

# Suzi Frankl Sperber

## O olho da câmara, ou o despertar da ideologia

“Vermelho. Um homem vermelho. /.../ O que interessa é que era vermelho mesmo... Era a cor dele mesmo, eu vi bem...”

Em *O Homem Vermelho*<sup>1</sup> o que se apresenta, no título, sob a forma de adjetivo, passa a ser uma tônica no livro todo. Domingos Pellegrini Jr. é um autor que vê o que escreve, ou melhor, seus narradores vêem e narram o que vêem. Frequentemente, essa forma de fixar a realidade faz deste o livro do aqui e do agora. É o imediato o que é narrado. Cada imagem é presente, porque direta e precisa. A realidade é objetivada com força cinematográfica. Os objetos e a ação não sofrem diluição. Constantemente a atenção do narrador incide sobre o que se vê — a visão é o sentido mais insistentemente solicitado:

“Veja. Cinquenta casas e um lampião aceso, só”<sup>2</sup>.  
Mas eu já vi aquela cara mesmo, faz muito tempo. /.../ Quero perder a vista se estou mentindo”<sup>3</sup>.

1. Domingos Pellegrini Jr., *O Homem Vermelho*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.

2. *Idem*, p. 45.

3. “A última peroba”, p. 61.

Ver parece ser uma necessidade obsessiva. É preciso ver para compreender, para agir, para reagir. A realidade vista é ineludível e contundente (já o disse Bela Balasz a respeito do cinema). Penetra pelos olhos no receptor. Pode-se ignorar a fome que não se sente quando a informação de que ela existe é abstrata. Não se pode ignorar a agressão que se vê, a menos que se feche os olhos. Mas fechar os olhos pressupõe um ato de vontade; portanto, só não vê quem não quer ver. Ou, no caso deste livro, quem não quer ler. Porque, no discurso de Pellegrini Jr., ler equivale sempre a ver. Toda mediação entre os dois atos leva a uma tergiversação da realidade, parece querer dizer o autor. O que não é diretamente visto, é ouvido, como relato de algo que foi visto. Mesmo os diálogos e reflexões, ainda quando transmitidos pelo estilo indireto livre, seguem o caminho do raciocínio linear, direto e sem saltos, próprio do relato oral da coisa vista. Certamente, Domingos Pellegrini Jr. foi muito ao cinema, viu muito filme e, mais ainda, contou muito filme para os seus amigos. Repetem-se amiúde os termos usados no relato oral deste tipo, para puxar a sucessão dos acontecimentos, o desenrolar da narrativa: “agora”, “daí”, “então”, “veja”, “depois”,... Estes termos não indicam já a sucessão temporal propriamente dita, mas ligam as diferentes partes do relato, reestabelecendo constantemente o contato imediato e fácil na comunicação. Chamam a atenção sobre os movimentos da câmara, para salientar sua função indicadora, desvendadora do intrincado da imagem complexa de cada fotograma.

No cinema, a dramaticidade surge da defasagem entre a imagem e o espectador. Aqui, ela surge da defasagem entre personagem e leitor. Não apenas no nível do relato, mas também no nível social. As personagens são quase sempre proletárias, têm apenas o suficiente para sobreviver. O leitor é, presumivelmente e na pior das hipóteses, um integrante da média burguesia. Não há menção nenhuma ao leitor no livro, é verdade. Mas esta implícita figura do “tu” ao qual se dirige a narrativa, quer na terceira, quer na primeira pessoa, estabelece a dialética entre aquilo que é visto e aquele que vê. Na primeira pessoa, os recursos variam, mas marcam sempre a presença de um interlocutor. O “eu” que conta, fala com alguém. É um outro, que assiste, à medida em que ouve:

“Eu quando vim da roça tinha uma viola que, hoje, nem sei mais onde foi parar”<sup>4</sup>.

“Vermelho. Um homem vermelho. Nem polaco nem ruivo, tenente, vermelho mesmo”<sup>5</sup>.

