

O avesso da luz¹

Yudith Rosenbaum

Para comentar *Trouxa Frouxa*, de Vilma Arêas, é preciso, antes de mais nada, aceitar o enigma como modo de ser dessa escritura. Não o enigma esfíngico, que nos indaga em troca de certezas; aqui somos nós que perguntamos, a cada um dos 33 contos dessa densa e complexa coletânea, de que lugar devemos acompanhar a variedade de experiências humanas apresentadas.

Epigramas, cartas, roteiro teatral, frases-solo, flagrantes, *relatórios*, historietas miúdas que questionam os limites do gênero ficcional. Como dar conta dessa heterogeneidade, amarrada tenuemente pelo título? Para ajustarmos nossa vista às diversas paisagens desse livro, não basta aguçar os sentidos, pois desde o primeiro texto – manifesto da poética do narrador – já está prenunciado que *o que não se vê conduz à sensação correta do que existe* (“Furo na Mácula”, p. 11). Pede-se, então, uma visão móvel, maleável, aberta às variações, pois *as imagens ganham planos justapostos que ora cavam perspectivas excessivas, ora achatam numa mesma superfície os vãos profundos que sustentam os corpos no ar* (idem, p. 11).

É pelo olhar míope, enviesado, desfocado do campo maior para deter-se na minúcia, que a contista busca apreender o mundo. Ela persegue uma espécie de *figuração da felicidade surpreendida antes de desaparecer* (como se lê no conto “Grupos de Família”, p. 63). Talvez valha comparar sua perspectiva com a de outra escritora estudada por Arêas, Clarice Lispector, igualmente interessada em capturar realidades fugidias por meio de uma visada rente ao rastro do que se apaga em seguida. No ensaio “O vertiginoso relance”, Gilda de Mello e Souza sublinha no estilo de Lispector algo que também parece iluminar a dicção de Vilma Arêas:

Nesse jogo de procura insaciável de ajustamento entre a expressão e o conteúdo, acrescenta realmente à gama dos sentimentos humanos uma dimensão insuspeitada, uma sutileza quase nunca arbitrária, sempre reveladora.

E como descreve as coisas pelo avesso, quando se volta para a realidade exterior detém-se de preferência, não no que os sentidos apreendem, mas no que deixam escapar, evitando as zonas de luz para se perder na imprecisa área de sombra onde os contornos submergem².

Demonstrando maior domínio com relação à linguagem dos livros anteriores, *Partidas* (1976) e *A terceira perna* (1992), Vilma Arêas suspende as frases de suas habituais ramificações e ilumina os vãos esquecidos das palavras, como nesse trecho de um dos seis textos intitulados “Cromo”:

Estrelas afogadas em nuvens escuras, ou quebradas nos sargaços misturadas a conchas vazias. Um jogo de bola. Uma fogueira engolida pela areia. Música barata espalhada pelo vento. A lona de uma barraca estalando e gemendo. Vultos dobrados na maresia (p. 40).

A ausência de verbos conjugados suspende o tempo e faz o cromo atualizar-se na retina do leitor. A pura substantivação, alcançada através dos participípios (*afogada, engolida, espalhada*) e da ênfase nominal (*estrelas, sargaços, conchas, fogueira, música* etc), chama atenção para as essências dos seres, para as coisas em si mesmas, desatreladas de movimentos ou ações verbais que distraiam nossa visão. Do mesmo modo são quase todos os títulos dos contos, reduzidos a uma única palavra – Boquinha, Dudu, Cromo, Amor, Algaravia, Olha, Ele, Nós, Sonho, Solo, Rol, Cartinhas, Ema, Godard, Acervo, Praia – ou no máximo uma expressão unificadora que tem o efeito de um único nome: “Grupos de Família”, “Putas da Estação da Luz”, “Sujos e Malvados”, “Passaro.doc”, “Os Benfeitores”, excetuando, ainda, apenas o primeiro texto, “Furo na Mácula”, que nos fornece duas informações, mas que opera, também, como uma só.

