santana

SALVADOR - Duas crianças da mesma família morreram envenenadas anteriormente e três precisaram de atendimento médico após consumirem doces e salgadinhos enviados por um desconhecido, no Bairro Conjunto Feira IX, em Feira de Santana, a 108 quilômetros de Salvador.

A encomenda, entregue por um motoqueiro, estava acompanhada de um bilhete sem assinatura com elogios dirigidos à irmã mais velha da família, Tália da Silva, 13 anos. Ela chegou a provar alguns dos doces, mas não sentiu nada. Seus irmãos menores Eder Macolen Silva, 6, e Maria Ana da Silva, 8, morreram envenenados minutos depois de consumirem as guloseimas.

Outros três irmãos das vítimas, Naomir da Silva, 2, Michael Jordan Silva, 10, e Igor Silva, 12, passaram mal, receberam atendimento no Hospital Clériston Andrade e tiveram alta ontem.

O delegado Midson Sampaio abriu inquérito para apurar o caso e está tentando identificar o motoqueiro que entregou a encomenda para chegar à pessoa que mandou os doces envenenados. A estudante Tália disse não ter

idéia de quem tentaria matá-la. O pai das crianças, o médico Evanildo da Silva, chegou a pedir que a comida fosse dada ao cachorro da casa por não saber quem a tinha enviado, mas as crianças se anteciparam e acabaram consumindo os doces. "Essa pessoa tem que pagar pela maldade que fez", disse o médico.

PIZZA - Em maio do ano passado, nove pessoas foram internadas em estado grave no Hospital da Restauração, no Recife, após comerem pizzas envenenadas, enviadas anonimamente, no município pernambucano de Petrolândia, no Sertão do São Francisco.

As pizzas teriam sido enviadas a uma escola, por uma ex-aluna de uma das vítimas, que também mandou um bilhete.

Todas as vítimas tiveram comissões, apresentaram sangramento em várias partes do corpo e sonolaram bastante.

As duas pizzas foram entregues no colégio pelo menino José Luciano Pereira de Araújo, que não teve envolvimento no assassinato. O ex-aluno não foi acusado no crime, a encomenda enviada dividida com os amigos.

SEGURANÇA - O especialista em

– Recorte 36 –

# Mãe joga filha em rio e garota morre

BELO HORIZONTE – A dona de casa Fabiene Cristina Campos de Barros, 31 anos, foi presa em flagrante no domingo, acusada de jogar a própria filha, de 11 meses, no Rio Piracicaba, em João Monlevade, a 108 quilômetros de Belo Horizonte. Lara Cristina Campos Rodrigues foi retirada da água por um grupo de resgate voluntário da cidade. Ela chegou a ser socorrida, mas morreu ao dar entrada no Hospital Municipal Nossa Senhora Margarida.

A própria mãe da criança acionou, às 19h40, a PM e tentou simular um seqüestro. Ela disse que tinha sido agredida por dois homens, um deles armado, que levaram a criança. No entanto, ao ser interrogada, a mulher confessou que jogou a menina no rio, de onde foi retirada à 1h de ontem.

Em depoimento, Fabiene disse que estava "cansada de olhar a crian-

ça". De acordo com o delegado Antônio Inácio Ferreira, ela foi colocada em uma cela separada das outras detentas. "Tem gente que não quer acreditar que tenha ocorrido um crime de tamanha brutalidade", disse Ferreira.

Fabiene afirmou aos policiais que é solteira e mãe de outros dois filhos. Um de seis anos, fruto de um primeiro relacionamento, e outro de três, filho do suposto pai do bebê atirado no rio. A residência da acusada fica próximo ao local do crime, na região industrial de João Monlevade. "Ela entrou debaixo da ponte e jogou a criança", disse

O delegado vai indiciar Fabiene por homicídio qualificado. "Ela aparenta um certo distúrbio, inclusive fazia uso de remédios controlados", observou Ferreira.

Um laudo de necropsia vai apontar a causa da morte da criança. "Ela

jogou (a criança no rio) simplesmente por isso", afirmou o delegado regional Edmar Paula da Silva.

O caso lembra o episódio envolvendo a promotora de

vendas Simone Cassiano da Silva, 29, presa preventivamente sob a acusação de, no final de janeiro, atirar a filha recém-nascida, de apenas dois meses, na Lagoa da Pampulha, em Belo Horizonte.

*Dona de casa tentou simular seqüestro, mas foi presa em flagrante*







– Recorte 39 –

**Caderno C**

DIVULGAÇÃO



***Francesa faz as honras finais do Abril pro Rock***

A cantora francesa Camille (foto) é uma das atrações, hoje, na noite de encerramento do festival Abril pro Rock, no Centro de Convenções. ▶ CADERNO C 3

– 23 de abril de 2006 / Diário de Pernambuco –

– Recorte 39 –



D6 • DIÁRIO DE PERNAMBUCO - Recife, domingo, 23 de abril de 2006

Viver

# Camille merece ser melhor ouvida

RENATO L

DA EQUIPE DO DIÁRIO

Ela é forte candidata ao título de “voz feminina mais charmosa da história do Abril Pro Rock”. Camille — assim mesmo, sem adotar qualquer sobrenome — uma francesa de 26 anos de ascendência eslava, tem tudo para arrebatá-lo e outros campeonatos quando subir ao palco 1 do festival na noite deste domingo. A expectativa parece exagerada, mas não é: em 2004, sua participação no CD *Nouvelle Vague*, da dupla homônima, revelou uma cantora com a suavidade de uma diva da bossa nova e a transformou em objeto de culto num piscar de olhos.

Para quem ainda não conhece, esse disco trouxe um apanhado de clássicos do punk e do pós-punk recriados em clima de “banquinho e violão”. Uma idéia arriscada, mas que escapou do ridículo em grande medida por conta de Camille. Sua interpretação permitiu que faixas como *Guns of Brixton* (The Clash) e *Love will tear us apart* (Joy Division) mostrassem facetas completamente inesperadas. Quem sabe, um produto da absoluta distância em relação ao material original: antes de ser convidada para o projeto, ela desconhecia todas as músicas!

O passado de Camille realmente não tem nada a ver com cabelos espetados e calças rasgadas. Uma breve olhada no seu currículo revela estudos de dança clássica quando criança e cursos de letras e ciências políticas na pós-adolescência. Seu gosto pode ser considerado “ecletico”: comédias musicais americanas, canções francesas clássicas dos anos 30 e 40, música folk americana e, claro, bossa nova. Os estudos literários facilitaram o trânsito pelo universo do inglês e — como tantos colegas galeses — ela optou por escantear o chauvinismo e cantar também no idioma dos ancestrais “inimigos”.

Se lhe trouxe o sucesso “cult”, o trabalho com o *Nouvelle Vague* ajudou a obscurecer os discos solos, as atuações como atriz (sim, ela também faz cinema) e a participação em projetos com nomes consagrados da eletrônica francesa, como Etienne de Crécy, com quem colaborou na segunda edição da coletânea *Super Discount*. Camille, portanto, merece ser melhor ouvida em disco. Ao vivo e a cores, nem se fala. O único senão neste domingo pode vir de uma eventual incompatibilidade do show com as dimensões de um grande festival. Ainda mais diante da péssima acústica do Centro de Convenções. Mas a noite promete ser “tres chic”...

- Recorte 40 -

DIÁRIO DE PERNAMBUCO - Recife, 28 abril 2006

TELEFONIA // Código de Defesa do Consumidor responsabiliza fabricantes por explosões, incêndios e queimaduras de aparelho móvel

# Celular provoca acidente de consumo

**REPERIÇÃO**  
De EQUIPE DO DIÁRIO

Tratado como o celular, o telefone móvel pode se transformar numa arma e causar acidentes graves - o que ocorreu recentemente na região sulista, interior de São Paulo, quando um celular Motorola explodiu e provocou um incêndio na cozinha de uma casa de veraneio de Maria do Socorro. Aqui no Recife, a estudante Priscila Nascimento também foi vítima do superaquecimento do celular da marca Samsung. O acidente foi pior porque ela foi rápida. Ao perceber o aquecimento da bateria e a fumaça, ela se livrou do aparelho que estava próximo ao corpo. Os acidentes estão mais frequentes em todo o país. A Agência Nacional de Telecomunicações (Anatel) já estudia a verificação das baterias.

O Código de Defesa do Consumidor (CDC), as leis, incêndios e queimaduras provocados pelo celular são considerados acidentes de consumo. O fabricante não pode colocar no mercado e vender que sejam nocivos à saúde humana do consumidor. Nos casos de acidentes fabricantes e responsabilizados pelos danos, se do acidente resta a indenização relativa ao dano e ao eventual dano moral", explica o advogado Marcos Diegues, coordenador jurídico do Instituto Brasileiro de Defesa do Consumidor (Ibopec), que orienta as vítimas dos acidentes com a regulamentação queixas nos órgãos de defesa do consumidor, e depois entrarem com uma ação judicial contra o fabricante com pedido de indenização. Vale lembrar que o prazo para recorrer ao órgão de defesa do consumidor, contado a partir da data do acidente, é de um ano. Desse modo, Priscila entrou com uma ação judicial, mas não pediu indenização ao fabricante. "Fiquei muito assustada porque o celular poderia explodir na minha mão e eu não sabia o que fazer", reclama.

A presidente da Associação de Defesa do Consumidor (Adcon), Rosana Cristina, diz que as pessoas lesadas nos acidentes com celulares devem se documentar antes de recorrer à Justiça. A primeira providência é obter um laudo pericial técnica com os dados do acidente, como queimaduras ou lesões no corpo, o celular deve ser dirigido ao Instituto de Medicina Legal para um exame de corpo de delito e pedir laudo médico. "É falta de prisa fugitiva e de não reconhecer, mas não impede que ele seja a mesma coisa o fabricante", afirma o coordenador jurídico do Ibopec, Marcos Diegues, que também alerta para o fato de que os fabricantes não devem fazer um recall e a troca dos aparelhos. Já foram registrados recalls com os modelos SC2000 e C200 do Motorola, que explodiram quando a bateria estava superaquecida devido a problemas de fabricação. O Ibopec já fez um levantamento de 27 casos de celulares queimados, o número de queimaduras e de acidentes graves provocados por celulares. "A Samsung diz que não faz recall, mas não quer assumir a responsabilidade por um recall de recall, e se quiser assumir a responsabilidade por um recall de recall, não precisa fazer um recall de recall", afirma o advogado.

## ACIDENTE COM CELULAR

### Como prevenir

- Evite levar o celular no bolso ou próximo ao corpo para não provocar o aquecimento da bateria
- Fuja das baterias clandestinas e recarregadas, sem a origem do fabricante
- Evite expor o celular a temperaturas acima de 45 graus centígrados
- Não deixe o celular dentro do carro ou na praia, exposto ao calor do sol
- Ao carregar a bateria não ultrapasse o tempo necessário para repor integralmente a carga

Fonte: Departamento de Física UFPE

### O que fazer

- Procurar uma assistência técnica e pedir uma perícia do aparelho para obter o laudo com as causas do acidente
- No caso de lesões físicas, o consumidor deve procurar o Instituto de Medicina Legal (IML) e se submeter a uma perícia física
- O consumidor deve se dirigir aos órgãos de defesa do consumidor e registrar a queixa para que o fabricante seja notificado da ocorrência
- Além da queixa administrativa, o consumidor pode entrar com uma ação com pedido de indenização por danos morais e materiais nos juizados especiais
- No caso de caracterização do acidente de consumo, o consumidor tem o prazo de até cinco anos, contado a partir da data da ocorrência, para entrar com uma ação de indenização

Fonte: Adcon



## Bateria é fonte dos problemas

Além de contar, o que está acontecendo com os aparelhos que se transformaram em armas na mão do usuário? O professor do Departamento de Física da Universidade de Pernambuco (UFPE) Anderson Gomes aponta como a fonte que pode provocar as explosões. As baterias são feitas com uma substância chamada lítio, além do ar orgânico. O professor explica que as baterias são feitas para trabalhar a uma temperatura máxima. Quando a temperatura sobe, o lítio se expande e pode provocar a explosão. "Quando a bateria é recarregada, ela libera uma quantidade de calor que pode provocar a explosão", afirma o professor. Ele também alerta para o fato de que as baterias devem ser recarregadas com cuidado, pois se descarregadas e depois recarregadas, elas podem provocar a explosão. "Quando a bateria é recarregada, ela libera uma quantidade de calor que pode provocar a explosão", afirma o professor. Ele também alerta para o fato de que as baterias devem ser recarregadas com cuidado, pois se descarregadas e depois recarregadas, elas podem provocar a explosão.



A ESTUDANTE PRISCILA NASCIMENTO FOI VÍTIMA DE UM ACIDENTE COM SEU CELULAR.

1 1

se fala muito depois que me disseram  
que não estava dentro. Tomei a iniciativa por  
me sentir fora mais cedo.

- Sim, foi um período muito difícil, aquele de  
fazer um novo tempo. Um tempo que  
a gente não conhecia direito. Sem poder reclamar,  
nigunha gente reclamava nada, era só aceitar.

- Ele tinha a história de estar dentro  
e

- Fomos abertos em nos fixar, nos unidos  
com todos os bens no do sistema todo.

- Era só sobreviver, estar dentro?

- Naquela hora eu não entendi, e não pude  
entender. Por isso fiquei dominado. Para estar no  
sistema e não estar dentro, a história.

- Ele estava dentro no curso e eu não  
me senti por causa de não querer estar dentro.

R 30/04/06

Diálogo entre Tereza

Porque no sistema da avó me pensaram  
em coisa alguma, de repente, porque de repente  
está em um com tal velocidade que não sabe  
nada sobre o que se passa, ou então não  
que quer ouvir, apenas não o retorno, não  
também para um retorno, eu também não, porque  
aquele, ficou e queria apenas depois por não  
deixar que não esteja aqui, não sei.



fuis no domingo, que dizis, ~~que~~ gostei  
 eu; gostei. E eu tambem que um pouco ele  
 lhe contou, e outro pouco em a v, quem  
 que eu no m que voce foi para o que  
 futeis de gosto, futeis a indignacao. Ai  
 ele beijou meus cabelos, meu face, meu  
 bota, isso foi o que me disse porque eu  
 me vi, e ele disse gostei, porque ele se  
 deu gostei, gostei eu com voce ~~foi~~ me  
 chamou de ingratu. Sois quem eu gostei  
 gosto de me lembrar de que, foi engraçado,  
 porque gostei mesmo foi aquela ~~vez~~  
 em que ~~proje~~ me levou para a casa  
 e souzou e me lubriu. Louco.

