

O FARDO DA HISTÓRIA, O RASTRO E O UNIVERSO BURGUEÊS NA OBRA DE JOSÉ GERALDO VIEIRA

Ricardo André Ferreira Martins
Pós-doutorando em Letras – Universidade Federal de Santa Maria
Bolsista Capes

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar, de uma perspectiva crítica, o fardo da história, da memória e o universo burguês na obra do escritor ficcionista José Geraldo Vieira, em um questionamento que visa perscrutar as razões de sua inserção ou retirada das listagens que compõem o cânone literário brasileiro. A partir de uma reflexão em torno de questões historiográficas, procura-se abordar os principais temas do autor, suas obsessões com a memória e o rastro deixado pelos vestígios de outros tempos.

Palavras-chave: José Geraldo Vieira – Narrativa. Literatura e História. Literatura e Memória.

Abstract: The objective of this article is to analyze, of a critical perspective, the bale of the history, the memory and the bourgeois universe in the works of the writer fictionist's José Geraldo Vieira, in a inquiry that seeks to search the reasons of his insert or retreat of listings that compose the Brazilian literary canon. Starting from a reflection around historiography subjects, we tries to approach the author's main themes, their obsessions with the memory and the trace left by the tracks of other times.

Keywords: José Geraldo Vieira – Narrative. Literature and History. Literature and Memory.

Introdução

“REPITO: a memória é um asilo com duas alas. Numa, as saudades, essas anciãs paralíticas; na outra, os complexos, esses loucos domados com camisas de força. Permitam, já agora, confessar que extraí minhas personagens das duas alas”, afirma o autor de *A mulher que fugiu de Sodoma*, José Geraldo Vieira, um dos ficcionistas mais fecundos da literatura brasileira do século XX, cuja obra ainda desperta interesse em um número nada desprezível de leitores, que veem em sua ficção e produção intelectual um dos pontos culminantes da prosa moderna em língua portuguesa. As palavras acima citadas foram proferidas em um depoimento na Biblioteca Municipal Mário de Andrade, no ano de 1971, em São Paulo, quando se comemoravam os 40 anos de ficção do autor. Elas são ilustrativas – para não dizermos emblemáticas – da trajetória literária deste criador

hoje relegado a uma posição desconfortável, quando não subalterna no “grande abatedouro da literatura” (MORETTI, apud HARDMAN, 2003, p. 8), vala comum na qual grandes nomes incensados e canonizados em vida são arremessados, grandes esquecidos de uma época ou de uma mentalidade que não estão mais em voga, cujos vestígios parecem ser sistematicamente apagados, ora pela negligência, ora pelo esquecimento que tudo soçobra em forma de ruínas. Aliás, este par *memória-esquecimento* é justamente um dos que pode nos auxiliar de maneira mais evidente para explicar o véu de silêncio que parece encobrir a obra deste notável ficcionista, que atravessou praticamente quase todos os grandes acontecimentos literários e políticos do novecentos, exprimindo-os em um estilo que permitiu abrir novas trincheiras em meios aos clichês saturados de nacionalismo e cor local que há muito empoeiram as estantes de nossa literatura. Porém, antes de qualquer coisa, é preciso que recorramos ao expediente de lançarmos os fundamentos de nossa discussão, partindo mais que evidentemente do começo, a fim de que tenhamos um terreno comum de ideias.

Começemos por comentar a importância da narração para a constituição do sujeito. Não há dúvida que, na tradição ocidental, esta importância esteve sempre ligada à questão da rememoração por meio da palavra que, retomando o passado através da memória e da escrita, recupera-o do desaparecimento no silêncio e no esquecimento a que se destina uma determinada massa de lembranças e vestígios que ainda não entraram em qualquer ordem discursiva, para aqui nos valer da expressão foucaultiana. Ora, desde quando o pensamento grego, em suas origens, reconheceu que a tarefa do poeta – e, mais tarde, a do historiador – era justamente a empresa e o esforço da rememoração da morte gloriosa para que as gerações posteriores pudessem sempre narrá-la e preservá-la como patrimônio da cultura, estabeleceu-se aí uma importante divisão, a qual põe em evidência o significado da própria morte: é preferível uma morte de grandes dimensões heróicas e históricas a uma vida anódina, sem nenhum brilho, pois esta última não era digna de lembrança (GAGNEBIN, 1994, p. 3). Hannah Arendt nos faz lembrar, ainda, o fato de que o próprio Heródoto adverte, logo no primeiro argumento de suas *Guerras pérsicas*, que a sua empresa tinha como propósito preservar os fatos cuja existência deve-se aos homens, a fim de que o tempo não os devore ou os oblitere. Desta forma, prestava um louvor às realizações gloriosas e extraordinárias dos gregos e dos bárbaros, assegurando, por meio da narração historiográfica, evocação suficiente por toda a posteridade, para que a memória dos heróis e dos guerreiros pudesse ser preservada e repassada geração

após geração, através dos séculos (ARENDDT, 2001, p. 70). Para Heródoto, assim como para todos os gregos de seu tempo o deveria ser, a preocupação com a imortalidade dos feitos humanos assegurados por meio da palavra escrita era algo evidente por si mesmo; Arendt adverte que o entendimento da tarefa da História, em Heródoto – salvar as realizações humanas das ameaças de apagamento e futilidade derivadas do olvido -, nascia da concepção e da experiência que os gregos tinham da natureza, cujos fenômenos existiam por si mesmos, sem o auxílio ou intervenção dos homens ou dos deuses; sempre presentes, tornava-se improvável que elas, as coisas, fossem ignoradas ou esquecidas. Em conformidade com esta visão de que as coisas existem para sempre, sem a necessidade da recordação humana para assegurar sua futura existência ou permanência por meio da memória, todas as criaturas, entre elas o próprio homem, encontravam-se igualmente não em uma circunstância de devir, mas do *ser-para-sempre* na natureza. Do outro extremo, a natureza, por meio do ciclo repetitivo da vida, como uma roda girando em torno de seu próprio eixo, assegurava, para todas as criaturas que nascem e morrem, uma espécie de eternidade igual àquela pertinente às coisas que simplesmente são e não mudam: “O ser para as criaturas vivas é a Vida, e o ser-para-sempre (*aeí éínai*) corresponde a *aeiguenés* procriação” (ARENDDT, 2001, p. 70-71).

Porém, não é demasiado lembrar que, apesar dessa eterna repetição do mesmo na natureza, em que simplesmente aproximamos um mundo de *devir* ao do *ser*, isto não significa a imortalização de homens individuais. A mortalidade, antes de tudo uma marca distintiva da humanidade em um universo onde todas as coisas figuram imortais, tornou-se um peso insustentável para o homem e sua consciência desta mortalidade, pois mesmo as outras criaturas vivas e mortais existem não como indivíduos dotados de consciência da sua condição mortal, mas apenas como membros de alguma espécie fadada se procriar e, portanto, a perenizar-se na natureza. Os homens são, entre todas as criaturas, os “mortais”, aqueles que não têm como perpetuar a sua existência como indivíduos senão por meio de ações e daquilo que delas é contada, através da oralidade ou da escrita. A mortalidade, para os gregos, assentava-se em um problema de consciência, a partir do qual um *devir* aspirava a *ser-para-sempre*, tentando salvar algum feito que, ao menos, tivesse a dignidade de ser lembrado em forma de narrativa. Era virtualmente impossível, entretanto, lembrar de todos os acontecimentos e feitos gerados pelos indivíduos, em todos os tempos. Um apagamento sistemático destas ações minúsculas fazia-se necessário, uma vez que só é possível compreender a narração dos grandes feitos e obras dos

quais os mortais são capazes se entendermos que não poderia ser outro o tema da narrativa histórica, a qual não se preocupava com seqüências ou com o fato de que aqueles grandes feitos e obras se integrassem em conjunto, cujas partes ofereciam alguma explicação sobre o todo. Assim como os indivíduos que os geravam, a ênfase das narrativas gregas recaía sobre situações ímpares, únicas, eventos ou realizações insólitas e singulares que interrompiam o movimento cíclico ou circular da vida cotidiana, em que todos os eventos e fenômenos se repetiam anodidamente, para instalar o extraordinário, única coisa capaz de conferir algum significado à existência humana. O movimento circular da vida biológica, nas palavras de Arendt, sofria então uma interrupção no mesmo sentido em que a *bíós* retilinear dos mortais, fazendo surgir, através da ação humana, o inesperado, o grandioso, aquilo que era digno de ser lembrado e preservado. A historiografia grega, portanto, não era uma narrativa constituída de episódios ou eventos dispostos em uma trama explicativa, cuja pretensão era oferecer um quadro ou panorama de alguma coisa em escala genealógica, mas tão simplesmente uma soma de interrupções em que se instala o extraordinário – tema constitutivo de toda a produção literária grega (ARENDR, 2001, p. 71-72).