Na terceira pessoa (“O Encalhe dos 300”), fixa com nitidez as imagens (o conto começa *in medias res*, como algo acontecido no tempo e no espaço definidos: “O encalhe dos 300 começou às seis horas da manhã escura de 11 de agosto de 1958, no atoleiro do Km 60 da Cianorte—Cruzeiro do Oeste, a estrada mais perebenta do Brasil.”)<sup>6</sup>. E estabelece uma comparação entre a situação dos desamparados nestas circunstâncias geograficamente distanciadas e o leitor, que, não tendo participado do encalhe, será um “outro”. À medida que passam os dias e aumenta a miséria física e moral dos fretistas ou frotistas dos 300 caminhões encalhados, maior é a indiferença entre o grupo que participa da narrativa e o “outro”, isto é, nós, leitores.

O mundo cão a que assistimos não é uma excursão ao exótico. Sem mais análise que uma frase como “Nos intestinos a comida foi uma revolução”, a palavra que dá nome a esta realidade é suficiente para ferir o leitor na sua existência presumivelmente satisfeita. Porque sexo, alimentação, sobrevivência, estão interligados e são tratados como desesperados substitutos do real e do necessário. Este necessário se configura como o saudável, como a expectativa de vida do “outro”, nós. É uma ordem imposta (aliás por uma voz que, no escuro, é só voz: “Aqui vai entrar um de cada vez”) que se opõe à desordem automática (“Na correria nem viram quem entrou primeiro”). No conto, este contraponto da ordem, no que é essencial desordem, da hierarquia, onde há somente uma mesma miséria (“O motorista do primeiro FNM encalhado achou-se no direito, e todos acharam lógico ele ser o primeiro.”), do gozo onde há horror, do sonho de uma vida organizada, decente, sadia, onde há o tabu, a culpa, o crime, constitui um conjunto de dados da

4. “Geléia da paixão”, p. 89.

5. “A última peroba”, p. 55.

6. “O encalhe dos 300”, p. 9.

própria narrativa, que servem de parâmetro para medir o mal-estar em que fica envolto o leitor.

O contraponto entre a realidade da narrativa e a expectativa da vida considerada normal, pelo leitor, matiza o relato e compensa a nivelção exercida pelo estilo indireto livre, tanto nos contos em primeira como nos em terceira pessoa. Circular, o estilo indireto livre apresenta dois discursos superpostos: o do narrador e o do narrado. O tom uniforme, resultante de sua união, é longo e contínuo, isento de modulações próprias, feito de unidades justapostas, como uma ladainha. Nele, são fáceis as inclusões de novas vozes, reunidas na fala pela simples sucessão, coro que cresce paulatinamente:

“Lembram do morto. Leva uma arma, tinham dito. Não preciso. Não precisa mas leva. Não levo pelo seguinte. Sou muito calmo, mas quando a coisa esquentada, eu viro, feito milho-pipoca”<sup>7</sup>.

A frase morde, sincopada; a sucessão se converte numa montagem de “flashes”, de tomadas curtas: “Cada quarteirão a lata velha brecando, subaco atrás de subaco, velha com pacote, estudante com livro de Moral e Cívica, pedreiro com marmitta”<sup>8</sup>.

Mas neste tecido de pontos e contrapontos, não há ponto sem nó. Graças à repetição, fecham-se círculos sucessivos em torno das diferentes cenas que não estão vinculadas por elos de causalidade. Nem haveria como determinar a causalidade, na constante presentificação das situações. A consequência deste procedimento é dúplice: por um lado, a imediatez agride o leitor; por outro, o estilo indireto livre distancia, mediando entre narrativa e recepção o contraponto referido. Esta duplicidade permite a repentina eclosão do inesperado, que culmina as narrativas todas. Fica faltando sempre, nesta construção que começa *in medias res*, o terceiro momento, posterior ao conflito, aquele em que se concretizariam as consequências da reação, as aspirações dos agredidos-agressores. Em “O Estralar da Pipoca”, o grupo de

7. “No estralar da pipoca”, p. 50.

8. “Carlitos perdeu a graça”, p. 80.

companheiros *espera* poder “virar as leis no avesso”<sup>9</sup>. Há desejo e decisão na espera. Porém a decisão é “muda, gelada e nebulosa”. Não se realiza no espaço do papel. Mesmo em “O Encalhe dos 300”, depois de culminar a miséria humana e social na consciente união de classe, amanhece, o sol aparece e seca a lama, partem os motoristas e o que sobra é a poeira: “De noite já teve poeira no encalhe dos 300”<sup>10</sup>.