~~Encontra o <sup>março</sup> ~~gosto~~ com o copo~~

Foi a primeira vez que me lembro de que ~~foi~~  
 gosto, me gosto de descer, ~~me~~ por ~~de~~

~~Ainda e melhor a gente falar ~~com~~  
 diz, sempre ~~se~~ ~~na~~ ~~que~~ ~~me~~ ~~me~~ ~~me~~  
 e ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~  
 se ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~~~

e o ~~me~~ ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~  
 de ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~  
 que ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~  
 que ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~  
 com ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~



– Recorte 44 –



– 29 de abril de 2006 / Diário de Pernambuco –

**NEMA // Kátia Lund revela ao mundo a realidade de catadores mirins de São Paulo e o talento de dois novos não-atores**

# Imersão em mergulho na INFÂNCIA PERDIDA

**A** conversa é entrecortada, porque Kátia Lund, paulistana de nítido sotaque mas moradora do Rio de Janeiro há dez anos, precisa pegar um táxi até o aeroporto, de onde embarcará para Paris. Lá, participa do 19º Festival de Cinema Brasileiro de Paris, como co-diretora de Notícias de uma guerra particular (ao lado de João Moreira Salles) e como curadora, a quem foi dada a carte blanche, a curta branca para selecionar filmes – sua escolha, aliás, inclui *Arado movie*, de Lino Ferreira, e *A máquina*, de João Paiva. Única sul-americana a participar do projeto Crianças invisíveis, que se desdobra num longo-metragem dirigido por sete cineastas, em cartaz no Cinema da Fundação e no Rosa e Silva, a cineasta fala de seu episódio na entrevista, por telefone celular, ao **Diário**. “Tive liberdade total para fazer tudo”, diz. Bili e João acompanha um dia na vida dos catadores mirins Bili (Vera Fernandez) e João (Francisco Anawake), moradores da periferia de São Paulo, duas crianças que se viram como adultos, que, diante das adversidades, inventam soluções criativas e se comportam como gente grande. Vera e Francisco não são atores e nunca haviam atuado antes. Agora, já participam do sucursal paulista da ONG Nós do Cinema. “Inclusive no festival de Paris vão passar alguns filmes da Nós do Cinema”, lembra Kátia no final do papo. Bili sabe do que fala, porque a ONG foi fundada pelos jovens que atuaram em *Cidade de Deus*, o longa que projetou o diretor Fernando Meirelles no Brasil e no exterior, jovens esses que, de certa forma, são uma descoberta dela, que co-dirigiu o filme com Meirelles. Com fotografia de Toza Seabra e uma urgência de linguagem que o aproxima de *Cidade de Deus*, Bili e João é um dos melhores de Crianças invisíveis. Leia, abaixo, os trechos da entrevista. (Luciana Veras)

**entrevista [ Kátia Lund ]**

## “É preciso mudar nosso olhar e enxergar o potencial das crianças”

Como você foi convidada para participar do projeto Crianças invisíveis?

O convite veio dos produtores, que chegaram a mim através da Miramax, companhia que distribuiu *Cidade de Deus* lá fora. De cara eu topei. Quando me apresentaram o projeto, eu não vi os nomes dos outros diretores, e também eu acho que os produtores queriam os roteiros para depois captar o dinheiro. Ai eles conseguiram com o Ministério da Cultura da Itália e com a RAI, a televisão italiana, e deram liberdade total, sem impor nada. Havia alguns critérios e recomendações, mas nunca imposições.

E a produção de *Bili e João*? Você repetiu, nesse curta, o processo de trabalhar com não-atores como em *Cidade de Deus*?

A gente preparou durante dois meses e filmou em sete dias. E foi também dessa forma, eu gosto de trabalhar assim, gosto de fazer isso. Penso que traz um realismo para o trabalho, as crianças trazem isso no olhar, nos gestos, nas relações. E eu incorporo um pouco do documentário na ficção. Os dois eu achei no centro de São Paulo, na 25 de Março, no mesmo dia, em que saímos para achar os atores.

Como foi o encontro?

Eles moram ali mesmo no centro, em prédios invadidos, e a mãe do menino trabalha com reciclagem de caixas de papelão. A gente foi vendo alguns lugares até chegar nela e nele. A menina mora na mesma rua dele. O engraçado, e isso está até no documentário de *making of*, é que a gente tava lá, um produtor com uma câmera de vídeo pequena na mão, esperando ele chegar. Já tínhamos conversado com a mãe dele e estávamos esperando ele aparecer, aí quando ele chega, e eu vejo que todo mundo tem uma carroça e a mãe dele também, eu pergunto se ele não tem vontade de pegar uma carroça. Já sendo filmado, ele responde: “que nada, eu tenho a minha”. E ela e diz: “essa é a minha Ferrari”, numa fala que terminou entrando no filme.

É possível que ocorra com Vera e Francisco o mesmo que aconteceu com os jovens que trabalharam em *Cidade de Deus*, que agora são atores?

Tem gente do *Cidade de Deus*, os próprios atores fazemos um curso lá no Nós do Cinema, na qual eles atuam, produzem, dirigem, mandam vídeos pro mundo inteiro. Eu sou muito ligada, muito próxima a eles, e sempre disse para eles irem em frente e não pensarem que trabalho de ator é hobby, para encarar. Com os meninos de *Bili e João* já tá acontecendo isso, até porque tem uma sucursal da Nós do Cinema em São Paulo, eles estão participando e tal, mas cumprindo algumas metas, principalmente continuar estudando. Esse é o caminho.

O que fazer para tornar essas e todas as outras crianças visíveis para a sociedade?

Acho que é preciso mudar o olhar, o nosso olhar, e enxergar o potencial delas. Encaramos essas crianças como se elas não tivessem valor algum, somos incapazes de olhar além disso. Se a gente enxergasse, veria que elas não têm educação, não tem cultura básica, isso falta a grande maioria das crianças brasileiras. Tornar elas mais visíveis depende da nossa visão e também da auto-estima dos meninos. Eles crescem acreditando que tudo é possível, que tudo vai dar certo, até os 12, 13 anos vão se virando mas continuam acreditando, até quando percebem o olhar de fora. Ai perdem a esperança e a auto-estima. Temos que olhar diferente.



## Assinante só paga meia

Alicia Alonso & Ballet Nacional de Cuba

Teatro da UFF

06 de maio às 21:00h e 07 de maio às 20:00h

Informações 3207717

Meia entrada só na bilheteria do teatro

### Aproveite seu cartão Club DIARIO e vá ao teatro.



**DIARIO DE PERNAMBUCO**  
Compromisso diário com a cultura.

– Recorte 45 –



– 28 de abril de 2006 / Diário de Pernambuco –

( 1 1 )

O século escuro, no mundo. População pequena  
 com o qual há um casal ou um casal, que  
 usava mais em dia a chupa, por fim nos  
 mostrava, e a quem se rapa perto, e em  
 vontade que, se não, que não se deixa Tinha,  
 passando quase pelo <sup>trabalho</sup> ~~trabalho~~, 5- dez anos,  
 mil, no caso de colagem.

Outro dia vi um então muito alto e  
 pequeno, com um braço meim.

—

Ns, sendo cap, seja certo que o espírito  
 W atan, foi prescrito de com mais, depois que  
 em a devida do livro, ele está se se ver,  
 dentro e quem, por isso o livro se é a este  
 eul nos - o com um top no rosto, a viagem  
 nos uma hora, onde foi, no e - um livro,  
 que ele deu um com deusa?

– Recorte 47 –

## Idealização é mal a ser evitado

O sociólogo Zygmunt Bauman se transformou em autor pop ao lançar o livro *Modernidade líquida*, abordando a sociedade atual em sua forma veloz e imprevisível de mudanças. Os laços humanos, nesse sentido, também estariam fragilizados, dando origem ao amor líquido, um tema que também se transformou em obra literária das mais consumidas. Seguindo a linha de raciocínio de Bauman, as relações amorosas e os vínculos familiares passaram a atender uma lógica dos relacionamentos em rede, tecidos e rompidos sem muita explicação. "Nem todo mundo precisa concordar com a teoria. Porque na psicologia, por

exemplo, acreditamos que a partir de uma certa idade, as influências externas não causam os mesmos efeitos que poderiam surtir num adolescente", diz o psicólogo Mauro Godoy.

A possibilidade de resolver conflitos de uma maneira independente da crença geral é o que leva alguns dos casais entrevistados a descartar o caminho (às vezes) precipitado do divórcio, acredita Godoy. Outro aspecto apontado por ele é que, voltar para alguém não significa só um retorno a determinada relação. "Essa atitude também nos faz regredir de alguma forma, ser levado para um passado que foi bom ou muito ruim. Idealizar a

pessoa do jeito que ela foi um dia não dá. Viver a realidade, estar no presente e a atitude correta sempre", adverte Godoy.

Em 26 anos de consultório, o que o profissional verifica quando atende gente querendo recasar é um grande desejo de reconciliar porque aquela história de amor antigo foi mal resolvida. Ao analisar a questão desse ângulo, o desfecho mais comum, e desanimador, é um rompimento definitivo em poucos meses ou semanas. "Infelizmente, percebo que em 90% desses casos, a chance da tentativa malograr é alta. Afinal, só 10% parecem dispostos a lidar com o lado real da união", conclui o psicólogo.

– Contracapa [não aparece a fonte] –

#### 4.1 ALGUMAS ANOTAÇÕES SOBRE O TRABALHO DE CRIAÇÃO CARRERIANO À LUZ DO ÁLBUM DE CAMILA E DO ROMANCE *A MINHA ALMA É IRMÃ DE DEUS*

Desde o início de sua produção literária que a elaboração estética é um verdadeiro laboratório para o escritor Raimundo Carrero. Tomadas por este ângulo, cada uma de suas narrativas torna-se uma oportunidade de aprimorar as ferramentas do ofício, enriquecer a *técnica*, e expor os conflitos por meio da imaginação criadora. Em *A minha alma é irmã de Deus* não é diferente, uma vez que o romance provoca inquietação já nos primeiros traços de sua *forma*, trazendo um leque de ambiguidades desde os apontamentos que o precedem, comentados aqui como uma chave privilegiada ao entendimento do método carreriano.

Vale ressaltar que os recortes pessoais do autor não estão expostos enquanto justificativa dos resultados obtidos na obra, mas como pistas simbólicas à arquitetura dessa narrativa, num campo interpretativo em que os limites entre o documento, as anotações e a versão publicada se desfazem. A intenção é aproximar o leitor dos jogos da imaginação criadora, de onde a inteligência desponta, e o trabalho técnico se torna perceptível, seja pelo uso de determinada ferramenta, seja pela habilidade de mover os instrumentos próprios ao ofício. Em *A preparação do escritor*, o autor chama atenção para a atividade criativa que ensinou o seu romance: “Outro dia comecei a escrever um romance didático, destinado a estudar técnicas com meus alunos do Recife, chamado *Camila* – agora se chama *A minha alma é irmã de Deus*” (CARRERO, 2009, p.41).

##### 4.1.1 O título

Nas anotações iniciais do escritor Raimundo Carrero, os recortes trazem sempre o nome da protagonista Camila como uma espécie de “título provisório”. Todavia, o conjunto de suas obras mostra que seus títulos são sempre polissêmicos, e geralmente organizados em expressões, como se observa no título definitivo do romance: *A minha alma é irmã de Deus*. É verdade que os títulos intrigantes são um traço autoral do escritor desde o início de sua incursão pela literatura. Os leitores do autor assim já estão acostumados ao processo de decifração que empreendem a cada novo título. O autor, por sua vez, já se habituou também a

alimentar a curiosidade do leitor com pistas largadas de tempos em tempos em meio à narrativa, como a que encontramos no capítulo *Uma pobre avezinha exausta*. É a protagonista de *A minha alma é irmã de Deus* quem faz a ligação entre o nome Camila e o título da obra: “o nome Camila significa Ministra de Deus, na origem, no começo” (CARRERO, 2009, p.130).

A conexão entre o significado do nome e a personagem carreriana conduz o leitor a uma contradição. De um lado, a retidão de quem está por mérito junto a Deus. Do outro, a dissimulação de quem diz querer ser santa, mas anda pelo caminho inverso. As contradições desse tipo são comuns aos romances e novelas carrerianos, assim como também são constantes os investimentos em todo tipo de inversão ligada às palavras.

Em *As sementes do sol, o Semeador* (1981), o autor mostra a dificuldade do homem para entender o significado de Deus. É seu personagem Absalão quem se pronuncia: “Gostava da palavra: Deus. E começou a descobrir, sutilmente e atribulado, que a palavra, uma palavra, é algo que se agita, que se arrebenta como pedras. Pela primeira vez sentiu o êxtase de tentar descobrir sozinho o significado oculto de uma palavra” (CARRERO, 2005, p.183). Essa brincadeira do autor conduz o leitor a acreditar que a reflexão do personagem está relacionada à transcendência, mas na realidade Absalão entende apenas que a “palavra é movimento”, dedução que o distancia inteiramente na cena da procura pelo significado de Deus.

Outra inversão do mesmo tipo acontece em *A minha alma é irmã de Deus*, mas o escritor Raimundo Carrero troca os termos do jogo. O Ser, no exemplo acima, é tomado como uma simples palavra, cujo movimento é descoberto por quem a pronuncia. Desta vez é Camila quem traz a questão: “Quais são as palavras aterradoras? Por exemplo, ela sente e revela: caráter. Morria de medo dessa palavra (...). E agora uma palavra estranha, uma palavra escondida no sofá: humano. Nem valia a pena pensar. Estas são palavras aterradoras e verdadeiras” (CARRERO, 2009, p.135). Neste caso, nota-se que a palavra não é vista como um recurso de linguagem, e sim como um Ser (“morria de medo dessa palavra”), dado que é personificada, é sentimento, é corpo (“uma palavra escondida no sofá”).

#### 4.1.2 O motivo

“Comprei caderno, tesoura, cola e a personagem não aparecia. Eu sabia que estava querendo tratar das crianças jogadas no mundo a tapas, pontapés, ofensas” (CARRERO, 2009, p.41). A partir dessa declaração, o motivo já foi encontrado, resta agora uma série de

relações que serão montadas com a habilidade e a *técnica* de um artesão, isso porque a imagem já habita a consciência do escritor antes que possa materializá-la, e como os recortes não trazem o retrato como a *intuição* o vê, muitas são as fontes que auxiliam na construção da imagem de Camila, como se percebe na sequência dos manuscritos.

O Álbum de Camila não reúne apenas imagens e recortes de outras vidas, mas também forças capazes de criar a visibilidade através de imagens atualmente invisíveis. A obra de arte não mostra nem defende nenhum tipo de verdade ou discurso, mas incomoda ao ponto de o leitor viver essa verdade e entender humanamente esse discurso, o *efeito* “de incômodo” assim não é a *função* dos jornais. O corpo, o modo de pensar, a história de vida e as suas diversas faces aparecem com o tempo, e não só com os novos recortes e a imaginação criadora do escritor, mas também com o auxílio de toda a sua produção anterior. Até as suas primeiras novelas são remexidas e várias de suas personagens femininas são convidadas a dar rosto a sua nova protagonista, que surge de um “estalo”: “De repente, numa manhã de março, quinta-feira, abri o jornal e o olhinho dela apareceu. *Camila* estava ali” (CARRERO, 2009, p.41).

#### 4.1.3 As epígrafes

Os vários “corpos” que Camila assume ao longo da narrativa despontam, assim, como motivação técnica desde as epígrafes do romance:

Creem poderem realizar atos corporais quando, com efeito, não possuem corpo físico e agem em pensamento.

Paracelso

Cinco imagens diferentes da mesma pessoa. Se fosse possível, tentaria descrever uma personagem assim, através de uma espécie de visão prismática. Por que será que não podemos ver mais de um perfil de uma só vez?

Lawrence Durrell

A primeira epígrafe, extraída das reflexões do físico suíço-alemão Paracelso, acende luzes para o movimento psicológico e virtual da narrativa, o que confere seu *tom* de farsa, diante da ausência de ações reais. Enquanto a segunda, extraída de uma reflexão do escritor Lawrence Durrell, aponta para o experimento que o autor pernambucano faz em seu romance, ao variar os caracteres que a protagonista assume perfazendo o caminho das personagens femininas de obras anteriores do escritor.



