

Adélia Bezerra de M. Bolle

A comunicação degradada

“Toda comunicação avilta” — é o aforismo nietszcheano¹ que poderia servir de epígrafe a *Os Agricultores Arrancam Paralelepípedos*, livro de contos de Garcia de Paiva². A situação básica do seu conto se define como a do relacionamento interpessoal degradado. Com efeito, todos os motivos que permeiam sua narrativa: brutalização, espoliação do homem pelo homem, prisão, tortura, agressão moral, precariedade da ligação amorosa, malogro no entendimento, remetem a um mesmo tema, que é o da impossibilidade de comunicação humana.

A não comunicação assume em Garcia de Paiva diferentes modalidades. Ora é apresentada na sua forma negativa mais dramática, onde estala a violência e cuja situação limite é a morte (como em “Parábola”, “Comunicação” e “Calinissa”); ora a violência é mascarada, apenas contida, como em “Beleza”, no conto-título “Os Agricultores Arrancam Paralelepípedos” e no

1. Nietzsche: *Par delà le bien et le mal*, Paris, Gallimard, 1971.

2. Garcia de Paiva: *Os Agricultores Arrancam Paralelepípedos*, São Paulo, Ática, 1977.

“Tríptico Sob a Chuva”. Assim, longe de ser um amontoado arbitrário, os oito contos se relacionam: a espinha dorsal do livro é seu apoio temático.

O conto em que a ausência de comunicação é apresentada em sua forma paroxística é aquele que, ironicamente, se chama “Comunicação”. O isolamento aqui não é apenas moral, ou afetivo, mas existe já a partir do plano físico: trata-se de um surdo-mudo encarcerado. Emparedado, assim, por fora e por dentro.

O Autor apresenta um mistério armado: um homem preso, não sabemos por que motivo (e não sabemos mesmo se *ele próprio* o sabe) e que não pode se defender porque sua comunicação com o mundo exterior fica reduzida a uma afiltiva troca de frases rudimentares escritas num quadro negro. Sugere-se um crime, mas nada é revelado. Dentro da já degradada situação de encarcerado, assiste-se a uma progressiva degeneração. Retiram da cela as revistas, o estrado e o colchão; inundam o ladrilho, sonegam-lhe água para beber, impedem-no de ir às instalações sanitárias, queimam-lhe o braço com um charuto aceso etc., etc. Reflexo de uma situação cotidiana de violência policialesca e carcereira?

Nada se sabe: a personagem é absolutamente opaca, não dá a conhecer de si a não ser o que é apreensível por fora. Se tivéssemos acesso a seus pensamentos através de um narrador onisciente, ou mesmo de uma “visão com”, tudo estaria resolvido; mas aqui nada sabemos dela porque o narrador também não sabe:

“Voltou a tossir, quando clareou. Apanhou um giz.

— vou morrer preciso minha mulher

Veio o homem:

“Confessa”

Teve um acesso de cólera, desespero, chorou sem lágrimas.

— preciso minha mulher minha filha

— Cofeça

Quis falar qualquer coisa, grunhiu, regougou, estertorou.

— você olha você

Da maneira correta e ritmada que lhe haviam ensinado, quis escrever um insulto, um palavrão, uma obscenidade, não encontrou o que dizer.

Arrebatou o charuto, atacou-se com o homem, o carcereiro golpeou-o por detrás.

O homem foi embora, e o carcereiro voltou com um jornal, desdobrou-o nas suas mãos. Lá estava. As fotografias, as manchetes, as notícias em várias colunas. Leu — e depois largou o jornal no chão molhado.”

O que se segue a esta cena é o suicídio do surdo-mudo, enforcado com tiras da própria roupa. O fim do conto não satisfaz à nossa curiosidade passiva: o motivo da prisão fica no escuro, assim como a ação final do preso — que é antes sugerida do que narrada. A impossibilidade de comunicação, por parte do protagonista, contamina sufocantemente a narrativa, atingindo até o relacionamento narrador/leitor. E aquilo que era proposta temática torna-se realidade formal.