Análise da obra de José Geraldo Vieira

Pois bem: de que modo este preâmbulo pode nos servir de roteiro para uma interpretação ou leitura da obra ficcional de José Geraldo Vieira, objeto de nossa discussão? Há, com efeito, em toda a obra deste escritor, um sem número de imagens que nos transportam a uma percepção da história, na medida em que esta, em maior ou menor escala, nos impõe um choque entre a história coletiva das grandes massas organizadas ou da humanidade e a história individual, de modo que a existência de lugares, pessoas e objetos fica ameaçada ou é inexoravelmente derruída pelo apagamento da memória. Entendamos desta forma: não se trata aqui propriamente das pessoas, dos lugares ou dos objetos em si mesmos, mas sim de um conjunto de representações que a memória opera sobre estas categorias temporais na forma de lembranças afetivas que, em determinado ponto do tempo, se tornam intangíveis, sendo necessário, para preservá-las, constituí-las em narrativa. O ato de narrar, desde sempre, é uma forma que, conforme vimos, parece impedir, senão ao menos retardar, a corrosão do tempo e do esquecimento. Os romances de José Geraldo Vieira são exemplos de narrativas em que lugares, pessoas, objetos,

mas sobretudo um modo específico de representá-los, são o pano de fundo de uma preocupação peculiar com a passagem do tempo e sua ação sobre aquilo que, retirado de seu ambiente original de significação e existência, parece mais uma pálida e desbotada fotografia em preto-e-branco de nossas lembranças, e que não podemos mais significar ou mesmo ressignificar como foram, principalmente quando desprovidas da memória da experiência que as originou. A obra de José Geraldo Vieira, como notadamente toda a literatura e história ocidentais, está ligada a esta tarefa e cuidado com a rememoração, o lembrar, uma tentativa muitas vezes admirável tanto quanto frustrante em reconstruir um passado que nos escapa entre as armadilhas da memória e do esquecimento, talvez no esforço que todos fazemos em salvar algo da morte em meio à fragilidade da existência humana. Contudo, o primeiro passo para que possamos adentrar nesta teia de interpretações é entender a questão do *rastró* como um elemento de coerência e conexão entre a memória e o tempo ao longo da narrativa de José Geraldo Vieira. Para tanto, é preciso lançar os olhos para certas passagens, decerto não os pormenores mais negligenciáveis porquanto entre os mais evidentes, mas alhures *sinais* nos quais podemos reconhecer a marca distintiva de uma das preocupações – senão obsessões – do autor. Podemos também aí interpretar tais *sinais*, em uma convergência com o *método indiciário* (GINZBURG, 2002, p. 143) como pistas infinitesimais ou mesmo substanciais que permitem a leitura do funcionamento destes elementos narrativos para a elaboração da narrativa geraldiana; pistas, não apenas como sintomas, ou indícios, mas emblemas de uma perquirição que emerge com frequência ao longo da escrita, e que pode ser medida pela quantidade de trechos e parágrafos nos quais aparece. E uma das mais candentes, ao longo da obra de José Geraldo Vieira, é a frequência com que alude a imagens relativas à demolição, às ruínas, aos escombros, aos restos do passado tornados em simples vestígios por intermédio da ação humana, que transforma a paisagem, onde antes a mudança não parecia se pronunciar. Deste modo, os momentos em que o autor torna patente sua percepção de tais elementos são encontráveis em muitos momentos de sua ficção:

Nisto recuei, puxado por Germana. É que lá de dentro investiu contra as tábuas, contra meu olhar de louco, um enorme cão, ladrando.
No alto do andaime, uma placa:

RODRIGUES & FILHOS
DEMOLIÇÕES
Compram-se casas velhas para demolir.

Bem, esses Rodrigues, pai e filhos, não ganhariam, a preço baixo ou caro, o material em que me fui desmantelando para me demolir de todo. Dei dado à

noite e a o vento resíduos de minha lucidez, esboroando-me pelas ruas, abaixo e acima (VIEIRA, 2003, p. 281).

Observando a paisagem ao seu redor, o autor percebe as mudanças, de modo que, orientado pela visão que a tudo perscruta, em busca do ambiente familiar e conhecido, vasculha os sinais que o tempo dissemina para a marcação de sua passagem. Cada elemento o atinge, provocando uma reverberação de sentimentos e imagens, que também são *sinais* de permanência ou alteração:

A visão global do Rio de Janeiro me empolgou. Era como se me debruçasse sobre um mapa de clorofila e vidro que pouco a pouco principiava a crescer até adquirir veracidade de espera e oferta. Saltei no aeroporto e logo se deu o prodígio: instantaneamente me inseri na movimentação urbana. Tudo imutável, presente, nítido, como até 1940: as diferenças, mesmo essas, não me dando sensação intrusa. O percurso pela antiga área do morro do Castelo – tão diversa do resto da cidade – não me interessou senão como travessia até me ver diante dos trechos tão conhecidos desde a infância: Monroe, Glória, Russell. Flamengo, curva da Amendoeira, Botafogo, túnel Barata Ribeiro... Como meus olhos saudavam essa estereoscopia de trajetos! O Rio de Janeiro! Eu! A cidade verificada nos pormenores de esquinas, calçadas, prédios, nessa tira fisionômica tão característica, defronte, em cima, à direita, à esquerda. Ônibus, bondes, táxis, pessoas, jardins, lojas, fachadas, praças, estátuas, morros, anúncios, alamedas, tudo bem carioca, cheio de sentido (VIEIRA, 2003, p. 221-222).

O autor não consegue deixar de observar o espetáculo das marcas concretas da passagem do tempo e, em uma forma curiosamente irônica de registrar a sua própria experiência, já que todas as mudanças chegam à memória por meio da visão que conduz seu olhar por uma espécie de voyeurismo compulsivo, o qual tudo registra como através de uma objetiva em foco permanente. Com efeito, uma das questões concernentes à mudança diz respeito à identidade. A não permanência das coisas, alteradas pela interferência da ação humana na paisagem, induz-nos a pensar sobre o caráter inevitável da permanência do *si mesmo* diante das marcas concretas da passagem do tempo, sob a forma de lugares e prédios demolidos, ruas cujos trajetos se alteram, de modo que, alterando a percepção do mundo à nossa volta, uma parte de nossa identidade se altera. Em uma edição do *Magazine Littéraire*, dedicada ao filósofo hermeneuta francês Paul Ricoeur, alude-se a este tema candente ao longo de sua obra, ou seja, a questão da identidade e da mudança:

Com o passar do tempo, nós mudamos. Como é que eu permaneço o mesmo através da mudança? O ‘si mesmo’ não é a mesmidade, uma identidade invariável. Ao contrário, trata-se de uma ‘identidade narrativa’, quer dizer, construída na mudança. Isso exige que eu tenha guardado alguma coisa do passado para poder construir com seus **rastros**, encadeá-los uns aos outros sob um horizonte de **projeto**. Não se pode separar a memória do projeto e, portanto, do futuro (MAGAZINE, 2000, p. 24).