#### 4.1.4 O feio

O recorte 2 – **Prefiro o desespero à autoajuda**, da crítica Noemi Jaffe, consta nos documentos do escritor numa folha de ofício, mas sua publicação data de 14 de março de 2006, no Jornal Folha de São Paulo. O texto sugere que a sensação de vazio e a dúvida servem de estímulo, enquanto o prazer e a esperança confortam e paralisam. Entende também o “desespero” como ótimo combustível à criação, no que concorda com o poeta Manuel Bandeira, citado pela escritora. Tal discussão acende luzes para a opção consciente do escritor Raimundo Carrero pelo desespero, em *A minha alma é irmã de Deus*.

Logo abaixo da folha aparece, na caligrafia do autor, o refrão manuscrito da marchinha de carnaval “Andorinha”, gravada na década de 1960 por Ângela Maria: “Mulher casada / Que anda sozinha / É andorinha / É andorinha // É andorinha / Que sozinha faz verão / Andorinha, cuidado / Homem casado sozinho/ É gavião”. A imagem do pássaro ativada pela canção desdobra-se em chave para pequenas metáforas ao longo da narrativa, cujo potencial de sentido revela as várias faces da insegurança por que passam as mulheres na sociedade. A letra traz uma carga de machismo que é cultural, o homem como o “predador” de seres frágeis, desprotegidos, enquanto a andorinha surge como a presa fácil e natural.

É provável que o autor tenha ido à procura da referência feita por Noemi Jaffe a Manuel Bandeira, e encontrado o recorte 4 – **Nova Poética**, texto que imprime também numa folha de ofício. O poema, no contexto do caderno de manuscritos do autor, desponta como um sinal para o que vem a ser o “desespero” apontado no artigo. As suas palavras reativam questões como a impossibilidade de uma estética do belo (“O poema deve ser como a nódoa no brim”), a ideia de que a obra artística não deve prescindir da habilidade de proporcionar o prazer estético, mesmo quando seu objeto já não pode mais ser o belo (“Fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero”), e ainda o entendimento de que as situações desprezíveis também motivam a arte (“Sei que a poesia é também orvalho / Mas esta fica para as meninhas, as estrelas alfas, as virgens cem por cento e as amadas que envelheceram sem maldade”).

Essa é a visão estética de Raimundo Carrero em *A minha alma é irmã de Deus* e, ao mesmo tempo, o sintoma de uma época em que as situações merecedoras de desprezo e os caracteres dignos de indiferença começam a ter vez na representação ficcional. Como defende Victor Hugo (s/d, p.43), a musa moderna não pode mais ignorar que o “feio” existe, pois o que está na natureza deve ser reivindicado para a arte. O caráter do drama moderno, que nasce

do Cristianismo, de acordo com o poeta francês, é o real. Ademais, esse novo gênero “resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação”.

Esse cruzamento é possível, segundo Hugo (s/d, p.41-42), desde o “dia em que o cristianismo disse ao homem: ‘Você é duplo, você é composto de dois seres, um perecível e outro imortal; um carnal, o outro etéreo; um prisioneiro dos apetites, necessidades e paixões, o outro levado pelas asas do entusiasmo e da fantasia’”. A partir dessa reconfiguração que inaugura uma nova realidade, o drama se põe a experimentar a conciliação dos contrastes, numa forma em que “o corpo representa o seu papel como a alma; e os homens e os acontecimentos, postos em jogo por este duplo agente, passam alternadamente, cômicos e terríveis, algumas vezes terríveis e cômicos, ao mesmo tempo” (HUGO, s/d, p.43). É nesse campo que ganha espaço a ironia, o sarcasmo e a zombaria tão comuns a uma época em que a própria unidade de tempo “não é mais sólida que a unidade de lugar” (HUGO, s/d, p.49). É certo que as regras e os modelos não correspondem mais à verdade, e que o primado do comum finalmente chega à arte, como acredita Hugo.

#### 4.1.5 Um perfil

No recorte 4 – **Caminhoneiro preso com menina em BR** é possível observar que o autor anota informações iniciais sobre uma personagem que começa a se materializar: “Camila nasceu em 9 de março de 2006”, “Peixes entre 8 e 9 de março”. No canto superior da página escreve: “Anotações para o romance (12.03.06)”. O rosto da menina, que estimula a construção da personagem carreriana, já traz uma série complexa de referências sobre uma história de vida, embora o autor ressalte que aquilo aparece no início do *conteúdo material* “pode sofrer alterações futuras, pode mudar inteiramente até que dê o romance por concluído” (CARRERO, 2009, p.41). A despeito dessa possibilidade, o perfil da menina que vivia com um caminhoneiro na BR acaba estabelecendo uma relação de fraternidade com a personagem carreriana, cuja ousadia é igual, além de sua metamorfose constante dada a condução de sua não-imagem.

Essa garota é a primeira imagem de Camila, personagem carreriana que enfraquece a si mesma para reacender a memória de outras tantas identidades femininas. No trecho do romance “Silêncio na garganta”, essa ideia começa a se insinuar com a seguinte passagem:

Ela se perguntava que tipo de emoção teria ali? Porque cada emoção corresponde a uma pessoa. Cada emoção tem um pulso. Observando tudo, às vezes procurando interpretar, às vezes distraída, longe e solitária, sentia que ser apenas Camila era pouco. Muito pouco. Por demais.

Era Ísis, Raquel, Mariana ou Camila? Qual delas gostaria de ser neste momento? E Paloma? (CARRERO, 2009, p.45-46).

Em meio às incertezas do processo, o autor acrescenta uma informação importante acerca desta etapa inicial, o que em sua perspectiva serve de lição àqueles que desejam enveredar pela criação literária: é o hábito de “fazer e desfazer; construir e desconstruir, rasgar e escrever outra vez” (CARRERO, 2009, p.41). Explica que é importante não se apegar demais ao que está ainda sob o efeito do *impulso*, para que a *intuição* encontre as melhores soluções técnicas, distanciando-se de uma visão vulgar da realidade. Com isso, a partir do recorte de vidas encontradas em jornais, revistas, páginas da internet, entre outros suportes, o escritor cria toda uma memória que se mistura às suas lembranças e emoções, infiltra-se por sua consciência numa atividade que longe de ser automática é movimento puro.

A manchete apresenta apenas uma das versões possíveis da personagem carreriana que, em sua dimensão, assume diversas outras formas. O recorte delinea o semblante de uma menina cuja consciência precoce do corpo a conduz a uma situação de delinquência, com seu olhar magoado e independente, características que se confundem com as da Camila de *A minha alma é irmã de Deus*: “Ela olhava as ruas e se lembrava do sol. Desse sol tão abundante que se joga inteiro sobre as casas, os telhados e os jardins. Um olho pequeno, brilhante, agitado. Por um instante, só por um instante, agitado” (CARRERO, 2009, p.128). Esse olhar, na verdade, percorre a narrativa inteira como testemunha e símbolo estético que compõe a estrutura maior do romance: “E o olho. Não podia deixar de ver. Não podia. Aquele olho pequeno e curioso. Arrepiada. Camila arrepiada. De onde vinha aquele olho? Era o olhinho do mundo?” (CARRERO, 2009, p.146). É como se esse olho representasse as duas camadas do texto: o olhar do autor, só que imbuído de dissimulação e cálculo, e o olhar do leitor, desprovido da ambição de enxergar o real.

O autor multiplica os significados desse símbolo ao longo da narrativa, o que faz a protagonista apresentar-se como espelho da sociedade, refletindo, com suas diversas imagens, a contradição de que é feita. É um jogo de reflexos, e nele Camila atua como se também vivesse a vida de outras identidades femininas. No romance, sob o título “Una, Diversa”, Camila mostra duas de suas faces:

Raquel tinha um corpo social, mas quem era sócia do próprio corpo era Ísis, a que agora está ausente. Corpo matéria, corpo palavra. Para que tanto corpo? Ao contrário

das outras e dos outros, ela não conhece os limites de um corpo, ela não conhece os limites do corpo, os limites deste corpo, e pronto (CARRERO, 2009, p.21).

É justamente por misturar-se a outras individualidades que Camila não consegue ter uma noção precisa de suas possibilidades frente à realidade, o que faz com que sua percepção trace, de modo impreciso e no meio das imagens que tem de si, ações virtuais e possíveis de suas “versões” ao longo da narrativa. Eis como resgata Raquel, personagem de *Maça agreste* (1989), cooptada sexualmente pelo pai desde muito jovem. E Ísis, fotógrafa do *Somos pedras que se consomem* (1999), que mantém uma relação incestuosa com o irmão Leonardo.

#### 4.1.6 A realidade social

A entrevista realizada com a garota surpreendida com o caminhoneiro na BR, no recorte 4 – **Vou esperar ele sair**, destaca sua vontade de permanecer vendendo o corpo e a naturalidade com que trata o crime, ao ser questionada sobre os riscos de se prostituir para ganhar a vida: “Fui espancada uma vez, mas me vinguei esfaqueando o cara no pescoço quando ele dormia”. Com a mesma tranquilidade e isenta de culpas, a Camila carreriana coleciona contravenções, como sua prostituição voluntária, a tentativa de fraude contra os pais, a fuga de casa, a invasão de uma residência, entre outras. Essa personagem múltipla, que ganha o nome de Camila, Mariana, Raquel, Ísis e Paloma, apresenta uma de suas versões traumáticas, ao trazer à memória Ísis, do *Somos Pedras que se Consomem*:

Ísis é legião. Legionária do sexo, sim, muito sexo, porque quando está em carícias levanta a cabeça de cabelos louros e escorregos, os olhos se movem, lentamente, em pleno jogo da paixão, e alguma coisa, entre as pálpebras e a retina, começa a se alterar de uma tal forma, e de um tal encanto, dando a impressão de que na verdade os corpos se acasalam ali, movidos por uma sombria necessidade de mover o sangue para celebrar uma espécie rara de gozo, derramado, em seguida, à face, ao mesmo tempo, e um novo prazer se instala e se ouve na garganta, o pescoço dilatado e tímido, onde se situa um ai de gemido e de loucura. (CARRERO, 2009, p.22).

No *ritmo* da lembrança e do esquecimento, Camila se constrói fazendo circular temas que sugerem ora uma provável apatia, ora um estado de loucura, ou mesmo uma obsessão infantil cuja desarticulação é marcada por frases que se espalham soltas por meio de invariáveis lances de memória. Os motivos resgatados se misturam, tornando o espaço volátil, não se vê precisamente coerência em suas verdades, confusão que parece fazer parte da própria constituição da personagem, que se esquece de episódios inteiros e vive só de

lampejos como se fossem pequenas armações do real. Toda a sua existência gira em torno de um segredo que a motiva a se submeter a diferentes experiências, trocando a todo instante de nome, para dar conta de seu multifacetado papel na sociedade. Dominada por uma intensa angústia – que a impede de tornar-se uma –, insiste em imaginar uma realidade que lhe traga a impressão de segurança, como se vê na passagem em que simula o seu sequestro, indo para uma casa destruída pelo tempo: “Daí estava desprotegida ao vento e à chuva, com a absoluta convicção de que era protegida” (CARRERO, 2009, p.22). É assim que a personagem flexibiliza a realidade e cria um novo mundo, mais confortável à sua fragilidade e condição psicológica.

#### 4.1.7 Uma componente da intriga: o segredo

No recorte 5 – **Neta suspeita de matar a avó**, já aparece escrita à mão uma ideia central à intriga, um segredo que a personagem mantém até o final da narração. A mania de Camila de resgatar lembranças que não são suas gira justamente em torno desse segredo que não quer, ou não pode contar ao leitor. Nos manuscritos, já entramos em contato com a voz da protagonista, que aparece por trás do pretérito imperfeito e do condicional. Nas anotações da página, que datam de 9 e 19 de março de 2006, é possível identificar a seguinte inscrição: “Agora estava segura: não precisava explicar nada. Bastava a certeza de que agira por impulso. E não contaria a ninguém. Não era um segredo. Apenas um acontecimento fortuito, trivial. Comum em qualquer vida”. No trecho, as frases de negação simulam o discurso indireto livre, dando a impressão de que é a consciência da personagem que se insinua nas anotações nos primeiros lances de sua construção psicológica. A estrutura mental da personagem é construída tanto com as imagens dispostas nos recortes do escritor (cujo sentido não é o de uma coleção de símiles), quanto com a vizinhança que estabelece com os caracteres assumidos como seus ao longo da narrativa. Esse atrito constante atua na formação de uma rede simbólica na qual uma ou outra característica emerge de tempos em tempos, relembando, na atuação da personagem, o que constituiu seu modelo. É uma troca constante de faces que acaba motivando, na maioria dos episódios, os incidentes do enredo, procedimento criador que pode ser tomado tanto como lição para o desenvolvimento da linha narrativa, quanto como *técnica* cujos ângulos conduzem a uma só imagem.

A ligação indireta entre a menina da manchete e a personagem carreriana gira em torno de um segredo. A menina teria mesmo matado a avó? Camila teria mesmo sido estuprada? O recorte atua, nesse sentido, na articulação da ideia do romance, funcionando ora como hesitação ora como revelação de significados. Entretanto, como esta manchete apontam para algumas dúvidas recorrentes no decurso da narrativa, assim como para a atitude de figuras que circulam invariavelmente pelo enredo, acabam fazendo parte da memória resgatada por Camila.

#### 4.1.8 A técnica de inversão da realidade

O recorte 5 – **Neta suspeita de matar a avó** traz também o mundo do crime, um tema recorrente aos romances carrerianos, cuja tônica é apresentar caracteres excluídos socialmente, seja decorrente da delinquência, pobreza, loucura, depressão, ou mesmo prostituição. O que muda é a causa da exclusão, ou o nível de envolvimento dos personagens. Em *A minha alma é irmã de Deus*, Camila anda com um grupo de baderneiros chamado Os Soldados da Pátria por Cristo, que surge no *Maçã agreste*, e com o qual tem acesso ao mundo das infrações, espaço onde o corpo é biologicamente considerado, a alma é alvo de ironia constante, e a noção de família cede espaço a uma formação primitiva e desapegada. Esse mundo, caracterizado pela segregação e aniquilamento de qualquer sentimento, é movido apenas pelo interesse pessoal.

Daí a facilidade de se interpretar atos iguais aos da notícia “Neta suspeita de matar a avó para ficar com R\$ 300” como fruto da delinquência e desenraizamento parental. Questão que rende uma *técnica* muito interessante ao romance, que consiste em naturalizar o absurdo como provocação ao descaso com a realidade. O *efeito*, naturalmente, é de novidade e estranhamento. Eis um contraponto que consegue esconder que o conflito é extraído de uma realidade a que o homem já nem questiona e com a qual não mais se surpreende. O absurdo movimentava cada página desse romance, e às vezes até passa despercebido, dada a sutileza com a qual é tratado. Entretanto, a inquietação surge quando o leitor finalmente entende que as imagens da obra valem pelo real, determinam presenças e potencializam a memória do escritor. Este, por sua vez, utilizando-se da liberdade de invenção, resgata o “eu” dos sujeitos traumáticos e os convida a compartilhar sua subjetividade com o mundo da criação.