O protagonista de “Comunicação”, no entanto, não é a única das personagens de Garcia de Paiva submetida à condição de prisioneiro numa cela. O conto “Calinissa” revela a situação existencial arquetípica do ser humano emparedado na própria solidão: é a história de um homem que, isolado em sua cela, procura o caminho que o conduzirá ao Outro. Escava a parede, inicia um túnel, percebe que alguém, do outro lado, também trabalha para vir ao seu encontro. Estabelecida a ligação, cria-se entre os dois prisioneiros uma relação de dominador/dominado, de explorador/explorado, de senhor/escravo. A personagem narrador (ao qual não faltam elementos de sadismo) literalmente exaure Calinissa: tira-lhe a comida, bate até deixá-lo estirado, inconsciente, obriga-o a limpar sua cela, impõe-lhe castigos, humilha-o física e moralmente:

“Engordo e sonho, ao passo que ele emagrece e poreja. Gostaria que reagisse, porque sinto necessidade de bater.”

A narrativa mostra, metodicamente, como a personagem narrador se apropria de um a um dos bens de Calinissa. Cada um dos objetos que compunham o quadro da descrição inicial da cela de Calinissa aparece uma segunda vez na narrativa, já como propriedade da personagem narrador:

“Aos poucos, tomei posse de todos os seus objetos, e agora, ao passar pela abertura da parede, reencontro na cela dele minha antiga cela, vazia e limpa, como um ponto de peregrinação sentimental.”

Essa identificação final da cela do narrador com a de Calinissa, do início, torna-se índice da reversibilidade da situação nessa cadeia interminável de mando e dominação. O conto, ao final, sugere uma inversão de posições: que o futuro ocupante da cela vizinha à do narrador o espolie, o esgote e o “devore” assim como ele próprio o fizera a Calinissa. É o que diz a personagem narrador, após a morte de Calinissa, e quando ele próprio está à espera do seu novo vizinho: “Ah, o outro é sempre terrível, terrível, mas desta vez será diferente!”

Há um inequívoco acento sartreano nesse desabafo — assim como em toda a temática central de G. Paiva, que é a da comunicação como fracasso. Como já vimos, seus contos — e as análises subseqüentes corroborarão essa idéia — ressaltam o dramático da situação humana, votada à solidão. (E não é gratuitamente que várias de suas personagens são prisioneiras dentro de uma cela). Ao invés de uma relação de sujeito a sujeito, o confronto entre dois seres humanos torna-se uma inevitável relação de sujeito a objeto.

Ora, esse problema do “Outro”, embora já presente na filosofia hegeliana, ganhou categoria filosófica com o Existencialismo. Para Sartre³, o “outro” é aquele que me transforma em objeto com o seu olhar, que me paralisa, que me rouba o mundo, me arrebatava a liberdade e, no limite, me extermina. Dois homens juntos são, assim, “dois seres que se espreitam para se dominarem, a fim de evitarem ser dominados”, como diz Mounier⁴ em estudo sobre o Existencialismo. Pois se um é sujeito, o outro torna-se necessariamente seu *objeto*, coisificado. Quando se rompe o isolamento e o ser humano se expõe à comunicação, será necessariamente para dominar ou ser dominado. A única defesa parece, como em Sartre, ser o ataque. E se o outro vier a perder sua situação de sujeito (“... desta vez será diferente...”), será para, necessariamente, transformar-se por sua vez em objeto. Daí a sensação de permanente ameaça, mesmo quando se usufrui do estatuto de sujeito:

3. Cf. *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1949 — sobretudo a 3ª parte: “Le pour-autrui — L'existence d'autrui”.

4. *Introduction aux Existencialismes*, Paris, Denoel, 1947.

“Alargo a passagem para facilitar a comunicação, mas imponho: não entre sem aviso. Tomo precauções, ele pode vir de noite com o martelo e me pegar desprevenido.”

— diz a personagem narrador de “Calinissa”. No entanto, essa “posse” do outro não é gratificante, uma vez que eu aspiro a ele como sujeito, mas no momento em que o possuo, ele já se transformou em objeto, e me escapa. O Outro, diz Sartre, é ao fim de tudo inacessível (“invulnerável”, diz a personagem narrador do conto em questão). Assim se explica a raiva daquele que humilha a quem não pode possuir:

“Acordei no escuro, encontrei a passagem, deitei-me em sua cama, forcei, trepei nele, para humilhar.”

Exatamente o mesmo tratamento recebe o problema da convivência humana em “Parábola”. Um homem é brutalizado e morto por outro que, por sua vez, recebe idêntico destino das mãos de um terceiro. A narrativa é cíclica: uma caçada humana em que, praticamente, se conta a mesma história duas vezes, apenas com mudança de personagens.