Vê-se, então, que a prosa de Vilma Arêas quer tocar o poético como alma gêmea, fazendo estalar a “palavra-coisa” de que falava Sartre, comunicando não tanto seus referentes externos, mas as zonas de ressonâncias sonoras e imagéticas que evoluem do próprio ser da linguagem. É o caso de certas frases que apontam para si mesmas, para o modo como criam atmosferas:

O silêncio é absoluto e parece escorrer do bojo da pequena ânfora de argila que pende de um barbante atado a uma das hastes. A calíça abre manchas humildes nas paredes (“Praia”, p. 80).

Ou ainda quando o narrador de “Grupos de Família” tenta encontrar uma foto, *instantâneo chamuscado pelo tempo*, cuja descrição detalhista evocada pela memória parece quase dispensar o objeto buscado:

Uma renda de ramos e folhas parecia ondular ao fundo, contra um céu que foi empalidecendo ao fiar do tempo (p. 63).

O espaço, bem como a temporalidade, parece destituído de referências claras, ocultando-se na bruma de lugares indeterminados. Aliás, como diz o “P.S.” do conto “Cartinhas”, *li no jornal de hoje que Niterói significa ‘águas escondidas’* (p. 51). Porém mesmo ocultos, os espaços se revelam, São Paulo e Rio de Janeiro, como encontro de diversidades, fundindo seres e paisagens. As cenas cariocas e os flashes paulistas são modos de ser de um Brasil captado ao rés do chão, revelando casas, cantos e ruas obscuras.

Porém, se os passeios da contista flagram áreas escondidas ou sombrias, sua escrita não perde, em momento algum, a precisão descritiva, a agudeza de imagens escolhidas sob o prisma de um realismo sempre solidário com a matéria de que se alimenta. É exemplar, nesse aspecto, o segundo texto da série “Dudu”, que conta a estória de Pezinho, *uma carola bem velha que andava dez para as duas, cada pé prum lado como se estivesse dançando balé* (p. 27).

Dudu vê uma barata passear pelas costas do casaquinho surrado de Pezinho, que era *magrinha e fininha como uma vela* e que se alimentava de hóstias sem sal. Num arroubo de solidariedade, Dudu tenta abanar o casaco,

mas a barata percebeu logo, é bicho inteligentíssimo, correu e sumiu por um daqueles buracos. Escondem-se lá dentro, no quente. Pezinho nem notou. Acho que até hoje aquela barata mora lá com sua ninhada, chegou a sonhar com isso. (p. 28)

O insólito da cena, que é o tom de tantas outras ao longo do livro, encontra na linguagem das fábulas um contraponto curioso, que faz reverberar a estória no tecido imemorial dos contos orais. Assim também a saga de “Ema”, que *suspendia a costura para ler e sonhar. A agulha picava os dedos, gotas de sangue se abriam no pano[...] Parecia adormecida durante o trabalho, a não ser pelos olhos vagando no devaneio.*(p. 55) De fato, os pólos do real/documental e do onírico/mítico alternam-se para compor um cenário híbrido, onde desejo e realidade se embatem em permanente tensão. De um lado, o relato *jornalístico* tenta aderir aos fatos de forma direta e objetiva, mas acaba traído pela irrupção insinuante do olhar irônico de quem narra. São os contos “Algaravia” (que significa, não por acaso, *confusão de vozes*) e a estória de amor que vira noticiário policial no conto “Real virtual”, cujo título já embaralha os planos. De outro lado, coloca-se o pólo do imaginário, onde os mecanismos de criação dos sonhos – sobretudo a condensação e o deslocamento – tornam-se elementos de composição interna dos contos. Basta ver a temporalidade da maioria dos textos, que se faz pela presentificação dos gerúndios, pela parataxe das orações coordenadas, pela velocidade de sucessão das frases curtas, como se desejassem a instantaneidade da fotografia ou do cinema. Como exemplo dessa velocidade dada pela coordenação, um trecho da série “Cromo”:

Pela manhã o chão é um campo de batalha. Destroços de bichos mortos e os vivos, invisíveis. No banheiro mora uma mãe-rã com sua prole, que coaxa. Cigarros e cerveja. Pela cortina de plástico surge uma pata estrelada, ou um rabo trêmulo. As crianças dormem brancas dentro de cortinados. Os pobres se acotovelam nos mangues [...] Um pássaro solta um assóvio de homem. Perturbador. (p. 16)

Como figuração onírica, a narrativa reúne o diverso dentro de um mesmo ponto de visão. Homens e bichos se encontram até se fundirem no assóvio humano do pássaro. Pela condensação, busca-se destituir as frases de seus acessórios e novamente essencializar o relato. O intérprete se debruça sobre as imagens para reatar os fios rompidos e desdobrar o que se fecha em segredo. Esse aspecto foi notado por Fernando Marques, em sua resenha sobre o livro:

A técnica foi usada pelo poeta italiano Eugenio Montale, entre outros autores: trata-se de descrever ou narrar a cena retirando do relato referências que tornariam a situação facilmente identificável. O resultado pode soar intrigante, enigmático – o leitor é levado a reconstruir a cena original com os recursos da própria imaginação.³

Tal procedimento pede, a partir das associações do leitor, um desnudamento gradativo da imagem. A nudez surgiria, a meu ver, do processo revelador inerente ao sonho (uma das vertentes paradigmáticas do livro). Essa atitude aparece explicitada no mini-conto “Godard”:

Despir o movimento de sua rapidez ilusória, despir o homem de sua honradez ilusória, despir o corpo. (p. 71)

O resultado é uma dupla nudez: das imagens, que surgem como esqueletos descobertos; do leitor, desnudado do olhar rotinizado para descobrir o novo.

Quanto aos deslocamentos – acentos desviantes que mudam a ênfase de seu lugar original – talvez sejam, ao lado da metonímia e das duplicações, as figuras principais dos contos. Percebe-se tal dominância desde a troca do visível pelo invisível, já mencionada, passando pelo jogo de disfarces no conto mais “psicanalítico” da coletânea, “Boquinha”. Abusando dos diminutivos (Rubinho, Landinho, Nelinha, Dindinha), recurso que gera infantilização das personagens, o conto se abre expondo o vício de que vai tratar:

Na minha família dizia-se querer boquinha embora nem todos quisesses de modo igual.

Das mulheres, com seus vícios inconfessáveis, aos homens *que queriam mesmo e queriam ruidosamente o tempo todo*, chegando até o padre Severino, que parecia exceção, até morrer queimado de tanto fumar, o que fez o povo adivinhar: *obviamente ele também queria boquinha. Queria, mas tinha de desviar o pensamento* (p. 13). Também Rubinho tentava inutilmente firmar o pensamento, *porque ele ia e ia e entortava*. Só Dindinha, abandonada pelo noivo, abdicou radicalmente de *querer boquinha*. “Graças a Deus tenho as calças limpas”, dizia.

Ancorado na elipse, esse conto (como de resto todo o livro) aborda com humor os modos de *firmar* e desviar os pensamentos que nos assolam. Tudo é sugerido e construído sob o signo do *illo tempore* que transporta o real para uma atmosfera de sonho, narrando uma província imaginária, que poderia ser de qualquer um de nós. O deslocamento como recurso estruturante do livro não se esgota nessa passagem dos tempos nem nos desvios do pensamento. Ele surge, ao longo de toda a coletânea, na eleição maior da autora pelas figuras marginalizadas, despossuídas, entregues a uma sorte precária. A galeria dos tipos humanos que desfilam aos olhos do leitor confirma essa escolha pelo lado avesso, transgressor e desviante da vida: a velha incompreendida e abandonada, no conto de irônico título: “Os benfeitores”; os amantes, entre crack, cerveja e fumo, do conto “Amor” (cuja fusão de vozes do narrador e das personagens mimetiza a fusão dos corpos); o operário excluído pelo discurso intelectual em “Sujos e Malvados”; as “Putas da Estação da Luz”; o mendigo que arrota no ouvido da passante num dos contos de nome “Cromo”; o preso político, buscado pela sua parceira desesperada em périplo pelas delegacias, no “Acervo”; a doida de “Olha”, o perverso do conto “Ele”, entre tantos.