#### 4.1.9 A ironia

O recorte 7 – **Relações perigosas** traz um artigo de Ferreira Gullar, no qual o autor estabelece uma irônica analogia entre o homem e o morcego. O escritor discute a ideia de que “alguns morcegos machos têm de pagar um preço para manter seu poder de reprodução: ter cérebros menores”. Com essa provocação, sinaliza para o fato de muitos desses animais trocarem a capacidade intelectual pela reprodutiva, informação que diz encontrar na revista *Proceedings of the Royal Society: Biological Science*. De acordo com Gullar, a ironia é da natureza, e está especialmente na diminuição do cérebro do animal, assim como no aumento dos testículos, o que atrairia sobremodo as fêmeas.

Já no romance carreriano, de um modo encoberto e metafórico, esse animal também assume uma posição irônica. Na oficina mecânica onde Camila se perde com um desconhecido, aos 12 anos de idade, aparece um único observador: um morcego dependurado no teto. A zombaria é velada. Que animal é esse que, ironicamente, tem o sexto e o sétimo sentidos (a depender da espécie), aparece num momento crítico da narrativa, justo no episódio do “estupro” de Camila, e permanece impassível? A protagonista é a única testemunha daquela presença: “Ficou olhando, ali naquele quarto tão pequeno, com um morcego dependurado no teto, no caibro” (CARRERO, 2009, p.109). Que animal, conhecido por seus sentidos aguçados, permaneceria inabalável frente ao drama da garota? A alusão que faz o escritor Raimundo Carrero com essa metáfora é tão provocativa e irônica quanto a versão de Gullar. A verdade é que Camila “viu um morcego dependurado no teto”, que “às vezes abria as asas”, mas “não saía do lugar” (CARRERO, 2009, p.101).

#### 4.1.10 O efeito sobre o leitor

O recorte 7 – **Relações perigosas** parece estar relacionado também, em um nível mais profundo do sentido, a certo efeito que se quer causar sobre o leitor. Quando a personagem se metamorfoseia em diversas vítimas de um mesmo crime, deparando-se com um leitor anestesiado à situação, ao modo de “um morcego dependurado no teto, que bate as asas, mas não sai do lugar”, começa a provocá-lo a notar sua inércia. Ao rir das atitudes sem sentido da protagonista (a troca constante de batom, de face, de ponto de vista), o leitor acaba conduzido a desconfiar de sua própria apatia. Se no plano real todos os dias são noticiados nos

jornais casos de violência contra crianças e adolescentes, recebidos pela sociedade com displicência e naturalidade, quem estaria no foco da questão senão o leitor (como representante da sociedade)? Eis o jogo de espelhos montado pelo escritor Raimundo Carrero. Ademais, já dizia Hegel (1999, p.280) que a finalidade da arte está tanto em conseguir tornar “tão pouco perceptível quanto possível o conteúdo da vida cotidiana e o modo como ele se manifesta”, quanto “em empregar a atividade criadora do espírito, em libertar o aspecto racional das coisas para apresentá-las numa forma exterior que exprima a sua íntima verdade”.

É exatamente desse “aspecto racional” que o escritor pernambucano se liberta nesse romance. Além disso, cria uma tensão entre realidade e memória (da personagem/ e dos recortes resgatados) que revolve diversas histórias em uma crítica criativa. Nesse sentido, a memória do trauma acaba sendo a estratégia técnica sobre a qual o escritor erige a *forma*, investindo numa sensível contradição entre as ações da protagonista e a justificativa lançada na obra: “Camila (...) só reclamava porque ela perdera a virgindade, ela não queria perder a virgindade (...) Mais do que uma voz era um grito que se multiplicava e se partia, se esfaçalhava em pedaços. Um grito inquietante demais para a alma” (CARRERO, 2009, p.149).

#### 4.1.11 A teatralização do esquecimento

No recorte 9 – **Cara Nova** aparece a imagem de uma apresentadora de TV que inicia um programa de “segredos” femininos chamado “Boa de Cama”. O manuscrito localizado acima da foto (no início da página) acende luzes para uma das *técnicas* do romance, a manutenção de um segredo durante todo o enredo: “As pessoas conversam sobre aquilo o tempo todo e dizem é um segredo, não conte a ninguém”. Eis a frase que aponta para uma estratégia a que recorre invariavelmente o escritor Raimundo Carrero quando quer dissimular e esconder a informação mais importante da obra, no intuito de manter acesa a expectativa do leitor.

Em *Maçã Agreste*, romance do escritor no qual nasce a maioria dos integrantes de sua família literária, encontra-se a seguinte inscrição como epígrafe do capítulo “Anverso”: “O segredo, se segredo existe, é sair do próprio corpo” (CARRERO, 1989, p.67). Essa frase se reveste de significados diversos, mas em seu contexto se encaixa perfeitamente na tentativa



de provocar a dúvida no leitor, e de deixá-la acesa, durante toda a narrativa. A epígrafe abre o episódio da morte de Ernesto, e sugere que Dolores, personagem conhecida pela apatia e resignação, pode ter “saído do próprio corpo” para cometer o crime, numa ação fantástica, em que a polícia desconfia ter sido ela quem matou o marido, mas sua expressão tranquila em nada a denuncia, o que faz a narrativa mergulhar numa profunda ambiguidade. Ademais, como sugere o título do capítulo – “Anverso” (parte frontal de um objeto com dois lados opostos) – a face real de Dolores é o grande mistério.

É assim que os segredos entram em suas narrativas – como pistas para desvendar o enredo –, e não raro estão relacionados ao convívio com a maldade. O manuscrito localizado abaixo da foto (do meio para o fim da página) traz as primeiras anotações da cena em que Camila pede ao namorado de Paloma que a estupe, o instante documentado no manuscrito diz o seguinte: “A princípio pensou que era preciso trincar os dentes, porque lhe disseram que doía. (...) No momento em que ele se deitou sobre ela, fechou os olhos e procurou as estrelas”. A preparação da cena é esta, mas a versão publicada se torna mais dura, o sentimento é interrompido pelo corte narrativo, em obediência à *técnica* de afastar da memória tudo o que é traumático, dado que o episódio surge como lembrança da personagem e não no momento mesmo em que ocorre.

Em busca de recursos que possam representar o turbilhão de sentimentos vividos por Camila, o autor se utiliza da teatralização. É o que se percebe numa passagem impressionante em que Camila, Raquel e Ísis andam por um cenário no qual nunca atuaram, num romance em que nenhuma das três aparece e, o mais inusitado, dentro da “Ode ao Pai”, oração (lírica) entoada por Natalício, personagem do metarromance *Sinfonia para vagabundos*:

Seria Raquel?

Caminhava pela avenida e parecia que a multidão vinha de propósito ao seu encontro: desregrada, desmedida, desajeitada. Acompanhava o pastor, a quem se dispusera a amar. Sempre. **Não ouvia vozes, porém as bocas se moviam, inclinai amado ó amado meu os teus ouvidos para escutar dos meus lábios palavras doces (...)**

Entra Camila.

Ele parou noutro bar, ela sentada no chão, brincando com as miniaturas de carros de corrida e bonecos de super-heróis, tomou outro copo de aguardente, acendeu o cigarro.

Ísis, por favor.

E a dor andando, andando torta pelas calçadas **os cães e as víboras me atormentaram rasgaram as minhas vestes enquanto eu gritava teu nome com o emblema da paixão no peito banhado de cinzas amado ó amado beija-me uma única vez (...)** (CARRERO, 2009, p. 46-48).

A Ode de Natalício, no metarromance, destinada a lamentar “a ausência do Pai”, em sua versão reescrita, assume outra conotação, outro foco narrativo e outro ponto de vista. Sob o título “Mulheres da História”, traz agora uma “iluminação” de Camila, momento no qual se vê com outros corpos, e desabafa: “era como se a própria dor estivesse ali, pessoalmente” (CARRERO, 2009, p.47).

#### 4.1.12 A técnica da desconstrução

O recorte 13 – **Andorinhas fêmeas traem por beleza**, artigo extraído da Revista Viver Mente & Cérebro, sinaliza para a pesquisa realizada pelo escritor Raimundo Carrero acerca de uma característica que traz para sua personagem. A investida inicial do autor é na metáfora, entre Camila e um pássaro, no que diz respeito à delicadeza, à inocência e à ingenuidade, o que acaba não saindo dos manuscritos. A protagonista de *A minha alma é irmã de Deus* não combina com a imagem da inocência. E como o romance carreriano também não combina com a imagem da pureza, a solução teria de ser encontrada na ironia e na sensualidade, e por que não na desconstrução?

Sob o título “Pássaros soluçam”, a Camila carreriana desponta no quarto de Leonardo, saindo do banheiro, como um pássaro, no momento em que o personagem, líder da seita Os Soldados da Pátria por Cristo, resolve irreverentemente suicidar-se. Deitado, com as mãos em cruz sobre o peito, retarda a ação necessária até não poder mais, diante daquela visão “divina”:

Pelas curvas do corpo, pelos seios firmes e latejantes, a água escorria; a água que parecia minúsculos espelhos brilhosos se multiplicando. As coxas grossas, os finos pelos claros, reluziam. Sentiu um soluço de pássaros no peito. Soluço de pássaro solto e feliz atingido no voo. Tinha a alma em chagas (CARRERO, 2009, p.52).

(...) pois ela, Camila, vinha, vinha, era uma ave, a visão vinha. Estava tão próxima quanto a respiração no rosto. A cada passo as pernas agitavam-se mais, molhadas e molhadas. Os seios pequenos, vivos e alegres (CARRERO, 2009, p.54).

A tentativa desajeitada de se matar consiste não só numa sátira à morte de Cristo como também numa oportunidade de olhar pelo avesso o símbolo da esperança – o pássaro divino. Os traços da desconstrução são evidentes, e o desenlace é risível. Ao modo de Sherazade, Camila procura retardar a morte de Leonardo confessando suas dores, mas volteia infinitamente e não chega a lugar nenhum: “Então, Leonardo, eu vou me lembrar. Enquanto

você morre, eu vou contar. Você não desistiu de morrer, desistiu? Só uma ligeira pausa para ouvir a história. Depois você morre”.

Embora a personagem faça um tremendo esforço, nenhuma de suas lembranças vem à tona porque as bloqueia antes que despontem: “Se lembra do que não quer se lembrar e esquece, por que esquece?, porque quer esquecer. Não quer contar. E se contar? Meu Deus, não peça isso a mim (CARRERO, 2009, p.65). Nesse trecho, e em quase toda a narrativa, a personagem se utiliza da linguagem do esquecimento, com um discurso em falsa terceira pessoa, recurso técnico cujo *efeito* é o de distanciamento e enganação. Não raro, Camila se repete e volta atrás, como para se lembrar de sua própria história: “Ela escutava ainda os passos no corredor quando, saindo do quarto, caminhava em direção à sala, no momento, agora, em que chega aqui, parada, de pé, tamborilando de leve os dedos na mesa escura, larga, sem toalha e ensebada” (CARRERO, 2009, p.13). Na cena destacada, é o choque provocado pelo uso do pretérito imperfeito, junto aos advérbios dêiticos e o tempo presente, que denuncia a memória não ser de Camila, embora ao longo da narrativa apareçam diversas outras facetas dessa técnica, como a voz de personagens de outras obras, redundando na consciência de Camila, como se fizesse parte de uma memória “implantada”.

É assim que, ao perceber a fragilidade de sua estratégia, vasculha com tanta intensidade alguma recordação de outro personagem que consegue trazer a voz de um deles para dentro da narrativa – é Absalão que vem soprar ao seu ouvido como estuprou a sua irmã Mariana, em *As sementes do sol, o Semeador*. É claro que Leonardo se distrai de tal modo com a história que se esquece completamente do suicídio, mesmo que seja contada numa linguagem cujas voltas aborreçam profundamente o leitor, com uma sintaxe que vai e vem “em voos rasantes” sobre um mesmo assunto, uma mesma cena, um mesmo vício ou idiosincrasia. A propósito, no último capítulo do romance, cujo título é “Uma pobre avezinha exausta”, a própria Camila chama a atenção para o *efeito* estético de sua linguagem: “Bem assim: uma palavra e depois outra, daí porque repetia tanto as palavras, repetia as palavras porque não se lembrava da palavra que passava e da palavra que vinha depois, e das duas juntas. Tinha que ser devagar e irritante” (CARRERO, 2009, p.124). Eis como o autor consegue “importunar o leitor”, sacudindo-lhe os nervos com um *efeito* narrativo.

#### 4.1.13 O riso

O recorte 19 – **Estudantes fazem novo protesto hoje no Centro** traz uma manifestação de estudantes nas ruas da cidade do Recife, e fornece a centelha imaginativa de uma verdadeira apoteose criada pelo grupo de baderneiros carreriano, que reivindica a atenção da sociedade brasileira, na Praça da Independência, marchando nas ruas contra a indiferença:

Foi que ele explicou o que queria, isto é, um protesto, era preciso protestar perante as autoridades constituídas para não perder a confiança do povo, na igreja Os Soldados da Pátria por Cristo, não podia perder a confiança do povo. Protestar contra a falta do resgate. Contra o não pagamento do resgate. Contra essa falta de respeito (CARRERO, 2009, p.138).

O falso sequestro de Camila é um episódio tão irônico quanto seu pedido de resgate. É uma fantasia da personagem para atingir a consciência dos pais, provocá-los, sacudi-los em suas atitudes distantes e frias. O grupo assim protesta festivamente para chamar a atenção à incoerência e apatia daqueles que já não se indignam. Da imaginação do escritor surge uma nova proposta de protesto, na qual a brincadeira se insinua, a anarquia dos embriagados sinaliza para a incompreensão permanente de suas reivindicações e sugere sua loucura não ser mais verdadeira que a dos são; além do que, às vezes, passam também a impressão de vestirem uma cínica máscara para se igualem aos “normais”. Dessa representação apoteótica vem a inevitável reflexão sobre a cegueira, sobre por que as pessoas não veem, por que não interpretam, por que não se comovem? É o que se depreende de trechos como o que se segue:

O povo deve ter escutado os toques da corneta, os moleques gritavam, assoviavam, batiam palmas, vaiavam. Pela ordem. Parecia a trupe do circo mas eram Os Soldados da Pátria por Cristo marchando em direção ao Centro da cidade ao sol da manhã retinindo nos prédios, nas árvores, nas praças. Bandeiras, muitas bandeiras – vermelhas, azuis, brancas (CARRERO, 2009, p.142).

(...) Aí aparecem os bonecos de Olinda, com mais de três metros de altura, o Homem da Meia-Noite, a Mulher do Meio-Dia, o menino da Tarde, e a Galinha da Manhã correndo atrás do Galo da Madrugada. Balançando-se desgovernados, desengonçados, destemidos, bailarinos enfeitados, bacamarteiros, bumba meu boi, o povo, aquilo é que outros chamavam o povo (CARRERO, 2009, p.148-149).

O fracasso do protesto é patente. Ademais, a frustração da personagem leva a crer inclusive que tudo não passa de um de seus delírios, dada a insanidade da inusitada reivindicação. A falsa imagem que vai se formando – de um carnaval fora época – com elementos provocadores do riso conduz o leitor a encarar os motivos da personagem.