O conto começa com a descrição de um jogo de futebol, em que um dos jogadores, um tipo vermelho, perde a possibilidade de gol ao ser interceptado por um jogador mulato, iniciando-se uma briga, que é apartada pelos demais. Ao fim do jogo, a caminho de casa, o mulato é perseguido pelo vermelho, que o acaba matando. A polícia, avisada, comparece. Três policiais: um mulato, um loiro e um terceiro. O policial mulato passa a atacar o vermelho, literalmente do mesmo modo como esse atacara o jogador mulato.

Poderíamos construir o seguinte esquema:

cena 1: jogador mulato (vítima) × jogador vermelho (agressor)
jogador vermelho (vítima) × policial mulato (agressor)

No entanto, tendo instaurado esse esquema cíclico, o conto convida a uma continuação. Assim, poderíamos montar uma cena 3 e mesmo uma cena 4, que não vêm contadas, mas vigorosamente sugeridas pela estrutura da narrativa:

constata — e relata — com uma brutal indiferença. É a descrição objetiva do funcionamento de uma engrenagem: a do relacionamento humano coisificado, em que se uma peça está por cima, a outra necessariamente fica por baixo. Mais uma vez, impõe-se aqui, assim, como em “Calinissa”, uma leitura na linha da dialética senhor/escravo.

Os três primeiros contos do livro, como vimos, refletem situações existenciais, em seu maior grau de tipicidade. O traço é grosso, para tornar inequívoca a realidade pintada. Nos demais, como já se disse, a violência é mais contida, mascarada, mas o tema da não comunicação continua com a mesma presença. É interessante notar-se que aqui a tensão cai, e a qualidade da narrativa também: perde-se o ritmo.

No conto que dá o título ao livro, a comunicação malogra, literalmente, por excesso de ruído. Aqui o desencontro se dá não mais ao nível do indivíduo, mas ao nível social: há uma impossibilidade de comunicação entre a sociedade civil organizada, a sociedade urbana, e essa estranha comunidade de agricultores, que resolvem ocupar as ruas da cidade, erguendo barricadas com os paralelepípedos, e cuja característica mais marcante é uma eufórica musicalidade.

Inicialmente, cada um por sua vez, representantes da sociedade urbana (o funcionário da municipalidade, o fiscal de trânsito, as “autoridades”, as patrulhas de polícia, os bombeiros) tentam comunicar-se com os líderes dessa barulhenta comunidade, mas “nada de prático resultava dos entendimentos”. Os agricultores “formavam grupos, expunham entre si os seus pontos de vista, discutiam, discursavam e ao cair a noite, no 1º dia, no 2º, inventavam brincadeiras, cantavam, faziam música”.

Mas não é só ao nível da *conversa* que os cidadãos não conseguem se relacionar com os agricultores; quando estes tomam a iniciativa e procuram contatos práticos (por exemplo, com o padeiro, com o jornaleiro), nada conseguem. A reação dos agricultores frente ao jornaleiro que lhes recusa o vespertino, por exemplo, é, após derrubarem uma pilha de revistas, a improvisação de um “batuque no metal da banca, que soava

ben". As autoridades são obrigadas a utilizar alto-falantes, ordenando ao grupo que abandone o local e se disperse, mas sua resposta é entoarem a marselhesa, e espocarem foguetes.

As tentativas de comunicação não conseguem vencer o ruído, e o conto acaba, num anticlímax:

"Todos os recursos foram mobilizados para a repressão, até ratazanas, mas o pior era a poluição sonora — música pop, em vez de ultimatots, estridulando 24 horas por dia nos alto-falantes. Silêncio era um apelo unânime. Os policiais punham algodão nos ouvidos, a princípio, depois foram para casa, debandaram. E passados dois, três dias, os agricultores também desapareceram das ruas ou não eram como tais reconhecidos."

Os demais contos, "Beleza", e os que compõem o "Tríptico Sob a Chuva" (na realidade, três "capítulos" de um único conto) colocam um problema particular nesse tema da comunicação humana: o do relacionamento homem-mulher. E ambos testemunham um malogro.

Surgem, assim, aqui, as primeiras personagens femininas. A moça de "Beleza" é objeto passivo de agressão verbal e visual por parte dos amigos do noivo ("o que ela viu e ouviu é difícil dizer"), da maledicência deles ("Estou dizendo, conheço ela de um bordel em Campos"), com a anuência tácita do próprio noivo ("Fausto era colaborador dócil: percebia tudo, sem dúvida, e gostaria de participar").