Ao notarmos a passagem do tempo, as marcas concretas deixadas em forma de vestígios ou sinais da mudança, percebe-se que não somos mais “os mesmos” do passado, em virtude que possuímos uma *identidade variável*, uma identidade que também foi construída com a mudança, através da mudança, na própria mudança. Entretanto, em uma operação que em tudo lembra a do historiador, torna-se necessário que a memória do indivíduo possa guardar algo do passado, sob a forma de rastros, utilizando-os, através da narrativa, para formar o encadeamento que permitirá a abertura rumo a um futuro projetado ou desejado (RICOEUR, 1997, p. 200). Segundo Ricoeur, o rastro tem visibilidade no aqui e no agora, seja como vestígio, seja como marca, mas somente há rastro porque há um homem ou animal que passou, deixando atrás de si suas pegadas, as evidências de sua passagem. O vestígio, por outro lado, no uso corrente da língua, designa uma marca, o estado de anterioridade da passagem, o passado da ação que perdura no presente, na forma de um arranhão sobre a madeira, de um entalhe sobre a rocha, de uma pegada sobre a areia, o que deixa evidente a pista, o resto, mas não o que passou por ali (RICOEUR, 1997, p. 200). A apreensão do real, tornado passado, por meio do vestígio ou do rastro não é imediata, mas mediada por algo cuja existência deixa vazar uma outra existência, de primeira ordem, na sucessão dos acontecimentos. O autor do rastro é anterior ao próprio rastro, porém este, o rastro, o indício de sua passagem, torna-se muitas vezes a única coisa que podemos reter do passado que já não vemos nem presenciemos mais. O rastro é, assim, a evidência concreta de uma ausência, de algo que já não está mais entre nós e que só podemos, em muitos casos, apenas entrever, deduzir, adivinhar. Nas narrativas de José Geraldo Vieira o rastro surge como uma espécie de conector que permite “refigurar” o tempo mediante a enumeração dos vestígios por ele deixados, seja através da enumeração caótica, ou ainda a partir da simples rememoração de fatos e épocas, que aparecem como ruínas erguidas em meio à escrita:

Rio antigo, das conversas sobre literatura e política nas mesinhas boêmias dos caldos de cana da Galeria Cruzeiro citando os parnasianos, as visitas de Ferri e Blasco Ibañez, o salão da Escola de Belas-Artes, as caricaturas do Raul e do Calixto. Ou na porta da Garnier, conhecendo grupos solenes nas ca-

deiras ao pé da caixa, ou vendo passar o Barreto, o Hasslocher, o Mariano, metidos aquele em escarpins macios e fraque branco, o segundo em atlético jaquetão, o último com costeletas de toureador ególatra. Ou a trindade Bevilacqua fuçando vitrinas. Ou o João do Rio ao lado do Roberto Gomes, um espesso e rotundo, o outro diáfano e lívido. E também a figura do Rui saltando numa sege na esquina e indo a pé ao Briguiet. E tomaram parte em dois ou três carnavais, rodando em curso vagaroso desde a Praça Mauá até à Glória, ou esperando numa esquina (onde o carro tomara lugar desde de manhã) a passagem dos préstitos (VIEIRA, 1978, p. 86-87).

A citação dos lugares e pessoas não é apenas a reconstituição de uma época, pois tem o sabor de algo datado, que a escrita parece não conseguir perenizar, apesar do esforço do autor em brandi-las diante do leitor. Neste ponto, vale lembrar que, de acordo com Hayden White, a sensibilidade histórica, durante o século XIX, foi responsável por uma célebre hostilidade do escritor moderno contra a história ou a disciplina histórica, notadamente como um exemplo extremo de certa espécie de sensibilidade reprimida e debilitada. White adverte que foram muitos os autores que condenaram, explícita ou implicitamente, a consciência e a sensibilidade históricas, sobretudo se tomarmos as posições radicais de uma filosofia vital como a de Nietzsche, na qual se defende a contemporaneidade essencial a toda experiência humana significativa e irredutivelmente ambientada no aqui e agora. De uma forma quase uníssona, tais autores põem em evidência a convicção de que a história se constitui como o “pesadelo” do qual o homem ocidental necessita despertar a fim de ajudar, servir ou mesmo salvar a humanidade, sob a forma de ação vital e presente. Nietzsche adverte, em seu ensaio *Da utilidade e desvantagem da história para a vida*, que “o sentido histórico, quando reina *irrefreado* e traz todas as suas conseqüências, erradica o futuro, porque destrói as ilusões e retira às coisas sua atmosfera, somente na qual elas podem viver” (NIETZSCHE, 1999, p. 280). Esta cultura histórica, que carrega consigo o terrível “fardo” da memória, impede que os homens vislumbrem o próprio presente com bons olhos e, conseqüentemente, não conseguem esboçar nenhuma ação para o futuro. Ao longo dos romances de José Geraldo Vieira, os personagens manifestam esta incapacidade em reagir ao passado que sobrevive não apenas sob a forma dos monumentos e prédios da cidade, mas igualmente através de uma atmosfera cultural e mesmo sentimental que parece impregnar, além das lembranças, todo o espaço e toda a existência. Há, ao longo da narrativa, a presença daquele voyeurismo que, como afirma White, é debilitante porque faz os personagens – quando não quiçá o próprio leitor – se sentirem “forasteiros em um mundo todas as coisas dignas de fazer já haviam sido feitas e desse modo solapou aos poucos aquele impulso ao esforço

heróico que poderia conferir um sentido peculiarmente humano, ainda que transitório, a um mundo absurdo” (WHITE, 1994, p. 44). Nietzsche, por outro lado, manifesta seu ódio vital ao historicismo com ainda mais virulência do que à cultura religiosa – em especial, ao cristianismo – ao sentenciar que a cultura histórica é um sintoma entrópico, em que a vida torna-se subsidiária de uma atração pela morte, travestida em um zelo desmesurado por antiguidades, velharias, antigualhas:

A cultura histórica também é, efetivamente, uma espécie de encanecimento inato, e aqueles que trazem em si seus sinais desde a infância têm de chegar à crença instintiva na velhice da humanidade: à velhice, porém, convém agora uma ocupação senil, ou seja, olhar para trás, fazer as contas, concluir, procurar consolo no que foi por meio de recordações, em suma, cultura histórica (NIETZSCHE, 1999, p. 282).

Esse amor pela cultura historicizada, de acordo com o pensamento nietzscheano, gera uma forma de contranatureza, na medida em que o amor pela história – esta preocupação que pode chegar às raias da doença e da obsessão com culturas mortas e formas mortas de vida, porque não estão mais ali, diante dos nossos olhos –, conduz a uma mutilação da própria vida no presente, transformando a vida contemporânea e os homens que nela vivem em meras “sombras e abstrações” destituídas do instinto vital que anima tudo que está essencialmente vivo. Em quase todos os romances de José Geraldo Vieira, como em *O albatroz*, os personagens se debatem inutilmente contra a morte; a simbologia dos jazigos é um sinal de como o coronel Aleixo, valorizando mais o passado e a possibilidade da morte – ainda que inexoravelmente sejamos todos “mortais” – esquece o presente, motivado por um medo incerto e difuso do que o aguarda no futuro. Aleixo, obcecado por fórmulas antigas e pela geometria das pirâmides, deseja antecipar-se à morte ao construir aquele que seria não apenas o *seu* mausoléu, mas o de toda a *sua* família. O fascínio que o personagem manifesta explicitamente pela sabedoria das culturas do passado, todas mortas, enfeixa-se simbólica e emblematicamente em torno da imagem dos jazigos, em torno dos quais o senso histórico exagerado de Aleixo exulta – será possível exultar a morte, em lugar de afirmar peremptoriamente a vida? –, negando a possibilidade de futuro que nasce do presente, e só é manifestável no presente. Essa devoção ao mesmo tempo militar e ascética à morte – afinal de contas, um militar é, de toda forma, um agente mais da morte que da vida –, faz o romance girar em torno do domínio de mortos e moribundos, refletindo um evidente medo ou desconfiança da vida

cuja tradução é o de um futuro desconhecido, em marcha para a morte, ceifando a vida dos descendentes de Aleixo, os quais simplesmente morrem sem deixar sequer a evidência de seus cadáveres, tornando inútil a construção de mausoléus, jazigos, sarcófagos, túmulos. Ora, a pirâmide, forma geométrica preferida de Aleixo, em torno da qual constrói um arrazoado sobre a vida, é justamente um mausoléu, construído não somente para ser um jazigo, mas um imponente e duradouro símbolo do homem, lutando contra o olvido que gera a morte anônima. Aleixo, entusiasmado pelas proporções do gigante de Quéops, está embebido em sua devoção pela cultura morta dos egípcios, a ponto de nela ver uma síntese espiritual da própria vida:

Por que motivo perto da pirâmide de Quéops? Por que, senhores, inclusive você aí, Mourão, que está rindo por ser imbecil? Porque a Ordem que assegura o Progresso, a Ordem que organiza, o princípio dominante da Natureza, a proporção $a + b/a = a/b$, a divina proporção que a ciência focaliza quando procura sintetizar leis nas análises procedidas nas estruturas da Natureza, é a mesma Ordem que preside à Harmonia das dimensões da pirâmide de Quéops – o monumento mais antigo da nossa Civilização. Perfeitamente! E isso porque esse monumento, seu Mourão, inaugura de modo espetacular a era da Arquitetônica! E não a inaugura (está percebendo bem?) como uma insignificância destinada a evoluir paulatinamente através dos séculos. Absolutamente! Inaugura-a então como, seu Mourão? Dando ao futuro uma lição de incomparável Sabedoria! E, por quê? Porque a estrutura toda da pirâmide está regulada, senhores, por seu triângulo vector! (VIEIRA, 1978, p. 32-33).

Cabe lembrar aqui que tanto Nietzsche quanto White afirmam que a visão artística produz um senso e percepção do mundo completamente opostos ao estudo histórico, no sentido de afirmação quanto às qualidades atribuídas à vida, cujas respostas são reciprocamente excludentes. Portanto, em uma visão mais radical ainda da oposição do binômio arte-história, não seria possível conciliar um profundo senso histórico ao mesmo tempo em que se dá vazão a uma sensibilidade artística refinada, sob pena de obliterar a obra em questão. O historiador, como adverte White, entretanto sempre reivindicou, antes dos *Annales*, uma posição média entre o discurso da ciência e o discurso da arte, um plano mediador entre a metodologia e a episteme de uma ciência lógica (no que diz respeito sobretudo à pesquisa com fontes e vestígios) e a arte. Todavia, o próprio White desconstrói esta tática do discurso historiográfico ao demonstrar como a sensibilidade histórica foi duramente criticada por projetos filosóficos como o nietzscheano e pela arte do final do século XIX, tendo como ambição comum combater o historicismo frio e vazio a que chegou a historiografia oitocentista, seus métodos e suas conseqüências como disciplina acadêmica. Porém, em José Geraldo Vieira percebe-se como o convívio

entre o artista e o profundo senso histórico ora do narrador, ora dos personagens, é de difícil equilíbrio, uma vez que a trama muitas vezes fornece indícios de frágil resolução, em que o artista e o historiador parecem encontrar-se em um embate insolúvel, uma vez que as respostas que ambos dão para o mesmo questionamento trilha sendas opostas:

Mas, coronel, não fiz o jazigo que Dona Maria-Amélia escolheu! Um artista da minha responsabilidade não se sujeitaria, mesmo estando no exílio em situação precária por motivos filosóficos, não se sujeitaria, digo, a fazer um monumento de gosto burguês copiado dum catálogo. Este sarcófago que lhe estou mostrando vai dirimir uma possível desavença doméstica e é a cópia exata da tumba do principal discípulo de Arquimedes em Siracusa, minha terra natal. Sua senhora me disse peremptoriamente: “Seu Tronchi, embirro com a pirâmide de Quéops. Se Aleixo fosse um solteiro admito que quisesse descansar onde muito bem lhe desse na veneta. Mas com a família, não! Não estou para que no dia de Finados, cada ano, zombem do meu mausoléu, futuramente.” Vai então, coronel Aleixo, conciliei as coisas. Agora, indago com o coração na boca: Recusa-se a aceitar um mausoléu que é a reprodução conscienciosa da tumba grega do principal discípulo de Arquimedes? Dum monumento que é uma jóia de Siracusa? Uma confluência de harmonias? O vão sublime do silêncio! A quietude magnífica onde a própria eternidade se contempla? Veja! Observe! Que paz... Que serenidade... Que vitória merecida contra o tempo! Que vaso de imanência! (VIEIRA, 1978, p. 23-24).

Outro ponto nodal a avaliar sobre a ficção geraldiana é o tema da guerra, ora como pano de fundo, como em *O albatroz* ou *Ladeira da memória*, ora como personagem central, como em *A quadragésima porta*. Com efeito, a consciência dos prejuízos que a guerra trouxe a toda uma geração é um dos tópicos de boa parte da obra de José Geraldo Vieira. Entretanto, retornando mais uma vez aos argumentos apresentados por White, é preciso recordar que, justamente uma década anterior à Primeira Guerra Mundial, a hostilidade devotada à consciência histórica, e à figura do historiador do final do século XIX, ganhou fôlego e conheceu uma ampla adesão entre quase todos os grandes intelectuais europeus, mais especificamente da Europa Ocidental. A desconfiança manifesta em relação ao historicismo surgido no século XIX entre literatos como Baudelaire, ou filósofos como Schonpenhauer e Nietzsche, cresceu não apenas em proporções impossíveis de serem desdenhadas, mas sobretudo no sentido de que “a busca febril da Europa entre as ruínas do seu passado expressava menos uma consciência do firme controle exercido sobre o presente do que um medo inconsciente de um futuro por demais horrível para contemplar” (WHITE, 1994, pp. 47-48). White cita ainda Jacob Burckhardt, grande historiador do final do oitocentos, que prevê a morte da cultura europeia, e reage ao seu presságio abandonando a prática historiográfica tal como era conduzida nas academias,

ao mesmo tempo em que decretando, em paralelo, a necessidade do discurso historiográfico converte-se em arte, sem entretanto alistar-se publicamente em defesa de seus próprios argumentos. Lembrando a obra de Thomas Mann, em *Os Buddenbrooks* (1901), White comenta que o escritor alemão havia apontado “a causa dessa degeneração iminente na hiperconsciência de uma cultura avançada de classe média”, cuja “sensibilidade estética [...] é ao mesmo tempo o produto mais refinado da história de sua família burguesa e o sinal da sua desintegração”. Notadamente através dos personagens de José Geraldo Vieira, vê-se uma consciência da desintegração do mundo ao redor, sobretudo do mundo burguês que, apesar de corroído em suas bases ora por forças atinentes aos próprios personagens – vícios e corrupção moral, como em *A mulher que fugiu de Sodoma* -, ora por forças históricas indelévels, mantém-se apesar de tudo íntegro e digno, resistindo à entropia do tempo e dos costumes, à medida que as ruínas manifestam-se como sinais da mudança inexorável. Os personagens resistem à desintegração do seu mundo particular, orientados inclusive por uma concepção cerrada do próprio tempo histórico, no qual os homens estão reduzidos ou limitados a instituições, ideias e valores obsoletos. A palavra de ordem entre muitos filósofos europeus da entrada do século XX era de que esta hipersensibilidade burguesa, desenvolvida em torno do exagerado senso histórico, produzido pela tentativa de produzir uma teleologia da ascensão burguesa e do *rastreamento* do passado europeu a partir da Revolução Francesa, era a causa da doença chamada *historicismo*, a qual acometeu a cultura ocidental, tornando-a inapta a produzir ações no presente que pudessem prever a própria guerra. Após a Primeira Guerra Mundial, prossegue White, tudo o que restava do prestígio da disciplina historiográfica entre os artistas e os cientistas sociais, confirmando a tese de Nietzsche em seu famoso ensaio citado parágrafos atrás, transformou-se, como a Europa, em ruínas. A disciplina historiográfica, que se tinha em conta como capaz de oferecer alguma forma de preparo para a vida, quando não uma antecipação do que nela pode se suceder – White lembra que a história era “o ensino da filosofia por meio de exemplos” –, nada conseguira prever em relação à Primeira Guerra Mundial, e tampouco conseguiu preparar os homens para o seu advento.