#### 4.1.14 A música como argumento

O recorte 18 – **Camila, Camila** (1987), canção escrita por Thedy Corrêa, do grupo de rock brasileiro Nenhum de Nós, encontrada entre os documentos do escritor para a construção de seu romance, traz o estupro e o silêncio como dramas vividos por muitas mulheres. Eis uma letra que espelha o drama da Camila carreriana. A tentativa da mulher de encontrar o sentido para essa modalidade de violência, já que “As coisas aconteciam com alguma explicação”, e a vergonha como resultado de uma realidade na qual “Era assim que as coisas aconteciam”. A *técnica*, utilizada na letra, e também no romance de Raimundo Carrero, consiste em não dizer claramente, mas insinuar, o que se evidencia na ambiguidade das frases. Na música, os indícios de que algo de errado acontece à jovem Camila estão em vários de seus versos, como “A vergonha do espelho naquelas marcas”, “Mas o ódio cega e você não percebe”, “E eu que tinha apenas 17 anos”.

O recorte 24 – **Fuga** (1989), canção do mesmo grupo de rock, também trata da violação da mulher. E traz, inclusive, em linhas gerais, o argumento da trama carreriana. Extraída de um site da internet, assim como “Camila, Camila”, a música fala de uma garota magoada que foge de casa e perde o rumo, sem que se esclareçam os motivos desse ato de desespero. A canção não deixa claro se é ou não uma fantasia, mas inquieta por acender luzes para o sentimento da moça, por meio de versos como “Nunca mais”, “E ninguém podia ajudar”, “Nada fazia sentido”, “E nada será igual”. Toda uma semântica alinhada à trajetória da Camila carreriana, que vive essas frases como um estribilho. Em *A minha alma é irmã de Deus*, sob o título “Nunca Mais”, Camila aponta para sua estratégia de sobrevivência frente à indiferença da sociedade atual: “Basta querer olhar e não ver. Como? Não sei. Olha e não vê. É assim que o mundo vai embora” (CARRERO, 2009, p.162).

#### 4.1.15 A inversão da lógica

O recorte 22 – **Parábola de Bertolucci analisa o fiasco do rebelde com causa** atua como um elemento sinalizador de inversão da lógica. Na reportagem, Bertolucci cria uma parábola, no filme “Antes da Revolução” (exibido na década de 1960), cujo substrato reflete a dicotomia entre os valores do mundo burguês e as aspirações revolucionárias do comunismo. A contradição entre o mundo burguês e o comunismo desestabiliza o protagonista do filme,

que se divide entre a vida amorosa e o engajamento político. O contrassenso da questão aponta para um aspecto importante da trama carreriana.

No romance, “os rebeldes com causa” são os loucos, os bêbados, os excluídos. O que leva o leitor a imaginar-se do lado desse bando de baderneiros é exatamente o seu inusitado motivo. A reivindicação do grupo é mais lógica e humana do que a reação de indiferença das famílias de classe média vistas como normais. A troca de papéis aponta para o que está invertido, levando a normalidade ao riso. Além do mais, a própria sanidade de Camila não se define para o leitor. A personagem foge de casa e simula ter sido sequestrada, o que talvez seja a imaginação da protagonista ou uma projeção do escritor, que a utiliza para resgatar todos os casos que já passaram pelas suas obras e que mergulham no esquecimento, como se não houvesse neles nenhuma centelha de verdade.

#### 4.1.16 O revisionismo da obra

O recorte 32 – **Coração revive em menina**, acende luzes para o revisionismo provocado na obra do autor com a *técnica* de montagem da personagem Camila. É fazendo com que seus personagens antigos “revivam” em Camila que o autor acaba por conferir um novo sentido aos seus romances anteriores, vistos agora à luz das impressões de uma personagem que revisita e esclarece elipses deixadas em cenas que antecederam sua criação. É uma atualização que exige cuidado na reconfiguração dos episódios trazidos, revistos à luz de um novo preenchimento narrativo, processo que inclusive desabilita *funções* e *efeitos* anteriores. A visão instantânea de Camila é capaz de situar um acontecimento do passado, resgatado de alguma de suas imagens-reflexo, em seu presente como se os tivesse vivido há muito tempo. Por esse motivo, as imagens antigas são levadas a abandonar algo delas mesmas para preencherem uma nova realidade.

É o que acontece com Os Soldados da Pátria por Cristo, grupo de delinquentes (criados no *Maçã Agreste*) cujo messias prega a sujeição do corpo ao prazer. É certo que a ideia de o corpo poder prescindir da alma – ou de uma alma perdida e sem referente – é recorrente na obra carreriana, questão que não raro esse relaciona à constante dúvida quanto à existência de Deus. Essa incerteza, vivida também por Camila, motiva a recriação do grupo, que se reinventa à luz de uma nova metáfora. Leonardo, agora “pescador”, tem uma única certeza: só o prazer vale a pena, uma vez que a salvação demora demais, e a dúvida o corrói.

É o que se depreende do discurso abaixo, no qual se evidencia o messianismo num Leonardo reinventado:

O verdadeiro pastor reza mesmo entre as prostitutas, os sequestradores, e os ladrões, eu não vim para chamar os justos, e sim os pecadores para o arrependimento, porque são os piores pecadores, vendem a carne e ofendem os justos, precisam ser pescados, pescados?, sim, minha filha, pescados, porque estão num mar de lama, nunca pensei nisso, já devia ter pensado, está ficando uma mocinha, também sou pescador. Você? Acabo de pescar você (CARRERO, 2009, p.32-33).

O que causa estranhamento nessa formação canhestra é que os membros são sujeitos “perdidos” – e por isso se instruem na doutrina herética do pastor Leonardo –, pois fazem parte de uma classe média indiferente e sem laços afetivos.

*As múltiplas vozes*

#### 4.1.17 A origem do trauma

O recorte 34 - **Menina é violentada em Escada** mostra a falta de proteção à criança, assim como a banalidade com que a sociedade tem visto o estupro. No texto manuscrito, a realidade é mesma de Camila (abaixo do recorte, do meio para o fim da página): “não sou de chorar, odeio chorar, sustentei o soluço na garganta e as lágrimas nos olhos” (...) “Possuída de uma ternura afetuosa... beijava os meus cabelos, os meus cabelos e minha face, a ternura de pássaro”. Tais anotações antecipam a cena em que Camila tem sua primeira relação sexual, com o namorado de Paloma (sua amiga), ainda com 12 anos, quando é apenas uma menina. No trecho, nota-se que a ideia inicial do autor é fazer a garotinha encontrar proteção e carinho, identificada a um pássaro, em sua fragilidade, delicadeza e inocência. Contudo, a solução apresentada no romance é outra, o episódio do “estupro” de Camila é completamente esvaziado de sentimento. Quando a personagem chega em casa, depois de passar pelo campinho e jogar futebol com os moleques da rua, como se nada tivesse acontecido, é que se dá conta do ocorrido: “Sentada na bacia sentiu os lábios se contraindo, o queixo intumescido, os olhos molhados, fria a ponta do nariz. Que história estúpida é essa de chorar, porra? Que história é essa?” (CARRERO, 2009, p.112).

A Camila desta cena já está embrutecida e esvaziada de qualquer sentimento, assim como a dona daquele olhinho que aparece no início do caderno de anotações do autor (extraído da reportagem **Caminhoneiro preso com menina em BR**). As duas garotas se avizinham não só nas atitudes prematuras, mas também na consciência de dominarem o

próprio corpo. É o que se percebe na rispidez de Camila, com Ari, namorado da amiga Paloma, quando interrogada sobre os motivos de querer ser estuprada: “(...) se não quer vá embora. Grande merda que vocês pensam o que é uma menina de doze anos” (CARRERO, 2009, p.109).

Nos recortes 28 e 29 – **Mistério** e **Meninas denunciam abuso**, três garotas de 11 a 13 anos são enquadradas em uma fotografia escura e angustiante, expostas à curiosidade alheia sob o jugo de um já conhecido “mistério”: a sua violação. Eis o segredo de *A minha alma é irmã de Deus*, e que Camila arrasta até o fim da narrativa evitando os detalhes. Seriam essas três meninas futuras Marianas, Raqueis e Ísis? O fato é que as imagens que Camila seleciona para lembrar são extraídas exatamente dos episódios que as suas outras versões gostariam de esquecer. As formas de violência também povoam o pensamento de Camila, eis o que motiva o seu jogo consciente de lembrar e esquecer, ilustrado pelo seguinte trecho: “Não quis acreditar no que lembrava. Chega de lembrança. Não tem outra coisa a fazer? Deus estava ali, estava ali sempre, como a luz de Deus pairava sobre a humanidade no momento em que vivia entre escombros? Não, não era aquilo que queria recordar” (CARRERO, 2009, p.64).

As personagens femininas de *A minha alma é irmã de Deus* são remanescentes de outros romances do autor, como já foi dito, exceto Camila e Paloma. Todas têm casa e certa instrução cultural, mas acabam perambulando pelas ruas da cidade do Recife. A origem da desagregação de cada uma das personagens é exposta no romance que corresponde à sua história, e todas estão relacionadas a problemas familiares. Em *As Sementes do Sol, o Semeador*, Mariana é desejada pelos homens da casa depois da morte de sua mãe Ester, e acaba sendo abusada sexualmente pelo irmão Agamenon, na frente de um pai impassível. Em *Maçã Agreste*, Raquel sai da casa da família para prostituir-se, depois de ter sido, durante anos, usada sexualmente por seu pai Ernesto. Em *Somos pedras que se consomem*, começa a relação incestuosa entre os irmãos Ísis e Leonardo, dentro de uma casa cuja mãe parece conivente com o ato e distante. Já em *A minha alma é irmã de Deus*, Camila é uma jovem que se ressentida com a indiferença dos pais, e se volta para a destruição de suas relações afetivas, traindo Paloma, ao incentivar o namorado da amiga a tirar sua própria virgindade e fugindo de casa.

O que todas essas personagens têm em comum, no conjunto da obra do escritor, é o abuso e a indiferença no seio familiar, o que as impulsiona para um estado de insegurança constante. Esse sentimento faz que se voltem para si mesmas, sozinhas revivem suas



lembranças, suas dores, e nem sempre deduzem disso sua sorte. Além do mais, não têm ligação afetiva com ninguém, só sexual, desconhecem-se dentro de uma família, não reconhecem sua posição real nessa estrutura, mudam de lugar na hierarquia como se fossem, desde o início, corpos estranhos àquele seio. Movem-se ora pelo instinto, ora pela emoção, nunca pela razão. A sua vontade é irreflexiva, sem raiz, sem propósito, aleatória. O leitor se condói pelo despropósito daquilo que vê, pela falta de proteção dessas criaturas, e as personagens seguem sem se importar com suas ações como se desconhecessem seu sentido mais profundo. Todavia, a falta de proteção e o silêncio que volteia essas realidades são devolvidos à sociedade com ironia pelo romance carreriano – quem cuida é o grupo d’Os Soldados da Pátria por Cristo, e quem rompe a quietude também é a trupe dos baderneiros carrerianos, com banda de música e festa em *tom* de protesto. Um verdadeiro estandarte de uma época.

#### 4.1.18 As palavras

O recorte 39 – **Camille merece ser melhor ouvida** talvez tenha fisgado o autor pela relação de semântica que a manchete estabelece com a realidade de sua personagem, dado que Camila não encontra interlocução nem na própria casa. Raimundo Carrero parece investir na coincidência, e aplicar o sentido da frase a outro contexto, no intuito de contar a história de uma Camila que também “merece ser melhor ouvida”. A despeito do que é noticiado acerca da cantora francesa Camille, cuja matéria ressalta suas qualidades artísticas em contraponto à precária acústica do Abril pro Rock, à personagem carreriana não é dado nenhum interlocutor. E mesmo quando tenta dialogar escuta apenas seu próprio monólogo a ressoar no vazio. Eis um dos recursos narrativos em que o escritor investe, simulando um estranho movimento interno: “Depois do silêncio, de um breve silêncio que nem ouvia a respiração feito o quarto estivesse suspenso no mundo, repetiu a pergunta que fizera a ela mesma, fazia tão pouco tempo, sabe Miguel? (CARRERO, 2009, p.64).

Eis o momento em que Camila começa a se lembrar. O nome que surge em seu discurso confuso e impreciso é o de Miguel – trazido do romance *Viagem no ventre da baleia* (1986) –, que abusa da personagem Madalena. O que aconteceu nesse episódio é uma questão que se envolve num profundo mistério, e a semirrevelação ocorre no momento em que tenta distrair Leonardo, demovê-lo da ideia de suicidar-se. É possível que se confesse para

convencer o “messias” de que não vale a pena morrer pelo humano. A dolorosa cena surge com a simulação de um diálogo dramático entre Camila e Leonardo:

Nem mesmo se lembra do dia em que teve de desfilar com uma vela acesa na sala escura, só para agradar o amado. Não foi na mão, foi, Camila? Não foi com a mão que você carregou a vela? Não, não foi, ela responde, mas por isso mesmo não quero me lembrar de Miguel. Foi na parte dolorosa do corpo. Não digo, não digo. Feito um animal. Quadrúpede. Assim? Assim. Você carregou a vela assim? E doendo, doendo muito (CARRERO, 2009, p.65).

Mas, como neste romance tudo é farsa, o trauma revelado por Camila também faz parte de sua fantasia, a memória é de Madalena. Essa é mais uma projeção da protagonista de *A minha alma é irmã de Deus*. É Miguel quem faz Madalena realizar a mesma cena recordada por Camila: “Todos aplaudiam e assoviavam. Logo ela teve que cavalgar pela sala, igual a um bicho, exibindo a vela acesa. A dor e a vergonha. Caminhava, caminhava sem pouso, sem descanso – espécie de gato noturno sobre os telhados” (CARRERO, 1986, p.48). No mundo de invenção em que Camila desenha sua imagem – no meio de outras tantas que compartilham o corpo –, essas ações virtuais que julga viver são multiplicadas e lançadas ao vento como uma “revoada de palavras”.

É feito um último suspiro que uma série de metáforas se insinua no final do romance, sob o título “Revoada de Palavras”. É o momento em que a simbologia do pássaro se amplia, como um recurso técnico utilizado ao longo da narrativa, atribuindo sentido à repetição em volta das palavras de Camila. Tudo, na verdade, são palavras. Elas estão em toda parte. Mas, então, as palavras vivem? Essa é a questão lançada para o leitor: “Palavras são pássaros que mudam de cor e de caminho. Palavras são pássaros e são águias e são bichos e são aves. Palavras são. Palavras são Ísis, Mariana, Raquel. E até, se for necessário, são Melissa, Biba, Madame Belinski. Elas também voltavam” (CARRERO, 2009, p.134-135).

Não é sem razão que o escritor investe em diversas metáforas para chamar a atenção para a vida que existe na palavra, para a sua individualidade, para o seu sentido mais profundo, não é à toa que faz vários nomes “revoarem”, em *A minha alma é irmã de Deus*, marcados pela agressão: “crimes, tragédias, dores. São palavras comuns, palavras óbvias” (CARRERO, 2009, p.135).

Os jornais, por exemplo, são palavras pelas quais as pessoas passam todos os dias, indiferentes. Eis talvez o motivo de o escritor pernambucano “descongelar” as fotos recolhidas dos jornais, para resgatar aquela realidade justamente no ponto em que mais desperta sua sensibilidade, que mais horror lhe causa. Embora não existam fotos literalmente em movimento, criar esse *efeito* “era o que desejava, era o que pretendia, e para o seu segredo,

esse segredo que está revelando agora, as fotografias deixavam as pessoas estáticas, as pessoas e os animais, ou faziam as pessoas andar – gesticulando, falando, dizendo” (CARRERO, 2009, p.39).