A Marluce / Marlúcia / Lúcia do "Tríptico" é bastante importante na economia da narrativa, contaminando estilisticamente todo o conto, uma vez que tudo inunda de luz:

"A chuva caía, dois holofotes antineblina encheram a noite de uma rascante fosforescência — no cosmos, no âmago de alguma incrível nebulosa devia haver um recanto assim, a beleza em estado puro e lácteo, alucinógeno, alucinante, ondas vibráteis interpenetrando-se vertiginosas."

Não deixa de ser um achado, aliás, num parênteses, que o protagonista, dono de uma obsessão cromática (pois tem um escritório de representação de tintas), acabe encontrando uma mulher com um pé verde, outro azul, além dos olhos de mel e seios róseos. Tudo isso em meio a pingos de chuva vermelhos e azuis, púrpura, névoa dourada dos letreiros, luz amarela das vitrinas etc., etc.

No entanto, essa personagem feminina não apenas é literalmente chamada de “objeto” (“... acedia afinal em participar de sua vida, para tornar-se objeto e complemento”), como, ao final, é coisificada através da metáfora “miolo de pão atirado aos peixes famintos” — uma das raríssimas metáforas de Garcia de Paiva.

É interessante notar-se aliás, que o Autor provoca um verdadeiro *deslocamento* (em termos freudianos), recorrendo a imagens de animais, para configurar situações humanas em que atuam diferentes graus de violência. Assim como em “Calinissa”, a personagem narrador esmaga uma formiga “com rancor e determinação”, e o símile do inseto com o próprio Calinissa se impõe, assim também a personagem feminina em “Beleza” é figurada no filhote de gaivota morto às mãos do grupo de amigos que se tinham reunido para um passeio no mar. Há requintes de sadismo no comportamento do grupo em relação ao pássaro:

“Deixa a mãe da gaivotinha em paz / Não, eu quero que ela e o gaivotão vejam que estou levando o bebê.” / ... / “Você ou ele, um de nós lembrou-se do filhote de gaivota, foi olhar e viu que estava morto. Jogue no mar / Não, nunca / Sim! todos teremos o nosso dia. A moça começou a chorar, um choro tímido de quem não quer fazer-se ouvir, nem podia escapar de um lenho flutuante.”

É irrecusável a identificação da moça com o pássaro indefeso e exposto à crueldade do grupo. Note-se que não se tratava apenas de uma crueldade “física”, mas eles pretendiam impor aos pais da gaivotinha o sofrimento “moral” de vê-los roubar o filhote.

Seria o caso de a gente se perguntar por que essa tônica tão vincadamente negativa no mundo cinzento de G. de Paiva (predominantemente cinzento, malgrado a efêmera explosão luminosa da Marlúcia no “Tríptico”). Seus contos podem ser considerados instantâneos exemplares da espoliação vivida no dia-a-dia. Mostram o avesso de uma sociedade de bem-estar, que certa propaganda oficial tenciona difundir. A matéria bruta de que ele poderia dispor está aí, sob espécie de violência. Esse problema, aliás, é tematizado num dos seus próprios contos, “Beleza”, em que uma das personagens faz uma reflexão sobre a ficção:

“Você é escritor? Escriturário / Escreve um conto!
Quem sabe? Com o passar do tempo, por decantação, alguma coisa pode
restar no fundo da bateia. Talvez seja preciso exagerar, fazer caricatura, a
infâmia há que mostrar-se grossa. No dia em que a maldade desaparecer
deste mundo, ai que pena! Acabou-se a literatura...”

Há aí três colocações do problema: a) a necessidade de
experiência de vida para a ficção: seria a “decantação” do vivido
a mola do processo ficcional? b) a arte como deformação; o traço
grosso: a funcionalidade do exagerar. c) a matéria-prima da
literatura como a maldade.

No entanto, Garcia de Paiva não é exceção entre os
contemporâneos; sua postura ficcional não é um caso
pessoal seu:

“Mediante um processo histórico-social, talvez irreversível, o romancista
conta hoje no plano ético, com uma só dimensão; cumpre-lhe buscar os
efeitos de sua arte, sob este aspecto, na anormalidade, no crime, no pecado.
/ ... / O bom comportamento e os bons sentimentos, dentro do mundo
burguês da chamada civilização ocidental, não mais oferece margem para a
realização artística.”

(Álvaro Lins, *Jornal de Crítica*, 7ª série)