Para o leitor fica a pergunta sobre a eficácia da ação. A expectativa é trágica, já que a realidade na qual se insere a ação é conhecida, referida como idêntica à realidade do leitor. Mas nunca se tem diante dos olhos o trágico. Quando o “basta” é anunciado *a priori*, como em “A Maior Ponte do Mundo”, em que sabemos que o narrador (um eletricista que fala em primeira pessoa) nos anuncia o relato sobre uma perda fundamental (um alicate de cabo amarelo que o acompanhara em todos os trabalhos durante oito anos), como sabemos que esta perda provocou grande dor, como vemos que ela se deu numa situação de violência desmedida contra o trabalhador, esperamos que a reação seja igualmente violenta e decisiva. E a narrativa faz a volta em círculo: na sua demanda de ação, exige uma continuação — fora da narrativa.

Como entender as personagens, nesta relação? As que têm nomes pertencem à pequena burguesia: Barbosa e Francisco Alves dos Santos, em “Reportagem”. O camelô, cantor da medicina natural, morre vítima da precariedade da medicina social. Barbosa, corretor imobiliário, reage contra a falta de liberdade no país e contra a falta de segurança no trabalho. Neste conto, justapõem-se as cenas de vida e as de morte do camelô, ironizando com certa amargura a situação, através dos nomes, já sem função, dos remédios naturais que vão sendo arrolados desordenadamente. Em “Carlitos Perdeu a Graça” o ritual de assistir aos filmes de Carlitos se contrapõe ao mundo exterior, numa montagem que põe a nu o arbítrio exterior, num mundo cuja luz cruel tonteia e cega aquele que não quer abrir os olhos. A norma do livro é a falta de individuação das personagens, quer pela falta de nominação, quer pelo uso de

9. “No estralar da pipoca”, p. 51.

10. “O encalhe dos 300”, p. 22.

pronomes pessoais no lugar dos nomes, ou de substantivos que designam o gênero ou a classe a que pertence uma personagem: “cada mulher”, “fretistas”, “frotistas”, “a mãe”, “o filho”, “os eletricitistas”, “o engenheiro” etc. De início, a ação da personagem corresponde ao que a sociedade dela pede, sem lugar para o encontro do “eu”. As personagens não têm conflitos internos, nem sequer solidão: estão demasiado ocupados para isto, desencontrados de si mesmos. Porém também não chegam a estar des-personalizados. São indivíduos em embrião. Neste contexto a existência não é absurda, nem insólita a situação. O mundo é que é absurdo, por exigir destes indivíduos que suas existências sejam insólitas, para fazerem face a situações de carência. A solução encontrada é sempre apenas improvisação precária, nestas existências fundamentalmente desorganizadas, porque desprotegidas. As forças externas são as mais fortes e não são identificadas. Servem para a resignação automática, inicialmente tranqüila:

“/.../ aproveitou que ainda estava de sapatos secos — lá fora a chuva engrossava as enxurradas — e cruzou os pés no painel, acendeu um cigarro e deixou chover, que chovesse; que desabasse /.../”<sup>11</sup>

Ou para a resignação imposta pela força: “Um eletricitista trabalhar molhado é o mesmo que um bombeiro trabalhar pelado, é pedir para levar choque — mas era o jeito, era o fim do mundo, era peão que passava cambaleando”<sup>12</sup>. A realidade é assim e assim cresce numa sucessão indiferenciada de acontecimentos que se somam.

Na série de impressões subjetivas possíveis — só perceptíveis ao receptor e por ele experimentadas pela visão — irrompe uma reação como fator real de determinação para suas existências, porque levam-nas a uma decisão, a uma tomada de posição. A vontade recém-despertada indica a interação entre o indivíduo, as realidades de fato e os poderes objetivos da vida, cuja enunciação não se dá, permanecendo perceptíveis pela associação das cenas justapostas na montagem do relato. A decisão da personagem corresponde a resistir.

11. *Idem*, p. 9.

12. “A maior ponte do mundo”, p. 108.

Há diversas formas de resistência: a reivindicação dos fretistas/frotistas de "O Encalhe dos 300"; o silêncio e a mentira da mãe para acobertar o filho, em "Mãe"; a necessidade de enterrar quem morreu por desleixo, dessangrado, em "Reportagem"; não ceder à pressão do dinheiro — pouco e humilhante —, engodo na exploração comercial da música caipira, em "Geléia da Paixão"; não se encantar com a grandiosidade da obra, como consolo pela agressiva exploração da força de trabalho, em "A Maior Ponte do Mundo"; é a vingança e a defesa em "No Estralar da Pipoca" e em "A Última Peroba". Quem teme resistir, aceita os engodos, como o amigo de Barbosa, que fecha os olhos à realidade, iludindo-se com os acenos do desejo de entrar na academia de letras estadual, ou fazer poesia como fuga.