Em José Geraldo Vieira, a guerra produz justamente o inesperado em relação à existência e aos planos dos personagens, fato ilustrativo em romances como *O albatroz* ou *A quadragésima porta*, ou ainda o irreparável sentimento de perda de uma “aura” do passado que, destituída de sua origem, transforma-se em uma cantilena lamentosa e rever-

beratória. A história, com efeito, não ensinou como os homens deveriam se precaver contra a guerra, tampouco ensinou o que dela esperar. Os historiadores se tornaram, a partir de então, incapazes de fornecer, ao contrário do que antes se cria, sistemas explicativos para o que se sucedeu e, na ausência de uma explicação racional para o advento da guerra, o senso histórico tornou-se então um apêndice quase ou totalmente inútil da cultura ocidental, tanto quanto seu apego à desintegração do mundo, sob a forma e a imagem das ruínas e dos vestígios do passado. O passado e os seus defensores, aos olhos da cultura burguesa e de sua sede de suporte genealógico que sustentasse sua ação no mundo, perdem sistemática e totalmente, sobretudo após o golpe final da Segunda Guerra Mundial, a sua importância. Em José Geraldo Vieira, curiosa e paradoxalmente, há o retrato deste desamparo, quando o ser humano, confrontado com toda a dimensão de sua miséria e precariedade, vê desconstituídos os elos que o prendiam ao passado, enquanto significado e significação da existência, elemento constitutivo da construção da memória e do sentido histórico, diante dos estilhaços, dos pedaços, dos cacos, dos fragmentos, das lascas da humanidade arremessadas em muitas direções e aos quatro ventos:

Qualquer coisa de sinistro, de lancinante, - fragmento de músculos retesados, chispas de olhares, pedaços de frontes, de joelhos ou de ombros, antes nunca vistos sob luz tão crua assim, cabeleiras ciganas, torsos velasqueanos, corpos à Goya, - isso tudo vem de roldão pelos olhos a dentro, vem quebrar-se nas nossas pupilas onde se desfazem seus ângulos e seus volumes como penhascos ao submergirem em torrentes. [...] Todos os meus cinco sentidos tomaram parte na verificação dessa “pasta” de sofrimento, pois se vi tudo isso, também ouvi quanto ruído há num formigueiro que enche de ziguezagues um horizonte de fronteira orográfica. [...] Tudo se me apresenta como densa sinfonia por onde perpassa a dissonância dum grito cirúrgico, um grito que soa diferente e que eu não sei interpretar porque não sendo da minha geração, é uma coisa que afirma “depois” no metal vibrante duma mensagem a ser cumprida mais tarde! [...] Quem pensam vocês desta minha ruim vocação de inseto a caminhar na folha putrefacta das árvores que tombam à beira dos abismos? Caio com elas, ou esvoaço para um barranco, meio grotescamente? Que barranco de desfiladeiro não é a “D-U”, hein, rapazes? (VIEIRA, 1948, p. 262-263).

Este espanto diante do horror da guerra, somado às baixas espirituais e ao desespero, é o tópico mais candente encontrado nos textos modernos, os quais culpam o pensamento histórico pela conservação da memória do passado como forma de antecipar o futuro e fornecer alguma orientação para a ação humana no presente, e que se revelou completamente inútil. Ou seja, todos os escritores, pensadores, e mesmo líderes modernos,

concordavam de que o passado, e suas respectivas memória e representação, eram somente um fardo muitas vezes insuportável de carregar, um enorme apêndice que não nos ensina nada sobre o que o homem *deve* fazer e, tampouco, ensinaria algo *sobre o homem*, senão o fato de que o zelo histórico não passava de um mero anacronismo. Essa atitude anti-historicista está impregnada em quase todas as manifestações de pensamento importantes do século XX, tal como o existencialismo, que evocava a necessidade imperiosa de ação no presente, como igualmente em todos os movimentos literários e artísticos, a exemplo do surrealismo, do dadaísmo, do cubismo, do futurismo, e outras vanguardas europeias. Mesmo o nazismo de Hitler conheceu seu êxito, ao modo de uma “revolução do niilismo”, porque lançava seus fundamentos justamente no senso partilhado de que o conhecimento e o estudo do passado eram irrelevantes para o presente e história vividos. Intelectuais nazistas como Heidegger e inimigos existencialistas do nazismo como Camus concordavam que o problema crucial não era o fato de como o passado deveria ser estudado, mas sim *se* merecia, com efeito, ser estudado (WHITE, 1994, p. 49-50). Novamente, toca-se na questão nodal do ensaio de Nietzsche, mencionado linhas atrás, no que tange à utilidade do conhecimento histórico para a vida. É a vida, sempre ela, que importa para a análise de qualquer coisa, e mesmo nos romances de José Geraldo Vieira, impregnados de cultura histórica e zelo com a memória, é a vida e seu drama que emergem de modo mais forte, no embate travado entre a conservação e a *ação*. O coronel Aleixo, por exemplo, é o caso típico de personagem cindido entre a apreciação nostálgica do passado e, ao mesmo tempo, de como a erudição historiográfica pode ser extremamente danosa para a vida. O paradoxo é que Aleixo, sendo militar e, portanto, um homem de ação, não consegue se desvencilhar da observação da permanente mudança no presente, o que nos alerta para este biombo que é a cultura, ao ocultar o verdadeiro instinto vital de um homem por detrás de uma carapaça de referências, datas e monumentos que vão sendo apagadas pelo tempo, pois o apagamento é constitutivo do tempo, da vida, a qual vai deixando atrás de si os rastros transformados em erudição. Levando em consideração todas estas características contidas em Aleixo, mesmo ele cai em rompantes, nos quais o sentido de ação, fortemente baseado na percepção do *aqui e agora*, surge de maneira formidável, alertando o leitor sobre a importância da vida acima do interesse do homem pela cultura histórica ou pela erudição:

Pouco depois, antes do Passeio Público, o coronel Aleixo deu uma risada, bateu no joelho de Maurício e exclamou:

- Não há coisa pior no mundo do que o erudito. Vê essa demolição? Parece que o Governo vai levantar aqui na Praia da Lapa um prédio reunindo o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, a Academia Brasileira de Letras que falam em fundar, a Academia Nacional de Medicina e a Ordem dos Advogados. Foi o que me disse o Paranhos... E me contou que embora a planta ainda não esteja pronta (os estupores ao menos fizessem uma cópia do Instituto da França!), o Ramiz Galvão já anda a estudar nomes para o prédio. É claro que está emaranhado em raízes e desinências gregas, pensando (isto vai por conta do Paranhos), em absurdos como estes: Polilógio, Panetásio, Logossinédrio!... ah! ah! ah! Esses sujeitos são fósseis, Maurícios! Fósseis, digo-lhe eu! (VIEIRA, 1978, p. 27-28).

Voltemos oportunamente, então, à questão do rastro. Paul Ricoeur entende que o rastro nos convida a segui-lo, em uma operação na qual, mediante a presença dele, podemos voltar ao homem ou animal que ali passou, cujas pegadas podemos claramente *rastrear*. Entretanto, o rastro pode ele próprio ser perdido, na medida em que é passível de apagamento, uma vez que a fragilidade é constitutiva de sua natureza, urgindo que a história o conserve intacto, a fim de que o próprio fenômeno da passagem possa ser retido fixamente por intervenção da presença do rastro, da pegada deixada ali. Por meio do rastro é que podemos saber que homens e animais existiram em algum lugar do passado, além de outros indícios que apontam para tal; sem nenhum registro, sem nenhum rastro, não há como aceder ao conhecimento de sua existência, pois é o rastro, muitas vezes, a única testemunha concreta que nos “fala” da passagem e da anterioridade ao vestígio. Por outro lado, também o rastro é responsável duplamente pela percepção no *aqui* – logo, sua *espacialidade* – como também no *agora* – portanto, no presente – da passagem daqueles que estão ou estiveram vivos. O rastro sempre desempenhou, mesmo para os animais, a função de orientação, pois demarcando a passagem dos seres vivos, capazes de deixar vestígios de sua passagem, oferece *sinais*, indícios, pistas para a caça, para a busca, para a investigação, para a pesquisa e, por último, são elementos que também arrancam de nós a rememoração, quando ligados à história, à memória, à biografia (RICOEUR, 1997, III, p. 196). São também rastros os grafites, os desenhos, as alterações visíveis do mundo circundante, a permanência anacrônica de objetos que deveriam estar encerrados no silêncio e na mutez de um tempo ao qual pertencem originalmente, mas que dele podem nos dizer algo, em contraste com o nosso. Em José Geraldo Vieira, o rastro executa justamente esta função articulatória da narrativa, uma vez que é através dele que tomamos conhecimento da *significação* de um passado findo que, entretanto, ainda repercute, por meio de seus vestígios, em nosso presente. Os homens – no caso, os personagens – contemplam os vestígios deixados por outros homens do passado, que