O experimento do autor consiste exatamente em dar vida, em outro plano, às realidades estampadas nos recortes de jornais, com o intuito de iluminar uma personagem que não é só emblemática, mas também o estandarte de um mundo intolerável. Ao unir pequenos momentos, somados todos para a construção de um único estrato, o autor dá a compreender que seu jogo de “desmemória” consiste exatamente nas costuras, tanto de suas representações anteriores, como dessas histórias dispersas que recolhe dos jornais, e que na maioria das vezes só tem um episódio. Entretanto, para além desse sentido, evidencia-se também que os “segredos” escondidos nas obras carrerianas são verdades evidentes e claras a todos, mas que continuam a passar despercebidas (intencionalmente?).

#### 4.1.19 A estetização do real

O recorte 44 – **Um mergulho na infância perdida** traz uma manchete que aponta para o olhar do autor sobre o *conteúdo material* de *A minha alma é irmã de Deus*. A realidade é montada no caderno de documentos do escritor e recriada no romance sem que se recorra a apelos sentimentais ou ao discurso engajado. Todo o plano da narrativa é estetizado, o que afasta o leitor da perspectiva de encontro com o real, mas não raro o conduz à desconfiança de que está sendo enganado – *efeito* cuidadosamente inscrito na obra. Essa é uma estratégia que faz parte do que o autor chama de “sedução do leitor”.

A personagem carreriana não se lamenta, mesmo com tantos motivos, o que acaba deslocando sua dor para um plano metafórico no qual nem mesmo o leitor se apieda, o *tom* quase nunca é o de emoção, mas de farsa. A atmosfera da narrativa, evanescente e circular, permite aos temas voltarem e se darem a ver um pouco mais a cada volta que empreendem no enredo, como se o relato extraísse seu material de uma memória que se recusasse a conferir cores reais aos episódios. Camila é múltipla, é legião, é um substrato de vários recortes de vidas cujas infâncias perdidas não despertam a menor atenção. Com sua mágoa anônima e sua realidade perversa, poucas são as vezes que arrisca alguma emoção, ou dá explicações, como a que se vê a seguir: “Naquele tempo eu já decidira que ia viver sem sentimentos, mesmo

quando tivesse um homem sobre o meu corpo. Decidi que tudo seria inutilidade” (CARRERO, 2009, p.114).

Contudo, tal posicionamento de Camila frente à realidade só alimenta críticas comuns à obra do escritor pernambucano, como a de sempre recorrer ao estágio mais primitivo do homem. A pouca evolução humana de seus personagens deixa sempre de fora uma perspectiva de solução, o que tem sido adensado à medida que o autor ressignifica sua produção nos últimos anos com foco no tema do corpo violado. O investimento do autor na construção de novos significados para seus personagens – que têm voltado em novas obras para contar sua história – expõe cada vez mais seus cuidados com a *forma* artística, mas não tem mostrado evolução em seu olhar sobre o conteúdo.

A reação de Camila é a passividade (não a luta), o que sinaliza para o atraso evolutivo da personagem, dado que “o esquecimento voluntário” só contribui para a manutenção do problema, naturalizando-o, como se não houvesse saída, como se essa realidade não fosse apenas histórica e transitória. Quando está no final de seu percurso, idosa e sem nenhum afeto, eis a resolução apresentada por Raimundo Carrero para Camila: “é preciso destacar que, em Camila, tudo se transformava em palavra. E quando queria dizer uma palavra, aí a palavra não saía, ficava desenhando a palavra com o dedo indicador, e a palavra ia se desenhando na cabeça, se desenhando” (CARRERO, 2009, p.134). A atitude da protagonista, de desenhar palavras que já esquecera no ar, relembra uma eficaz estratégia de esquecimento, que consiste em “anotar aquilo que se deseja esquecer”, como explica Harald Weinrich (2001, p.231), em seu conhecido ensaio sobre o esquecimento, obra na qual traça a história cultural da deslembração ao longo dos séculos.

Esse ato se inscreve num momento de puro delírio religioso de Camila, no qual a personagem tem a ilusão de brincar com o Menino Jesus e de ser uma santa: “Muito difícil – só brincam com o Menino Jesus os grandes santos, Santo Antônio e Santa Teresinha, ela queria sempre ser chamada de Teresinha” (CARRERO, 2009, p.134). De acordo com o teórico alemão, “enquanto o perdoar é tomado ao pé da letra (“não condenar”), o esquecer, que anda ao lado do perdoar e o abrange como conceito mais amplo, está contido no gesto daquele que, como senhor do lembrar e do esquecer, inscreve a culpa na areia (WEINRICH, 2001, p.233).

Esse episódio, no qual “a culpa é inscrita na areia”, segundo Weinrich (2001, p.233), é o de uma cena bíblica em que Jesus é incitado a condenar uma mulher que cometera adultério (João 8). No trecho em questão, o messias reage às indagações dos que a condenam

escrevendo algo na areia displicente aos primeiros rumores, antes de encará-los e sugerir que atirem as pedras aqueles que nunca pecaram. Uma consideração importante sobre essa passagem, ressalta o teórico, é que “perdoar e esquecer estão juntos, são duas faces de uma e mesma coisa” (WEINRICH, 2001, p.233). Nesse sentido, sugere que a atitude de Jesus, ao escrever na areia, enquanto o povo condena a mulher, simboliza o perdão – Ele anota para se esquecer do pecado, atitude com a qual a está perdoando. Eis o sentimento de Camila.

#### 4.1.20 Uma solução no horizonte

O recorte 44 – **É preciso mudar nosso olhar e enxergar o potencial das crianças** traz uma entrevista com a cineasta Kátia Lund, uma das oito diretoras do longa-metragem “Crianças Invisíveis”, que mostra a dura realidade de crianças de sete países (Itália, Brasil, Inglaterra, Sérvia, Burkina Faso, China e Estados Unidos) cuja infância é interrompida por diversas situações sociais. Escolhida para representar a América do Sul, a roteirista convida para atores de sua produção filhos de catadores que moram na periferia da cidade de São Paulo.

No fim da entrevista, quando questionada sobre como tornar essas e outras crianças de mesma realidade visíveis à sociedade, eis a resposta da diretora de cinema: “Eles crescem acreditando que tudo é possível, que tudo vai dar certo, até os 12, 13 anos vão se virando mas continuam acreditando, até quando percebem o olhar de fora. Ali perdem a esperança e a autoestima. Temos que olhar diferente”.

#### 4.1.21 Um problema de concepção

O escritor Raimundo Carrero, ao provocar no leitor a sensação de poder acessar a mente dos personagens, em um discurso “em primeira mão”, tem convertido em movimento psicológico toda a ação de suas instâncias narrativas. A técnica de expor só o campo mental dos personagens, a sua consciência e/ou inconsciência, tem chamado atenção para a habilidade do autor, e direcionado o leitor para suas “pistas”, mas não tem aberto caminho para que o personagem seja visto de modo extensivo e intensivo. Ademais, como a técnica conta ainda com a “inversão da lógica”, investimento formal comum às obras do escritor

pernambucano, a loucura acaba chegando fácil à interpretação do leitor. Outro inconveniente da concentração sobre essa técnica é que, ao jogar o leitor para dentro da mente da instância narrativa, sendo a história dos personagens carrerianos sempre traumática, a realidade passa a ser vista como fechada e insuperável.

Em *O amor não tem bons sentimentos* (2007), o personagem Matheus diz que seus pensamentos se misturam aos de outros personagens da trama, sob um discurso contraditório e fantasioso, com o qual foge inteiramente à realidade. Essa é a estratégia do personagem para simular sua inocência quando o acusam de estuprar e matar a mãe e a irmã (Dolores e Biba) já no início do romance:

– Por que você matou Biba? Agora eu queria dormir e não dormia. Meus pensamentos continuavam pensando e os pensamentos de Dolores e os pensamentos de Biba interferiam nos meus pensamentos. (...) Fui dormir e passei no quarto de Dolores. A porta estava entreaberta. Vi com os olhos, observei com o sangue, testemunhei com a alma: as duas dormiam juntas, lindas. (...) Elas se reuniam assim sempre que sentiam falta uma da outra, desde aquele tempo quando Dolores descobriu que eu dormia com a menina. Trocavam olhares, não batiam com as sandálias no corredor, transformadas em vento e silêncio. Nem fechavam a porta. Até porque sabiam que eu iria, a qualquer momento, atravessar a porta e me juntar a elas nos gemidos (CARRERO, 2007, p.179-180).

Em *Seria uma sombria noite secreta* (2011), Raquel (personagem do *Maçã agreste* que ressurgue em *A minha alma é irmã de Deus*) assume o protagonismo e acaba ressignificando a obra em que despontou como personagem. Ela vem contar o que motiva seu trauma e a conduz à prostituição:

**Quem chora entre as ramagens da noite?**

Ficou com o pacote nos braços. Raquel ali deitada: era ela? Antes de ser corpo social, ela andou se divertindo com a carne do pai. Nem chorou quando disse que agora era dele. Tinha ido passar uns dias na fazenda. Só uns dias. E a vida agora era outra, mudada. Perguntara o que é que diria? Fora atraída desde cedo quando ainda nem havia rompido as sombras para o sangue latejante nas veias e nas entranhas (CARRERO, 2011, p.99).

Em *Tango Lomango* (2013), o relato é de tia Guilhermina, irmã de Dolores, que repassa durante toda a narrativa o cenário de suas dores, como uma grande crônica da cidade do Recife:

A lembrança a encontra assim, de repente, na avenida deserta e árida, tão forte que parece viver os velhos fatos neste exato momento. Esta espécie de lembrança que vem e se abraça com a alma da gente, circula no sangue e se encastela na memória, tão viva, o pulso fica vibrando nos braços, esquentando, esquentando, abrasando a alma. Tem lembrança assim, não tem, tia Guilhermina? Agora ela está a andar e a sofrer, vadia no mundo, porque lhe anunciaram que Matheus ia, novamente, a julgamento, acusado de estuprar e matar a mãe, Dolores, e a irmã, Biba. Matheus, tia Guilhermina, Matheus? O menino que eu criei, ela diz na memória, da boca para dentro (CARRERO, 2013, p.13).

O recurso técnico dos três romances, e ainda de *A minha alma é irmã de Deus*, é o mesmo: ir e vir soltando pistas aos poucos, preenchendo furos cada vez que o mesmo problema reaparece no enredo. Embora essa técnica seja utilizada em algumas de suas obras, como nos últimos anos o autor tem empreendido um processo de revisionismo, no qual muitos dos furos narrativos de seus primeiros romances têm sido preenchidos nos novos, a técnica tem se tornado uma “maneira” de escrever inscrita cada vez mais em sua prática.

As personagens que têm sido os principais instrumentos do revisionismo carreriano, como se vê no quadro a seguir, comungam das mesmas dores:

– família literária carreriana –

| <b>personagem (ns)</b> | <b>ano</b> | <b>romance</b>                  | <b>problema</b>   |
|------------------------|------------|---------------------------------|---|
| Mariana                | 1981       | As sementes do Sol, o Semeador  | estuprada pelo irmão Agamenon                                   |
| Dolores                | 1989       | Maçã Agreste                    | mãe omissa, casada com Ernesto                                  |
| Raquel                 | 1989       | Maçã Agreste                    | abusada pelo pai Ernesto  |
| Tia Guilhermina        | 2013       | Tango Lomango                   | tia que alicia sexualmente o sobrinho Mateus                    |
| Ísis                   | 1995       | Somos pedras que se consomem    | ninfomaníaca que mantém relação incestuosa com o irmão Leonardo |
| Camila                 | 2009       | A minha alma é irmã de Deus     | pede para ser abusada sexualmente por Ari                       |
| Ernesto do Rêgo        | 1989       | Maçã Agreste                    | abusa sexualmente da filha Raquel                               |
| Jeremias               | 1989       | Maçã Agreste                    | boêmio / excluído do amor familiar                              |
| Leonardo               | 1995       | Somos pedras que se consomem    | boêmio que mantém relação incestuosa com a irmã Ísis            |
| Matheus                | 2007       | O amor não tem bons sentimentos | abusa sexualmente e mata a mãe e a irmã                         |

As personagens carrerianas, marcadas por uma mesma realidade, têm as mesmas características. Tal escolha tem impossibilitado o leitor de encontrar uma saída, mesmo que ambígua, para a desesperança dos personagens. Somado a isso, o uso de técnicas que afastam

os personagens da reflexão consciente sobre seus conflitos faz que esses problemas, enquanto “segredos”, monopolizem toda a narrativa, como uma “história do trauma”, pois a técnica pede que sejam afastados ora por meio do esquecimento ora do silêncio. O resultado acaba sendo o distanciamento entre o personagem e a realidade circundante, a criação de outra verdade e a perda de sua saúde mental. Eis a construção que se tem se tornado “a maneira” de escrever de Raimundo Carrero. Hegel explica que o problema não está na criação de uma maneira de escrever, mas na constância com que a estratégia se repete:

À medida que este modo específico de concepção e de execução se vai tornando, através da incessante repetição, um hábito, uma segunda natureza, vai-se vendo a maneira degenerar, tanto mais facilmente quanto mais característica for, numa repetição e fabricação automáticas em que o artista não participa com todo o seu espírito e toda a sua inspiração. A arte cai, então, numa simples habilidade, e a maneira, que em princípio não se poderia condenar, torna-se algo de enfadonho, frio e inanimado (HEGEL, 1999, p.283).

A pesquisadora Cristiane Amorim (2013) chamou as constantes voltas carrerianas sobre a mesma questão, em sua tese de doutorado na obra do autor, de “estética do redemunho”. Para a estudiosa – que não entra no campo da reflexão Estética, mesmo que o título de seu trabalho aponte para tal direcionamento –, a seleção das obras que analisa se justifica da seguinte maneira em seu Resumo: “O cotejo dos títulos evidencia ainda elementos recorrentes na prosa de Raimundo Carrero assim como novidades temáticas e/ou estruturais, possibilitando a visão do percurso que por vezes coincide com a própria trajetória da literatura contemporânea” (AMORIM, 2013).

Em *O retorno do real* – a propósito da repetição de cenas traumáticas, relacionadas ao corpo, pelo artista Andy Warhol, um dos representantes da cultura pop norte-americana –, Hal Foster (2014, p.128) explica que a repetição é uma técnica comum ao final da década de 1960 (dada a reprodução em série provocada pela industrialização), e que, na obra deste artista, “serve para *proteger* do real, compreendido como traumático. Mas essa mesma necessidade também *aponta* para o real, e nesse caso o real *rompe* o anteparo da repetição”. Embora na obra de Warhol a repetição seja imagética, o escritor Raimundo Carrero alcança o mesmo *efeito* com sua aplicação na literatura. Incentivado pela apatia do leitor, o autor tenta provocá-lo com a irritação. Na obra, de Warhol, *White Burning Car III* (1963) (Carro branco em chamas III), Hal Foster (2014, p.129) explica que “a indiferença pela vítima do desastre arremessada ao poste de telefone já é bem ruim, mas sua repetição é *irritante*”.