Seja como marginal, clandestino, estrangeiro, bêbado, mendigo, louco, ou mesmo como morto (que é também o lado que se evita ver, mas que aparece reiteradamente em vários textos e por ângulos diversos – por dentro, por fora, de lado – justificando a afirmação de Berta Waldman de que *há um esforço comovido, no livro, de enterrar os mortos*⁴) – em qualquer uma dessas faces, o que se mostra é o avesso da luz, a face oculta do que se mostra. A visão deslocada, distraída de si mesma, é a que permite ver melhor. Afinal, afirma-se a certa altura, *a luz é cegante e tem muitas sombras incompreensíveis* (“Dudu”, p. 69).

Por fim, resta comentar o suporte metonímico do livro e a escrita *replicante*, ou seja, calcada em ecos, refrações, retornos, repetições. A pergunta central da obra se põe

no texto “Pássaro.doc”, quando um pai perde seu filho em desastre aéreo: *A memória debateu-se, boiaram destroços. Do que restou, como compor um homem?* (p. 39). A mesma idéia ressurgue em “Solo”:

Não posso a partir de um dente construir a mandíbula inevitável, o crânio obrigatório, a coluna vertebral decorrente e, osso por osso, o esqueleto da Besta. (p. 37)

Como se fazer um todo pelas partes dispersas? Os fragmentos de corpos, cenas e objetos, captados pelo olhar metonímico, se espalham pelos textos, desenhando um quadro cubista que encontra sua unidade no olhar cúmplice do narrador e do leitor. Mas o todo é sempre faltante, lacunar como os mistérios sem resolução. Compondo essa escrita caleidoscópica, noto as reiteraões de duplos, pares, repetições de títulos, de sons – a começar pelas aliteraões de “*Trouxa Frouxa*” e “Dudu”, por exemplo – fazendo do *retorno* mais um modo de existir desta narrativa: *É preciso começar de novo para poder ver de novo*, diz em “Godard”. Insistir para aprender.

As vezes, as voltas do parafuso excedem em hermetismo (“Sonho”, por exemplo), forçando demais o desvio. Mas, aportamos na “Praia”, texto final, sabendo-nos desafiados tanto na inteligência, quanto na sensibilidade. E levamos conosco, para além das páginas lidas, a promessa de retorno que encerra a viagem:

Um belo dia, entretanto – e o mistério jamais será resolvido se baseado estritamente na água rasa da literatura – as roupas ressurgem e se depositam à margem, ou enroscadas nas hastes de ferro, à semelhança daqueles objetos trazidos pelo mar ou pela fantasia dos habitantes dessa paisagem. Fantasia que não pode ser absoluta, convenhamos, e que encontra seu limite nas relações com outros corpos, próximos ou distantes, e que giram – meros carretéis – no labirinto *de areia dessas praias*. (p. 82)

Notas

1 Resenha publicada originalmente em *Ficções* n. 6. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, pp. 127-132.

2 Os grifos nesta e demais citações são do autor. [NE].

3 MELLO E SOUZA, Gilda de. “O vertiginoso relance” in *Exercícios de leitura*. São Paulo. Duas Cidades, 1980, p. 83.

4 MARQUES, Fernando. “Imagens em frases nuas” em *Correio Braziliense*, 11 de junho de 2000.

5 WALDMAN, Berta. “Obra de Vilma Arêas é desafio para o leitor” em *O Estado de S. Paulo*, 29 de julho de 2000.