são produtos da atividade humana, fabricados com a intenção de serem úteis em certos casos, como as coisas que Martin Heidegger considerava como dadas e manipuláveis, objetos circunscritos a uma utilidade específica (machados, porta-retratos, tinteiros, prédios, malas), mas que, despojados de sua função original, ficam diante de nós como um “ser-em-si”, como os *ready made* de Duchamps, deslocados no tempo e no espaço, no aqui e no agora do autor, e do utilitarismo provável que os originou. Deixaram uma marca visível no tempo, chegando até nós por meio da vizinhança de nossos porões ou sótãos, ou ainda como arquivos das deambulações humanas que, neste sentido, indicam mais uma vez a dinâmica do rastro, a marcação do tempo que, ao mesmo tempo, fixa o movimento e a sua estática. Em *Ladeira da memória*, José Geraldo Vieira cria uma imagem extremamente eficaz sobre a enorme mala-armário de Maria Clara, trambolho formidável que encerrava, em sua utilidade inútil, toda uma miríade de objetos sem importância e destituídos de função prática, aos quais a personagem se apegava apesar do gosto contrário do Tio Rangel, que lamentava aquele estorvo desmedido e surreal:

[...] Nem as atralhei sequer, pois continuaram remexendo numa enorme mala-armário, um trambolho chapeado de metal nos cantos, com rótulos de hotéis do mundo inteiro nas ilhargas. Aquele traste sempre fora o pomo da discórdia porque minha inefável consorte, quer fôssemos para Caxambu ou Poços de Caldas, para a fazenda ou para Santos, para as Paineiras ou para Petrópolis, havia de, além duma série incrível e malas, maletas e valizes (sic), levar sempiternamente aquela arca do tempo dos piratas da rainha Elizabeth. [...] Não era mala, era arca, era armário, formidável cofre, maquette de arranha-céu, cujas gavetas e prateleiras, escaninhos e pertuitos, sótãos e subterrâneos, ela abarrotava com coisas desnecessárias já que minhas roupas, seus vestidos, enfim todo o nosso enxoval de turistas paspalhões estava em umas oito malas... razoavelmente menores. Para que aquele trambolho? Somente para causar-me aborrecimentos, acessos e trabalheiras infernais nas alfândegas e nas baldeações (VIEIRA, 2003, p. 53-54).

Aqui, é útil que recorramos à noção de arquivo e à de *documento*. Sabe-se que os arquivos são um conjunto organizado de documentos, relacionados a uma *instituição*. Os arquivos são o resultado, na prática social, da atividade institucional ou profissional, com a finalidade de preservar, conservar e repassar documentos *produzidos* ou *recebidos* pela instituição que os originou (RICOEUR, 1997, III, p. 196-197). Entretanto, o caráter *institucional* dos arquivos não nos impede de aferir o estranho gosto que o ser humano tem em colecionar objetos que são, simbolicamente, espécie de conectores concretos da memória que associa, por meio da alusão, fatos vividos a coisas que, destituídas de sua função original, ganham outra significação no fluxo das lembranças e da re-

memoração. Assim sendo, também funcionam como rastro de uma passagem, operação aparentemente despojada de maior significação que o da mera conservação de momentos circunscritos ao passado, quais documentos que provassem a nós mesmos a materialidade de um episódio, um ato de passagem que, sem o objeto referido – conector visível –, estaria irremediavelmente perdido. Uma das muitas operações no sentido de nos desvincularmos desse “fardo” de quinquilharias acumuladas é restituindo-as às suas funções de origem, devolvendo-as à utilidade que motivou a sua criação. O momento em que isto acontece em *Ladeira da memória* é de grande poder de sugestão:

Acabado que foi o festim, veio a grande hora: a distribuição por sorteio das coisas da mala-armário. Que agradável surpresa para todos, principalmente para mim! Dei o que se pode chamar enfaticamente um ósculo em minha esposa. [...]

“Justino Tavares!

“Uma bateria de alumínio para cozinha; cinco cobertores e um envelope fechado (E o tal Justino, a mulher e quatro crianças recuando com as mãos cheias).

“Anacleto Peixoto!’ (Um sujeito com bigodes em cortina como Camilo Castelo Branco e com uma calva de tártaro).

“Um paletó de camurça, uma garrafa de Kentucky Tavern.’

“João Exposto.’ (Um crioulo de macacão sujo de graxa).

“Uma capa de gabardine, uma caixa de gravatas Arrow, uma caneta Parker 51. [...]” (VIEIRA, 2003, p. 73-74).

Neste ponto, atingimos um aspecto central das narrativas geraldianas: a visão de mundo do homem burguês, no sentido da construção e da fragmentação de um universo particular, por meio de um processo de *interiorização* realizado em direção a uma tentativa de recriar o calor e a *Gemütlichkeit* (conforto, aconchego) de um mundo perdido ou que se perdia. É isto o que convencionalmente pode-se denominar de “problemática de desaparecimento dos rastros” (GAGNEBIN, 1994, p. 67), em uma referência ao comportamento da burguesia ao fim do século XIX, quando há, em função do domínio cada vez mais amplo da técnica, e pela organização capitalista do trabalho e da produção, um esforço de compensar o anonimato e impessoalidade fria das relações sociais criadas pelo capitalismo. Por esta razão, o homem burguês volta-se para o seu mundo particular, sobretudo o mundo agradável do lar que, convertido em uma espécie de refúgio do mundo exterior, reveste-se de toda uma significação de paraíso familiar e recanto de paz, consolo e alívio, ao mesmo passo em que o individualismo, os valores individuais, de caráter estritamente privado, são cada vez mais substitutos ou símiles adequados das crenças ou certezas coletivas. O mundo burguês situa-se então em universo onde os valores,

individuais e privados, não postos em questão, assumem uma natureza com a qual, a partir deles, a essência de toda a sociedade é constituída. Dentro dos domínios familiares, os indivíduos gozam de um isolamento de retiro, em que tudo está confortável e idilicamente posto, afastados do mundo fora da casa particular – exterior, impessoal, hostil, anônimo. As massas passam a ser indistintas umas das outras, enquanto o mundo particular do burguês assume caráter pessoal, privado, individual, marcado pelo gosto que procura ser mais e mais refinado, repleto de referências dignificantes. Entretanto, mesmo cercado-se destes cuidados, que visam atenuar ou compensar a força do anonimato produzido pelas relações capitalistas de trabalho e produção, o indivíduo burguês também participa desta despersonalização promovida pela industrialização, pelo capitalismo e pelo emprego maciço da técnica e da serialização. Em mundo onde os objetos, a produção e mesmo as pessoas necessitam cada vez mais de características comuns, pois o capitalismo nunca desejou o individualismo acentuado dos consumidores, a despersonalização torna-se o mote comum a todos, embora o indivíduo burguês procure prevenir esta doença secular através de uma apropriação pessoal, individual e personalizada daquilo que é propriedade sua em seu mundo privado e particular. Deste modo, procura arrolar as suas experiências que podem ser lidas como inefáveis, através do exercício exaustivo da rememoração, observando com minúcia seus próprios sentimentos, convertendo-os em algo especial, traduzindo o universo privado onde os entes – a mulher, os filhos, a casa, os objetos pessoais – estão incrustados em um todo harmônico de significação e até mesmo de transcendência (GAGNEBIN, 1994, p. 68).