O que Amorim (2013) chama de “estética do redemunho” está relacionado, na realidade, ao investimento do escritor Raimundo Carrero em um *efeito* sedutor na atual conjuntura histórica (dada a apatia em que o sistema capitalista tem mergulhado o indivíduo), e que se realiza plenamente com a repetição, eis o porquê de várias das escolhas técnicas do autor. Tratar da causa (indiferença/ apatia) com tal *efeito* (irritação) é uma forma de reagir que tem servido a muitos dos artistas que comungam de uma visão crítica da realidade diante das próprias necessidades históricas.

Outra questão a que já aludimos anteriormente é o direcionamento do olhar do autor para a destruição dos valores humanos (a religião não salva, a família abandona, o sistema social exclui), à luz da estética do feio, que é esmiuçado, exposto em suas diversas faces, condutor da visão decadentista que atravessa a obra. O único problema que advém dessa escolha, ao que nos parece, é que o olhar é sempre o do excluído para o excluído. Os personagens carrerianos não são capazes de sentir, o que acaba provocando uma simplificação em seu caráter, dado que “não pensam” a respeito de sua própria condição nem refletem sobre a vida. O escritor parece evitar o terreno movediço, mas tal afastamento acaba conduzindo a obra a uma espécie de psicologismo, a uma narrativa do “trauma”, na qual os personagens tocam sempre no “ponto” problemático e fogem.

A arte, que poderia ser o contraponto à degradação dos valores, não aparece como instrumento de edificação, de sensibilização, de evolução humana na obra carreriana. Deus também não é o contraponto porque não chega a ser refrigério, não conduz à verdade, não salva. É justamente a falta de humanidade de indivíduos dominados inteiramente pelos instintos que afasta o elemento capaz de elevar da condição animalesca os personagens carrerianos. Enfim, não existe só um lado. Eis o que diz Lukács (2015, p.40) a respeito da abrangência da *forma*:

A *forma* não é um dispositivo técnico, é um processo subjetivo e objetivo que plasma uma realidade histórica em suas diversas tensões. O modo como a forma é plasmada diz muito do escritor. As saídas que ele apresenta, no que ele acredita, se tem esperança e em que consiste, etc. Nascida de uma consideração simbólica dos símbolos da vida, a forma obtém da força dessa vivência uma vida própria, tornando-se uma concepção de mundo, um ponto de vista, uma tomada de posição da vida da qual surge, enfim, uma possibilidade de reconfigurar e recriar essa mesma vida.

Aos personagens, cabe assim mostrarem-se inteiramente, em sua interação com outros sujeitos, assim como o que pensam sobre as ações mais simples e as mais complexas (dentro do nível de entendimento deles); o seu olhar sobre o mundo não pode apenas reagir à

situação pela qual passam, ao trauma que sofreram, à rejeição, não devem apagar tudo o que viveram antes, mesmo que tenham decidido se “entregar” a partir daí.

Esse é um dos problemas tratados por Henry James, em *A arte do romance*, ao analisar seu próprio romance *Roderick Hudson* (1875). A sua primeira consideração repousa exatamente sobre o tratamento do assunto. Este, para o escritor norte-americano, é construído por “desenvolvimentos” por meio dos quais “a ideia toma forma e vive”. Exibir as relações entre esses desenvolvimentos, assim como identificá-las, já é estar tratando a ideia da obra. Eis em que consiste a felicidade da *forma*: encontrar o grau de adequação entre os desenvolvimentos sem negligenciar nenhuma relação que sirva diretamente ao interesse (JAMES, 2011, p.115). Para Henry James “o principal efeito de um sistema tão sustentado, de uma superfície tão preparada, é avançar sempre; enquanto a fascinação de acompanhar reside, ademais, no pressuposto de haver *algum lugar* conveniente e visível para parar” (JAMES, 2011, p.116).

É fato que Raimundo Carrero também procura alcançar tal efeito, pois adianta na Introdução a *Os segredos da ficção* que ao artista cabe a arte de “seduzir” o leitor. Entretanto, seus investimentos na tensão psicológica, e não em ações suficientes que possam trazer a compreensão inteira de uma vida, faz que sua representação se torne incompleta. O tratamento do espaço na obra do autor já sinaliza para o que há de errado, pois ainda que localize seus personagens na cidade do Recife, sua seleção dos fatos recai apenas sobre ações torpes e medíocres, isto é, o local aparece como é extraído da cabeça dos indivíduos representados. Esse é um defeito para o qual Henry James (2011, p.119) chama a atenção, pois “nomear uma localidade, em ficção, é fingir em certo grau representá-la – falo aqui, é claro, apenas do uso de nomes existentes, os únicos de peso”.

Ademais, o escritor pernambucano tem afastado a simpatia do leitor ao apresentar personagens já em processo de “desmoronamento”, sem o desenvolvimento gradual de seu caráter ou de sua situação-problema; o sujeito já começa a narrativa em estado de ruína. Eis o que acontece com Camila que, aos 12 anos, mostra-se “vencida” pela desesperança. O término da personagem não muda em nada o *ritmo* inicial da obra, dado que seus dias terminam também em declínio: “A mão na carroça e os olhos nos tapumes. Sumindo. A casa também foi embora. Não ter nada no mundo é isso. (...) Sumindo, muito devagar, com os ventos, tudo muito devagar, lentamente. Afundando na noite, sempre afundando, a noite do Recife” (CARRERO, 2009, p.171).

O problema, como se vê, é de concepção.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar os livros de oficina do escritor Raimundo Carrero, não é difícil entender o porquê da falta de atenção da crítica. As lições começam com uma Introdução – em *Os segredos da ficção* – que trata de como o autor começa a entender o mundo ficcional, quando entra em contato com obras clássicas e se sente capaz de lê-las à luz de seus recursos técnicos. Todavia, o relato da experiência do autor termina com a afirmativa de construção de um método criador, o da *pulsção narrativa*. Esse método teria como motivação a seguinte substituição: “A luz exterior que chamam de talento substituída pela fórmula: VONTADE = OBSERVAÇÃO E EXPERIÊNCIA” (CARRERO, p.17, 2005). O autor, a partir de então, resume os momentos da criação em quatro: *impulso*, *intuição*, *técnica* e *pulsção narrativa*. Esta, por sua vez, é aquilo que o autor entende por forma artística. Eis o que o motiva a reunir noções sobre o processo criador, e a afastar as ideias de estilo de autor, inspiração e talento de seu discurso.

O problema maior desse posicionamento é quando se arrisca a trabalhar com conceitos já vastamente discutidos na filosofia, no intuito de confirmar suas ideias, extraindo de obras críticas trechos que corroboram sua visão, sem, contudo, contar com sua interpretação daquilo que apresenta como verdade. Ao afirmar que escritor não tem estilo, quem tem estilo é o personagem, e depois instruir o iniciante quanto à necessidade de conhecer a sua própria voz narrativa (CARRERO, p.17, 2005), não percebe que com tal instrução admite que o autor traz na linguagem elementos comuns ao seu modo de ver o mundo, mas não compreende esse traço como parte do estilo do autor. Essa, por exemplo, é uma questão que se expressa em sua obra ficcional, e que talvez tenha motivado o revisionismo do autor nos últimos anos.

É verdade que há alguns anos, as obras do escritor Raimundo Carrero têm contado com Prefácios críticos e apêndices do autor que chegam até a ressignificar os títulos publicados, com a proposta de repetir trechos em contextos diferentes, prática que se confirma na seguinte explicação: “Minha obra é uma experiência única, um só bloco, que se desenvolve através de temas, histórias, personagens e textos, entrecruzando-se. E, não raras vezes, se repetindo, embora de forma renovada. Proposital. Sempre proposital” (CARRERO, p.173, 2009). A inserção de personagens, de obras anteriores, em novas ficções já se evidencia desde o *Sinfonia para vagabundos*, que traz num dos Discursos de Natalício a imagem de Imperador, cavalo de *Bernarda Soledade*, a *tigre do Sertão* (1975). Contudo, a prática de

trazer personagens de obras publicadas no começo da atividade literária, para contar sua história, é recente. Ademais, também é nova a ideia de, por meio de apêndices, atribuir aos novos nomes ações de personagens de obras passadas.

Tal revisionismo tem início depois da publicação de *O amor não tem bons sentimentos* (2007), com *Seria uma sombria noite secreta* (2011). Ambos protagonizados por personagens que se deixam ver por suas lembranças. Raquel, a protagonista deste, ressurge do *Maçã agreste*, já Matheus, o protagonista daquele, não havia aparecido na obra do autor até então. Todavia, em *Tangolomango* (2013), surgem as circunstâncias para o seu aparecimento por meio de uma memória resgatada também por meio de outra personagem desconhecida à obra do autor, Tia Guilhermina, e que preenche a existência de Matheus, passando a associá-lo a Leonardo, personagem do *Somos pedras que se consomem* assemelhado, por sua vez, ao Jeremias do *Maçã agreste*. As personagens do escritor Raimundo Carrero não raro comungam das mesmas idiosincrasias, quase todos os masculinos foram ou são pastores e músicos saxofonistas, as femininas, geralmente, sofrem abusos sexuais na infância e desejam fazer parte do exército das Onze mil virgens, tal como consta na lenda de Santa Úrsula.

Com tais similitudes, e com o projeto de *A minha alma é irmã de Deus*, romance cuja protagonista revive todas as demais personagens femininas do autor, começa a ser possível dizer que Jeremias, Leonardo e Matheus são a mesma pessoa, assim como Camila, Raquel, Mariana e Ísis. Eis uma proposta na qual Raimundo Carrero tem investido, e que acaba por salvar sua obra de críticas recorrentes à repetição das características psicológicas de seus personagens (como se o olhar do autor se sobressaísse a cada nova instância narrativa). Já a produção de um mesmo efeito narrativo, o da “irritação” do leitor, no qual investe em *O amor não tem bons sentimentos*, *A minha alma é irmã de Deus*, *Seria uma sombria noite secreta* e *Tangolomango*, tem como característica também a repetição, expressa no lento preenchimento dos “furos” narrativos, com uma revelação a cada nova “volta” no enredo.

O contínuo uso de determinado recurso narrativo, assim como o estabelecimento de um modo específico de desenvolver a narração ficcional, está claramente relacionado à criação de um estilo de autor, ou mesmo a uma “maneira” de escrever, no sentido empregado por Hegel em sua Estética. Embora a crítica à sua própria obra tenha sido corrente nos apêndices às novas edições, como acontece com o *Sinfonia para vagabundos*, a autocrítica não faz parte das reflexões do escritor pernambucano.

Já as ideias de inspiração e talento, o autor afasta ao apresentar o seu modo de conduzir a criação, ao qual chama de “método da *pulsção narrativa*”. Ao observarmos,

como fizemos neste trabalho, tal maneira de criar, entendendo as poéticas da criação no sentido empregado por Dolezel (1990, p.9), em *A Poética Ocidental*, isto é, como uma “atividade cognitiva que reúne conhecimentos sobre literatura e os incorpora num quadro de conhecimentos mais vasto adquirido pelas ciências humanas e sociais”, é possível identificar, na atividade criadora do escritor Raimundo Carrero, uma predileção pelo estudo da *forma*, e praticamente negligência absoluta quanto à questão do tratamento do *conteúdo* da arte literária. Tal posicionamento decorre, por certo, de questões mal compreendidas, e que acabam gerando afirmações que se cristalizam e se tornam polêmicas quando é mencionada a visão do escritor Raimundo Carrero. É o que discuto quando analiso os pressupostos sobre os quais constrói as suas ideias, formuladas de modo impreciso em lições de criação, dado o tom de verdade sustentado nas assertivas.

É certo que a observação do autor o conduziu a perceber que o tom, a função de cada recurso, os efeitos, os ritmos e a extensão de cada cena obedecem a um plano preestabelecido, formulado em direção ao tipo de leitor que se quer alcançar, e à forma daquilo que se quer dizer. Com isso, o correto não seria falar em um método carreriano de criação literária, mas na percepção descrita por Raimundo Carrero do caminho que começa a seguir até a forma. A expressão *pulsção narrativa* deve ser vista então como o nome dado pelo escritor aos procedimentos criativos de que faz uso consciente para alcançar a inteira composição de suas narrativas.

Ao apontar esse caminho como um método, Raimundo Carrero aponta para o direcionamento do estudo que deve ser realizado pelo aprendiz de escritor, no intuito de que este consiga se tornar uma espécie de “leitor de intervalos”, caracterização de João Alexandre Barbosa para o leitor que apreende tanto o concreto da experiência, como a abstração da linguagem (1996, p.74). É como conhecedor das estratégias utilizadas pelo autor que o leitor carreriano deve recapitulá-las e, por meio delas, também os componentes da construção.

A questão que surge desse poder adquirido com a leitura começa a incomodar – e agora falo como leitora da obra de Raimundo Carrero – quando se está instrumentalizado a alcançar os sentidos mais profundos de uma obra. É claro que podem ser hipotéticos, ou virtuais, mas falo aqui dos sentidos possíveis, conduzidos pelo direcionamento dado às narrativas, assim como o olhar lançado sobre o conteúdo alvo da representação. Acerca dessa contaminação da consciência pelos signos sociais, já se expressara Bakhtin, em *Marxismo e filosofia da linguagem* (1992):

O ponto de vista, o lugar valorativo e a situação são sempre determinados sócio-historicamente. E seu lugar de constituição e de materialização é na comunicação incessante que se dá nos grupos organizados ao redor de todas as esferas das atividades humanas. E o campo privilegiado de comunicação contínua se dá na interação verbal, o que constitui a linguagem como o lugar mais claro e completo da materialização do fenômeno ideológico (MIOTELLO *apud* BAKTHIN, 2005, p. 170).

A linguagem, nesse sentido, incorpora dialogicamente o processo histórico, na dinâmica das forças vivas sociais que se determinam ética e esteticamente. É nesse sentido que chamamos a atenção para os temas abordados na obra de Raimundo Carrero, expressos geralmente por meio de estupros, incestos, suicídios e assassinatos. Um caráter ético que contrabalance essa representação não aparece em suas narrativas, o que faz o autor cair no problema de plasmar uma realidade incompleta, considerando que a vida seja a luta entre duas grandes forças: o bem e o mal. Além disso, como esclarece Nakagome (2015, p.6), “o narrador [também] deixa suas marcas sobre o objeto retratado, moldando-o a partir de próprios limites de compreensão”. Eis por que é acertado dizer que o ponto de vista adotado por Raimundo Carrero em suas obras, se considerarmos o discurso de seus narradores, traz em si um valor que é repassado para o leitor, sem que anteceda, ou se justaponha às ações nenhuma crítica a esse direcionamento, o que reforça a ideia de que “toda narração envolve um recorte, uma escolha” (NAKAGOME, 2015, p.6).

O meu intuito não é, absolutamente, defender que, embora a literatura seja capaz de mostrar com sutileza toda a humanidade de uma ação humana, essa seja a sua função, assim como não me dedico a ressaltar a que determinados posicionamentos estéticos podem conduzir. A minha visão, na verdade, tem como norte o fato de que da obra artística espera o leitor o reconhecimento de suas próprias forças e fraquezas, de seus sentimentos mais íntimos, o que dizer então de uma obra que não expande as lentes da câmera para o que existe além da decadência, da devassidão, do horror e da transgressão?