A urgência dos acontecimentos ou situações que se sucedem não é procedimento que serve para indicar a falta de vida interior do indivíduo, como ocorre em alguns relatos contemporâneos, nem corresponde à sua voracidade para chegar ao triunfo pessoal. Serve para despertar um conteúdo essencial da racionalidade e da vontade livre, alavanca de ação mais nobre e geral. Daí a simbologia construtora do mundo: sete dias precisa a narrativa para que nasça a consciência; doze cenas com doze narradores-testemunhas levam à redenção da injustiça e da arbitrariedade, ou pelo menos à espreita para a luta. Enquanto isto, os objetos representativos (o alicate de cabo amarelo, os remédios naturistas, o avental úmido, as perobas) fazem parte visceral do corpo das personagens, representando seu ser — de modo que, agredidos, correspondem à amputação do próprio corpo: "Daí, quando você perde uma ferramenta que já usou muito, é o mesmo que perder um dedo"<sup>13</sup>.

Se procurarmos um parâmetro para a compreensão das personagens de Pellegrini Jr., dentro da literatura brasileira contemporânea, verificamos que elas não são anti-heróis, como o são as personagens de João Antônio. Quase sem memória, não têm angústias ou mistérios. As marcas literárias brasileiras mais fundas são as de Dalton Trevisan. Os contos de *O Homem Vermelho* têm algo da quase crônica dos relatos breves,

13. *Idem*, p. 99.

essenciais, dolorosos de Dalton Trevisan. Não do ponto de vista temático, já que as personagens de Trevisan são da classe média e seus conflitos são os do homem só, até em sua vida conjugal. É a linguagem de Pellegrini Jr. que lembra a de seu conterrâneo, em seu despojamento e agressividade, em seu “gosto ácido do essencial”. As imagens neo-realistas do cotidiano fazem parte do grande conjunto de literatura-verdade que caracteriza nossa literatura de 1960 para cá. A mesma linguagem existe em *Os Meninos*, segundo livro de Pellegrini Jr.<sup>14</sup>.

A temática de Pellegrini Jr., especificamente neste *O Homem Vermelho*, é que difere seu tanto do panorama geral do conto brasileiro contemporâneo, no tratamento dado à personagem. Ela é proletária, a-pessoal, sem paixões; é vista em seu trabalho, por ele aprisionada, durante o processo de exploração. A narrativa pode partir de um pressuposto ambicioso, como o primeiro conto do volume, construído sobre a esteira de “La Autopista del Sur”, de Julio Cortázar. Pode ser uma variação sobre o mesmo tema, como “No Estralar da Pipoca” com respeito a “A Última Peroba”, a primeira narrativa menos feliz que a segunda. Pode ter um ranço sentimental no espaço em branco, como em “Ay”. Importa que de repente a personagem se dá conta de que sua força é um valor de uso — que deverá ser convertido em algo objetivo, palpável, valorizável. Neste ponto re-liga-se à terra, ao mundo, ao seu, manifestando o seu desejo de “virar as leis no avesso”. Ao reivindicar, re-une-se aos indivíduos de seu grupo, dos quais de outra forma não se aproximava em essência. Re-une-se, assim, à comunidade, também, numa união que não faz apenas a força do grupo, como também a própria:

“Então ele no centro de todos desagachou com um suspiro fundo, procurou um palmo de barro para cuspir e depois falou bem devagar: que esse encalhe lazarento até que teve serventia; motorista é uma classe desgraçada, um sai enquanto outro volta, um vai enquanto outro vem, não é bancário nem operário de fábrica, não tem união nem greve, nem festa nem sindicato; profissão desencontrada; então agora esse atoleiro até que teve serventia, porque é a primeira vez — é ou não é? que a gente se uniu; é a primeira vez que a gente está unido”<sup>15</sup>.

14. Domingos Pellegrini Jr., *Os Meninos*, São Paulo, Vertente, 1977.

15. Domingos Pellegrini Jr., *O Homem Vermelho*, op. cit., p. 22, “O encalhe dos 300”.