É este mesmo universo do particular que vemos saltar diante de nossos olhos na leitura de Proust e de Poe ou ainda como referência em autores ainda mais aristocráticos, como Wilde. O mundo burguês começa a então ser povoado de referências dignas e personagens dignos e dignificantes, dotados de particularidades que destoam das massas despersonalizadas, indivíduos perfeitamente compostos em seus aspectos psicológicos mais peculiares e especiais. As relações familiares, os laços afetivos, os ambientes, os objetos, a mobília, tudo está “auratizado”, para utilizarmos aqui a feliz expressão benjaminiana. É, aliás, o próprio Benjamin que constata como os interiores dos ambientes burgueses do final do século XIX, finamente decorados com móveis estofados ao gosto clássico ou rococó, tapetes espessos dos mais ricos e caros, pinturas e fotografias – geralmente retratos e paisagens – escolhidas para decorar os corredores repletos de objetos de interesse artístico ou simplesmente decorativo, a luz filtrada pelas clarabóias ou pelas

janelas amplas, uma miríade de acessórios e bugigangas supérfluas que, no entanto, eram essenciais para sugerir ou mesmo criar uma ambientação e tal intimidade – ou mesmo a *Gemütlichkeit* – desaparecidas do mundo fora dos muros das residências e bairros elegantes da burguesia. O mundo público estava se tornando cada vez mais anônimo, indistinto, com as paisagens perdendo o conforto, o aconchego de outras épocas, em que tais acessórios proliferavam por toda a parte, como sinais da civilização e de uma humanidade mais ingênua, talvez. Agora, transformados em coleção de objetos, estes acessórios adquirem uma nova função, que não as de meros utensílios: conferir vulto ou relevo ao proprietário, acentuando, mediante eles, a marca pessoal e intransferível do indivíduo burguês que, ao transpor a soleira e os muros de sua moradia, é novamente reduzido ao anonimato, em meio às massas de trabalhadores e empresários dos quais procura se distinguir, entre outras marcas e sinais, pelo andar, pela indumentária e pelos objetos pessoais – canetas, relógios, anéis, pastas, valises, cigarros, charutos, isqueiros. Benjamin, ao discorrer sobre o surgimento dos interiores como temática do universo do particular nas narrativas policiais, também alerta que “habitar é deixar rastros” (BENJAMIN, 1985, p. 38) de nossa passagem, deixando para trás indícios, vestígios, pegadas, uma vez que o homem burguês, preso ao anonimato de uma vida sem sentido, tenta de modo patético e desesperado imprimir a sua marca, à guisa de entalhe ou cicatriz no tempo, nos objetos pessoais, indicando não somente a sua possessão mas, sobretudo, sua individualidade. Isto pode ser constatado não apenas no ato de bordar as iniciais em lenços, nos estojos, nos bolsos, nas abotoaduras, nas gravatas, nas caixas, nas malas, esforços de imprimir nos objetos de uso e acessórios o ideal do particular e da moradia. Benjamin chega inclusive a observar a preferência por determinados tipos de tecido, como o veludo e a pelúcia, que têm a característica de conservar o rastro do toque de seu proprietário – seu rastro, portanto:

O interior não é apenas o universo do homem privado, mas também o seu estajo. Habitar significa deixar rastros. No interior, eles são acentuados. Colchas e cobertores, fronhas e estojos em que os objetos de uso cotidiano imprimiam a sua marca são imaginados em grande quantidade. Também os rastros do morador ficam impressos no interior. Daí nasce a história de detetive, que persegue esses rastros. A “Filosofia do mobiliário”, bem como as novelas de detetive, apontam Poe como o primeiro fisionomista de tal *intérieur*. Os criminosos das primeiras novelas de detetive não são cavalheiros nem apaches, mas pessoas privadas pertencentes à burguesia (BENJAMIN, 1985, p. 38).

Conquanto este seja o sintoma de toda uma cultura que surge em finais do século XIX no mundo burguês, do qual a ficção de José Geraldo Vieira se faz notadamente ou um sintoma ou uma herdeira, este procedimento do indivíduo aburguesado produz apenas a ilusão de *Gemütlichkeit* referida linhas atrás. No lugar de produzir um mundo particular e protegido do anonimato, esta pretensa separação entre o mundo público e o privado apenas faz acentuar um mascaramento que oculta a alienação que a sociedade capitalista cria e exaspera. Em quase todos os romances de José Geraldo Vieira este apelo à interioridade familiar e ao universo particular, em que os personagens se movimentam, porque ambientados dentro de espaços e situações tipicamente burguesas, mesmo quando delas deslocadas, faz surgir o ponto de tensão em que a ficção geraldiana se situa: a escolha entre descrever e retratar a dignidade de personagens aristocráticos – portanto, burgueses – e o contraponto ao regionalismo e à descrição de tipos humanos mais comuns, porquanto se tornaram típicos em nossa literatura. Em *O albatroz*, assim como em *A mulher que fugiu de Sodoma*, *Território humano* e, sobretudo, *A ladeira da memória* e *A quadragésima porta*, o universo particular e privado do mundo burguês, bem como as relações entre os indivíduos e os familiares, têm a permanente evocação da *Gemütlichkeit* perdida, dado o modo como os personagens estabelecem seus vínculos e sua dignidade. Tio Rangel, por exemplo, à parte sua afetação exagerada e seu modo um tanto artificial de produzir situações que nada têm de coloquial, possui, entretanto, a dignidade e a quase espontaneidade com a qual os personagens deste mundo privado e particular são retratados. Não há como deixar de perceber, todavia, a algaravia de marcas e emblemas que provêm de suas listagens caóticas, símbolos ao mesmo tempo do anonimato e do particular, uma vez que as marcas e os rótulos são a anulação da individualidade por meio de um objeto de consumo que é destinado ao uso e posse do universo burguês, e não apenas de um indivíduo:

Depois do almoço me esgueirei para o Retiro, ao fim do jardim, atrás da garagem, junto aos eucaliptos. Você conhece. Um pavilhão rústico, entre florestal e marítimo, a bem dizer uma cabina de pesca e uma cabana de caça, com piano, radiovitrola, apetrechos, armas, anzóis, varas, tapetes, peles, ferros forjados, canapé, poltronas, estante com livros essenciais sobre floresta e mar. A um canto pequenino bar bem equipado, com garrafaria e cristais e onde estavam colados rótulos coloridos, com receitas de vinte e cinco cocktails; não eu que sou leigo, mas algum esnobe se deliciaria com o que em cor, diafaneidade, beleza plástica e gosto sutil se pode obter com gim, uísque, porto, Dubonnet, champanha, vermute, rum, conhaque, limão, laranja, açúcar, cerejas e azeitonas. Olhando para os rótulos fiquei sabendo o tipo dos vinhos, a cor, se devem ser gelados ou não, antes, durante ou depois das refeições. Que o Sauternes é dourado, o Madeira, cor de âmbar, o Tokay, vermelho, o Graves,

branco, o Barbera, rubro etc. Dei-me conta do efeito de nomes tais como Baccardi, Manhattan, Old Fashioned, Sazarac, Bamboo (VIEIRA, 2003, p. 61).