Essa abordagem parcial dos temas é consequência da compreensão de literatura do autor, apresentada aqui por meio dos pressupostos que movem seu raciocínio. Ademais, a sua confusão consiste em crer na possibilidade de apagar totalmente as marcas do escritor com o desenvolvimento da *voz narrativa*. Esta que substituiria a narração organizada e anunciaria o primado do personagem, assim como o seu estilo. Ao procurar compreender esse caminho identifiquei como o desenvolvimento incorreto da *voz narrativa* é capaz de minar os resultados do movimento da *pulsção narrativa*, tornando-o um simples jogo técnico. Isso porque, como a linguagem é também expressão da consciência humana, ocorre diversas vezes de os sentimentos do criador estar inscritos na escolha léxica, nos verbos, e até mesmo nas

vozes da obra. Quando isso acontece, cria-se apenas a ilusão de liberdade entre a instância narrativa e o autor, pois, sem trabalhar as condições específicas de exercer sua individualidade, o escritor muitas vezes não se certifica de ter se livrado de sua própria marca discursiva. Eis por que sinalizei para a importância de a *pulsção narrativa* incorporar a seu movimento o tratamento do conteúdo (como uma prática autocrítica inclusive), o que faria o escritor exercitar sua capacidade de identificar se o seu olhar sobre o mundo está se sobressaindo ao dos seus personagens na representação estética do tema, se está se tornando uma marca em sua obra.

Além disso, ao estruturar o método da *pulsção narrativa*, se o autor estabelecesse uma ligação geral, mas necessária, entre o que se quer representar (o conteúdo) e os elementos utilizados em sua representação (os seis movimentos ditos essenciais), teríamos como vislumbrar o desdobramento desses movimentos em sua particular multiplicidade de formas. E assim o escritor poderia sentir como a recorrência a determinado modo de plasmar o conteúdo estaria conduzindo, por exemplo, sua obra para um mesmo *efeito*.

A simples eleição de um conteúdo para análise, para aplicação do método, se refletida, poderia levar a discussão do autor sobre a *forma* para um campo importante, o do sentido. Emprego a palavra “sentido” aqui com o mesmo significado que Hegel em sua *Estética*, ou seja, o “sentido” que está ligado, de um lado, aos órgãos “que presidem à apreensão imediata”, e de outro “à significação, à ideia de uma coisa, àquilo que há nela de geral”. Desta maneira, o “sentido” refere-se tanto “ao aspecto imediatamente exterior da existência”, quanto “à sua íntima essência”. “É tal a consideração refletida que, em vez de separar as duas partes, as apresenta simultaneamente, quer dizer, recebe a intuição sensível de uma coisa e, ao mesmo tempo, apreende o sentido e o conceito dela” (FREDERICO, 2005, p.25-26 *apud* HEGEL, 1972, p.238-239).

Em outras palavras, o sentido do que se quer dizer (isto é, o sentido do conteúdo) seria apreendido pelo receptor, por meio de seus órgãos sensíveis (de acordo com o efeito projetado pelo autor), e compreendido à luz de sua significação no contexto em que é empregado, o que está ligado à forma em que é apresentado ao receptor. Essa forma de apresentação está relacionada ao modo como o conteúdo entra na enunciação, à maneira como é concebido e meditado pelo criador.

A apreensão do “sentido” estaria ligada assim tanto à captação dos *efeitos* lançados por cada um dos elementos sobre o leitor, quanto à significação de cada elemento no contexto das finalidades humanas. O *ritmo*, por exemplo, enquanto elemento presente na natureza, é

capaz de assumir formas diferentes se pensado à luz de conteúdos distintos. Mas, ao transpor o caminho da arte, que movimentos é capaz de adquirir quando incorporado aos hábitos cotidianos do homem? Quando há um conteúdo no horizonte, quando se elege um sentido possível, essas questões podem render soluções importantes para repensar o trabalho da *pulsção narrativa* como o concebe o escritor pernambucano. Eis por que apontamos como um problema da prática do autor seu distanciamento de uma visão trabalhada do conteúdo.

,



## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Trad. de Jorge Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Palavras e sinais: modelos críticos 2**. Trad. de Maria Helena Ruschel. Rio de Janeiro: Vozes: 1995.
- ALBALAT, António. **A formação do estilo pela assimilação dos autores**. Trad. Cândido de Figueiredo. Lisboa: A.M. Teixeira & C.a (Filhos), 1950.
- ALTER, Robert. “Salmos” In: **Guia literário da Bíblia**. São Paulo: Unesp, 1987.
- AMORIM, Cristiane Teixeira de. **Raimundo Carrero: a estética do redemunho**. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- ARANHA, Maria Lucia de Arruda. **Filosofando: introdução à filosofia**. São Paulo: Moderna, 1993.
- ARAÚJO, Raimundo. **O solo histórico da noção de téchne e a reflexão de Platão na República**. HYPNOE. Ano 3/ N° 4. São Paulo: 1998, p.91-99.
- ARAÚJO, A. M. **Folclore nacional: ritos, sabença, linguagem, artes e técnica**. São Paulo: Melhoramentos, 1913
- ARISTÓTELES. **Arte retórica e Arte poética**. Estudo introdutório de Goffredo Telles Júnior. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Introdução e notas de Jean Voilquin e Jean Capelle. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Prefácio de Roman Jakobson. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 1992.
- \_\_\_\_\_. **O freudismo: um esboço crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BARBOSA, João Alexandre. **A biblioteca imaginária**. São Paulo: Ateliê, 1996.
- \_\_\_\_\_. **O “leitor crítico”**. Simpósio Usos da Leitura. São Paulo: EDUSP, 1991.
- \_\_\_\_\_. João Alexandre Barbosa, leitor. **Revista Magma**. n.2., 1995.
- \_\_\_\_\_. **Mistérios de dicionário e outras crônicas literárias**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

- BATAILLE, Georges. A literatura e o mal. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri. **O pensamento e o movente**. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. **A musa e Homero**. Rev. Organon, Porto Alegre, nº 27, p. 15 – 28, julho/dez. 1999.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. Três momentos da retórica antiga. In: **A poética clássica: Aristóteles, Horácio e Longino**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, p.1-16.
- BUTLER, Judith. Introdução In: **A alma e as formas**. LUKÁCS, Georg. Trad. Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- CALHEIROS, Luís Filipe Ferreira da Bandeira. **Elogio do feio na arte: fealdade no século XX**. Portugal: Universidade de Coimbra, 2014.
- CAPOTE, Truman. **Música para camaleões**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- CARRERO, Raimundo. **Viagem no ventre da baleia**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro / Recife: Fundarpe, 1986.
- \_\_\_\_\_. A história de Bernarda Soledade: a tigre do sertão In: **O delicado abismo da loucura**. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- \_\_\_\_\_. As sementes do sol, o Semeador In: **O delicado abismo da loucura**. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- \_\_\_\_\_. A dupla face do baralho: confissões do comissário Félix Gurgel In: **O delicado abismo da loucura**. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Maçã agreste**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Sinfonia para vagabundos: visões em preto em branco para sax tenor**. Pernambuco: Bagaço, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Sinfonia para vagabundos**. Edição Comemorativa. Pernambuco: Bagaço, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Somos pedras que se consomem**. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- \_\_\_\_\_. **As sombrias ruínas da alma**. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Ao redor do escorpião... uma tarântula?** Orquestração para dançar e ouvir. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Os segredos da ficção: um guia da arte de escrever narrativas**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- \_\_\_\_\_. **O amor não tem bons sentimentos**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

- \_\_\_\_\_. **A preparação do escritor**. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- \_\_\_\_\_. **A minha alma é irmã de Deus**. Rio de Janeiro / São Paulo: Record, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Seria uma sombria noite secreta**. Rio de Janeiro / São Paulo: Record, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Tangolomango: ritual das paixões deste mundo**. Rio de Janeiro / São Paulo: Record, 2013.
- COUTINHO, Afrânio. **Crítica e poética**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1968.
- \_\_\_\_\_. **Textos escolhidos** – Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. Trad. Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1974.
- DOURADO, Autran. **Uma poética do romance** – matéria de carpintaria. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- DOLEZEL, Lubomír. **A poética ocidental: tradição e inovação**. Prefácio de Carlos Reis. Trad. Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.
- ECO, Umberto. **Pós-escrito a O nome da rosa: as origens e o processo de criação do livro mais vendido em 1984**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- EDWARD, Morgan Foster. **Aspectos do romance**. São Paulo: Globo, 1974.
- FLAUBERT, Gustave. **A orgia perpétua**. Trad. José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2015.
- FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FREDERICO, Celso. **Marx, Lukács: a arte na perspectiva ontológica**. Natal: EDUFRN, 2005.
- FRYE, Northrop. **Código dos códigos: a Bíblia e a literatura**. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Trad. de Luciene Guimarães. Belo Horizonte: Viva voz, 2010.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. **Máximas e reflexões**. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense, 2003.

- GOTTWALD, Norman K. **Introdução socioliterária à Bíblia Hebraica**. São Paulo: Paulinas, 1988.
- GREENE, Graham. **O crepúsculo de um romance**. Trad. Branca Maria de Queiroz Costa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- HAMBURGUER, Käte. **A lógica da criação literária**. Trad. Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Hedra, 2006.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **A ciência da lógica: excertos**. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Barcarolla, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Estética: a ideia e o ideal**. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Estética: o belo artístico ou o ideal**. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- HOUAISS, Antônio. **Minidicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. “Prefácio de Cromwell”. Trad. Celia Berretini. Coleção Elos. São Paulo: Perspectiva, s/d.
- HORÁCIO. Arte Poética. In: **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, p.53-68.
- ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Trad. Johannes Kreschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.
- IZQUIERDO, Ivan. **Memória**. Porto Alegre: ARTMED, 2002.
- \_\_\_\_\_. **A arte de esquecer**. São Paulo: Vieira & Lent, 2004.
- KATO, Mary Aizawa. **O aprendizado da leitura**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- JAMES, Henry. **A arte do romance: antologia de prefácios**. Trad. Marcelo Pen. São Paulo: Globo, 2011.
- JAMES, Joyce. **O retrato do artista quando jovem**. São Paulo: Abril, 1972.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Unicamp, 2003.
- KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar**. Trad. Daniela Botelho B. Guedes. São Paulo: Ícone, 2009.
- KAZANTZÁKIS, Nikos. **O capitão Mihális – liberdade ou morte**. São Paulo: GRUA, 2013.
- KOCH, I. V. & ELIAS, V. M. **Ler e compreender: os sentidos do texto**. São Paulo: Contexto, 2006.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LAGE, Nilson. **Linguagem jornalística**. São Paulo: Ática, 1998.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.

\_\_\_\_\_. O romance como epopeia burguesa. **Rev. Ad Hominem 1** – Tomo II – Música e Literatura. São Paulo: Estudos e Edições Ad Homimem, 1999.

\_\_\_\_\_. **Introdução a uma estética marxista**. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

\_\_\_\_\_. **A alma e as formas**. Trad. Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

\_\_\_\_\_. **Estética 1** La peculiaridad de lo estético: cuestiones preliminares y de principio. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona – México, D.F.: Grijalbo, 1966.

\_\_\_\_\_. **Estética 2** – La peculiaridad de lo estético: problemas de la mimesis. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona – México, D.F.: Grijalbo, 1966.

\_\_\_\_\_. **Estética 3**: categorías psicológicas y filosóficas básicas de lo estético. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona – México, D.F.: Grijalbo, 1967.

MACEDO, José Marcos Mariani de. Posfácio do tradutor In: **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. LUKÁCS, Georg. São Paulo: Editora 34, 2000.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. **As formas e a vida: estética e ética no jovem Lukács (1910-1918)**. Unesp: São Paulo, 2004.

MACHADO, Irene A. **O romance e a voz - a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin**. Rio de Janeiro / São Paulo: Imago, 1995.

MARX, Karl. **Miséria da filosofia: resposta à Filosofia da miséria, do Sr. Proudhon**. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

MARITAIN, Jacques. **Arte e poesia**. Trad. Edgar de Godói da Mata-Machado. Rio de Janeiro: Agir, 1947.

MIOTELLO, Valdemir. Ideologia. In: **Bakhtin: conceitos-chave**. BRAIT, Beth (Org.). São Paulo: Contexto, 2005.

MOISÉS, Leyla Perrone. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Ática, 1978.

\_\_\_\_\_. **Flores da escrivanhinha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MOISÉS, Massaud. **A Criação literária**. Formas em Prosa: o conto, a novela, o romance. São Paulo: Cultrix, 2006.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2002.

MOLDER, Maria Filomena. **O pensamento morfológico de Goethe**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1995.

MUMFORD, Lewis. **Arte e técnica**. São Paulo: Martins Fontes, s/d. Coleção Arte e Comunicação.

NAKAGOME, Patrícia Trindade. **A vida e a vida do leitor: um conceito formado no espelho**. Tese de Doutorado em Teoria e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e música**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PEREIRA, Marcelo. **Raimundo Carrero: a fragmentação do humano**. Recife: Caleidoscópio, 2009.

PLATÃO. **Sobre a inspiração poética (Íon) & Sobre a mentira (Hípias Menor)**. Trad. André Malta. Porto Alegre: L&PM, 2008.

PLOTINO. **Tratado da Enéadas**. Trad., apresentação, notas e ensaio final de Américo Sommerman. São Paulo: Polar, 2002.

PINO, Claudia Amigo & ZULAR, Roberto. **Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

POE, Edgar Allan. **Poemas e ensaios**. Trad. Oscar Mendes & Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

SANTOS, Leonel Ribeiro dos. **Karl Rosencranz e a confirmação do feio como categoria estética**. *Aesthetica*. N.2. Lisboa: CFUL, 2012, p.87-110.

SANTOS, Mário Ferreira dos. **Curso de Oratória e Retórica**. São Paulo: Logos, 1959.

SELLIN Ernst e FOHRER Georg. **Introdução ao Antigo Testamento**. São Paulo: Paulinas, 1983.

SENA, Jorge de. **Poesia do século XX – de Thomas Hardy a C. V. Cattaneo**. Antologia e Trad. Jorge de Sena. Porto: Inova, 1978.

SILVIANO, Santiago. **Crítica literária e jornal na pós-modernidade**. *R. Est. Lit.*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 11 -17, out. 1993.

STEINBECK, JOHN. **A rua das ilusões perdidas**. Trad. A. B. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Record, 1945.

- STEINER, George. **Nostalgia do absoluto**. Lisboa: Relógio D'água, 2003.
- SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.
- SVENDSEN, Lars. **Filosofia do tédio**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- TORRANO, J.A.A. **Estudo e tradução da Teogonia**: a origem dos deuses. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- VASCONCELOS, Beatriz Ávila. **Quatro princípios de educação oratória segundo Quintiliano**. *Phaos - Revista de Estudos Clássicos*. Campinas: 2002, p.205-225.
- VERDENIUS, J. W. *The principles of greek literary criticism*. Mnemosyne. Leida/Boston, Issue 1, Vol. 36, Fasc. 1/2, pp. 14-59, 1983.
- VOSSLER, Karl. **Filosofía del lenguaje**. Tradución A.A. y R.L. Madrid: Instituto Antonio de Nebrija, 1940.
- WEINRICH, Harald. **Lete**: arte e crítica do esquecimento. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- WEISER, Artur. **Os salmos**. São Paulo: Paulus, 1994.
- WILLEMART, Philippe. **Bastidores da criação literária**. Prefácio de Alfredo Bosi. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- ZULAR, Roberto (Org.). **Criação em processo**: ensaios de crítica genética. Apresentação de Roberto de oliveira Brandão. São Paulo: Iluminuras, 2002.