Neste universo povoado de referências, as viagens, transformadas em uma coleção de quinquilharias e objetos pessoais sem qualquer utilidade, utensílios inúteis presos à atividade de rememoração, os indivíduos são povoados por um sem número de experiências inefáveis, projetadas a todo o momento por meio de deambulações em espaços abertos, enquanto as relações familiares ficam circunscritas aos interiores, pois a casa particular é ainda o refúgio que oferece a *Gemütlichkeit*, o ambiente agradável contra o mundo público, com sua frieza e anonimato. Mesmo em *A mulher que fugiu de Sodoma* a casa é apresentada como o único refúgio para o indivíduo alquebrado, que espera ali reencontrar o mundo privado que lhe devolva a identidade, a singularidade, o nome. O nome dos personagens, aliás, é a todo o momento evocado uns pelos outros, como se a atitude de chamá-los os retirassem do estado de anonimato em que mergulhavam fora dos muros do universo particular e privado da burguesia. Assim, surgem em torrentes caudalosas as Marias Claras, as Renatas, as Brígidas, as Virgínias, as Marias Amélias, as Betinas, as Zeias, as Custódias, as Isadoras, das Lúcias, ao lado dos Aleixos, dos Maurícios, dos Zózimos, dos Manuéis, dos Rangéis, dos Carlos, dos Jaiminhos, dos Mários, dos Jorges. Isto em meio à algaravia de referências históricas, entre prédios, ruas, monumentos e personalidades:

Eu, por mim, só consigo dormir depois de Duartina, pois levei horas absorto em considerações, numa espécie de revisão geral do tempo. Três anos e meio! Quanta coisa surpreendente, quantas diferenças, alterações, sofrimentos, ânsias, pasmos, marasmos, atordoamentos e tarefas! Que baralhada no meu espírito! Copacabana, Ipanema, avenida Niemeyer, Barra da Tijuca, Paineiras, Paquetá, Petrópolis, São Cosme, Caduceu, cinemas, livros, telefonemas, passeios, música, poesia, cerimônia, intimidade, Munique, Dantzig, Memel, invasões, derrotas, bombardeios, paroxismos, confusões, pânicos, rádio, jornais, golpes de Estado, direitas, esquerdas, aviação, estados-maiores, mapas, congressos, Polônia, Noruega, Holanda, Bélgica, França, Líbia, Extremo Oriente, Stukas, Messerschmitts, Spitfires, Fortalezas Voadoras, comandos, *black-out*, *make up*, insânia, delírio, contrafação, loucura, radiografia de pulmões, caverna, Tia Noêmia, o doutor Alípio, Congonhas, Santos Dumont, Nurembergue, Estalingrado, Midway, espaço vital, sudetos, judeus, campos de concentração, Downingstreet, Wilhelmstrasse, Kremlin, Casa Branca, Von Brauchitsch, De Gaulle, Wavell, Giraud, Darlan, Rommel, Tojo, Hacera, Casa de Saúde, Eisenhower, Nimitz, Montgomery... (VIEIRA, 2003, p. 249).

Este apego ao universo do particular e do privado é que faz com que surjam classificações fáceis, como a empregada por Alfredo Bosi ao referir-se à obra de José Geraldo Vieira, ao apontar sua ficção como derivada do fascínio pela atmosfera citadina, da grande metrópole e, sendo assim, de “extração urbana” (BOSI, 1980, p. 462). O cosmopolitismo apontado na ficção de José Geraldo Vieira não o afasta, entretanto, de enxergar em sua obra a manifestação de um sintoma clássico entre os escritores: uma visão de mundo marcada pela onipresença de Paris, como mito constitutivo da narrativa, idealizada como capital não apenas do século XIX, ao modo de Benjamin, mas igualmente como o centro cultural e irradiador de arte do século XX, entroncamento obrigatório a todo intelectual e artista, de todas as ideologias e manifestos. Talvez justamente por isso Bosi nele reconheça a voz diferencial entre os romancistas brasileiros das décadas de 30 e 40, ao nos falar dos ambientes europeus após do decadentismo que, enquanto atmosfera, possa animar e ativar os personagens em seus espaços de significação e movimento. Não por outra razão a posição de José Geraldo Vieira no cânone da literatura brasileira seja ainda marginal em relação aos outros ficcionistas do mesmo período, uma vez que sua flagrante oposição temática ao regionalismo o situa entre escritores de fatura mais intimista, como Lúcio Cardoso ou Cornélio Pena, apontados ambos por Bosi (BOSI, 1980, p. 462-463). Porém, mesmo Bosi, em suas discretas observações, reconhece em José Geraldo Vieira a ambição de realizar uma revolução quanto à estrutura do romance, postulando uma nova forma de composição do gênero entre os escritores brasileiros. Esta ambição, observa Bosi, nem sempre vem acompanhada de êxito, apesar da inquietante introspecção a que são submetidos os personagens e das tentativas de inovação quanto aos planos de realidade, experimentos com imagens e símbolos que procuram atribuir uma unidade ao romance, tornando-os verossímeis. Entretanto, apesar do esforço do escritor – Bosi aponta resultados felizes em *O albatroz*, *A túnica e os dados* e *Terreno baldio* –, sua tendência a radicalizar, segundo o ensaísta e historiador, as próprias características de observador atento e detalhista, acaba por conduzi-lo à construção de um romance carregado de referências e abundante de caracteres, “substancialmente cheio” (BOSI, 1980, p. 462-463), em detrimento da clareza e correção da trama:

Pode-se dizer que esse traço vem ao encontro da prosa vanguardista, como o *nouveau roman*, nominal, descritivo, antipsicológico; o que não lavra, por força, um tento estético, sobretudo quando a tendência atua à revelia do equilíbrio interno da estrutura ficcional (BOSI, 1980, p. 462-463).

Conclusão

Pode-se dizer, portanto – a título de conclusão –, que a obra de José Geraldo Vieira encontra-se como um caso *sui generis* na literatura brasileira, constituindo um ponto de convergência para a discussão sobre o problema, ainda não posto pela crítica, de como situar estes escritores que, colocados no “grande abatedouro da literatura”, precisam ser rediscutidos em sua real dimensão e importância. Não se trata aqui de proceder a um exame revisionista puro e simples, mas sim de pensar sobre quais bases nosso cânone está constituído, esperando apontar não os culpados ou as causas do esquecimento da obra de grandes ficcionistas do nosso passado recente que, enquanto vivos, conheceram um não desprezível reconhecimento e consagração de suas obras. A obra de José Geraldo Vieira, sendo ou não convincente para alguns, tendo ou não êxito sob determinados aspectos, possui consistência de sobra para entrar nos foros de discussão crítica e acadêmica, a fim de que possamos encontrar vias ainda não trilhadas pelos nossos ficcionistas e saber até que ponto a obra de escritores intimistas e cosmopolitas podem nos servir para apontar tais caminhos.

Referências

- ARENDRT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Crítica da violência. Crítica do poder*. In: DOCUMENTOS de Cultura. Documentos de Barbárie. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986. p. 160-175.
- BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In: KOTHE, Flávio (Org.). *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1985. p. 30-43.
- BENJAMIN, Walter. Parque Central. In: KOTHE, Flávio (Org.). *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1985. p. 123-152.
- BENJAMIN, Walter. A Paris do Segundo Império em Baudelaire. In: KOTHE, Flávio (Org.). *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1985. p. 30-122.
- BENJAMIN, Walter. Experiência. In: _____. *Reflexões: a criança, o brinquedo a educação*. São Paulo: Summus, 1984. p. 23-29.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 114-119.

- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: _____. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. A caminho do planetário. In: _____. *Obras Escolhidas II: rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 9-34.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 35-62.
- BENJAMIN, Walter. Paris, capitale du XIX^e siècle (1939). Disponível em: <http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html>. Acesso em: 24 jun. 2005.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em W. Benjamin*. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, 1994.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. Lisboa: Passagens, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- MAGAZINE Littéraire, Paris, n. 390, sept. 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. Seleção de textos de Gerard Lebrun. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. Posfácio de Antonio Cândido. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997. t. III.
- RICOEUR, Paul. *De l'interprétation. Essai sur Freud*. Paris: Seuil, 1965.
- RICOEUR, Paul. *Le conflit des interprétations*. Paris: Seuil, 1969.
- RICOEUR, Paul. *Du texte à l'action*. Paris: Seuil, 1986.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. Paris: Seuil, 1983 (v. I), 1984 (v. II), 1985 (v. III).
- VIEIRA, José Geraldo. *Ladeira da memória*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003.
- VIEIRA, José Geraldo. *O albatroz*. São Paulo: Clube do Livro, 1978.
- VIEIRA, José Geraldo. *A quadragésima porta*. Porto Alegre: Globo, 1948.
- VIEIRA, José Geraldo. *A túnica e os dados*. São Paulo: Martins, 1963.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1994.
- WHITE, Hayden. *A meta-história: imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: E-dusp, 1995.

Recebido em 31/03/2011
Aprovado em 06/05/2011