

GEOVANA QUINALHA DE OLIVEIRA

**REESCREVER-TE A *TI NEM SEI SE COM CARÍCIAS*: AS
VÁRIAS REESCRITURAS NO ROMANCE *AMAR-TE A TI
NEM SEI SE COM CARÍCIAS*, DE WILSON BUENO**

TRÊS LAGOAS

2007

GEOVANA QUINALHA DE OLIVEIRA

Reescrever-te a ti nem sei se com carícias: as várias reescrituras no romance *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, de Wilson Bueno.

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Câmpus de Três Lagoas, para a obtenção do título de Mestre em Letras (área de concentração: Estudos Literários).

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sheila Dias Maciel

Três Lagoas

2007

DADOS CURRICULARES

GEOVANA QUINALHA DE OLIVEIRA

- 2000/2003 Curso de Graduação em Letras
(Licenciatura Plena em Letras – Habilitação Português e
Língua Espanhola Moderna, com as respectivas Literaturas),
UFMS/ câmpus de Campo Grande
- 2002/2004 Professora da rede pública e particular de ensino do estado
de Mato Grosso do Sul
- 2005 Curso de Pós-Graduação em Letras - Mestrado
CPTL – UFMS
Agência financiadora: Capes

À Deus, pelo dom da vida.

Agradeço...

À capes, pelo financiamento da pesquisa.

À querida Prof.^a Dr.^a Maria Adélia Menegazzo por guiar meus primeiros passos literários; ao Prof. Ronaldo Assunção (*in memóriam*) pelas saudosas discussões e constante incentivo.

Ao amável Prof. Dr. Antonio Rodrigues Belon, iniciador dos estudos das obras de Wilson Bueno nesta Universidade; ao Prof. Dr. José Sales pela atenção e importantes questionamentos a respeito deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Edgar Nolasco pelas indicações bibliográficas e discussões de algumas questões relevantes aqui desenvolvidas; ao Prof. Dr. Paulo Nolasco por me acolher em suas aulas antes de meu ingresso definitivo neste curso, despertando em mim o desejo de continuar. Ao Prof. Dr. Carlos Fantinati por me fazer reconhecer a presencialidade do passado, pelo sincero interesse em ajudar.

Ao senhor Arnaldo e à senhora Ilka, funcionários da biblioteca, pela atenção e gentileza com que se dedicam a atender-nos; à Celina pela pronta disposição em resolver problemas à frente da secretaria do departamento do Mestrado.

Aos colegas do mestrado pela excelente relação pessoal que criamos, em especial a Eduardo, Amaya, Virna, Lenir, Michele e Micheli que tão gentilmente me acolheram em Três Lagoas. Às amigas Claudia Serraceni e Maria Rita por compartilhar momentos de felicidades e incertezas.

Ao grande amigo Marcio Markendorf, pela amizade, sinceridade, pelo constante incentivo, e por me demonstrar que a distancia não é suficiente para separar amigos. À amiga Rogéria Castro por me socorrer nos “momentos difíceis”.

Ao meu esposo, amor de minha vida, que com muito carinho e companheirismo esteve ao lado me apoiando durante o sonho e a concretização deste trabalho.

Ao meu pai, que muito batalhou para que pudesse sempre continuar. À minha amável mãe pelos braços abertos, pelo amor, dedicação e xícaras de café; aos meus irmãos que sempre lutaram ao meu lado para a realização deste trabalho.

À minha querida orientadora que soube compreender minha maneira de ser, sempre indicando a direção a ser tomada, interlocutora interessada em participar de minhas inquietações. Obrigada por me mostrar que com paixão, respeito, serenidade e seriedade podemos alçar vôos inimagináveis.

O cânone, como a cultura, segue seu caminho. O que podemos fazer é contribuir para que este caminho não seja destituído de memória e de projeto.

Leyla Perrone-Moisés

Sumário

INTRODUÇÃO	8
1. AS <i>COUSAS</i> NEM TÃO <i>GELADAMENTE MORTAS</i>: PONTO DE PARTIDA	12
1.1 Considerações iniciais sobre autor e obra.....	13
2. A MAGIA DAS RELAÇÕES: O QUE É REESCREVER?	23
2.1 À maneira de um prólogo.....	42
2.2 À maneira machadiana.....	56
2.2.1 Bentinho e Leocádio: narradores enganosos.....	57
2.2.2 Metanarrativa: prólogos.....	84
2.2.3 Memorialismo.....	86
2.2.4 Dom Casmurro e Amar-te a ti nem sei se com carícias: o literário e algumas características da sociedade brasileira do século XIX.....	91
2.3 Costurando alguns fios.....	101
3. A REESCRITURA DA CONFISSÃO NO DIÁLOGO ENTRE OS ESTATUTOS CONFSSIONAIS	104
3.1 O diário.....	109
3.2 As memórias.....	116
3.3 Um diário de memórias.....	119
4. MEMÓRIA E PASTICHE: UMA LEITURA DA REESCRITURA NA CONTEMPORANEIDADE	124
AINDA REESCREVENDO	136
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	138
RESUMO	146
ABSTRACT	147

Introdução

Uma das linhas de pesquisa do Mestrado em Letras da UFMS diz respeito ao estudo sistemático de recepção e crítica de obras de autores desconhecidos ou consagrados pela tradição. Nesta perspectiva, propomos uma leitura do romance *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, de Wilson Bueno, obra publicada em 2004 e que, portanto, figura entre os textos que ainda se encontram à espera da construção de uma fortuna crítica.

Em relação à obra é nossa intenção privilegiar, sem querer abarcar sua totalidade, a hipótese da reescritura que, supomos, está presente em vários níveis do romance: sua estrutura, a linguagem e a matéria são elementos que trazem ao palco das reflexões críticas o processo da escrita enquanto prática enriquecedora do diálogo entre o presente e a tradição, especificamente entre os séculos XXI e o XIX, por meio de possíveis ligações entre as vozes de Wilson Bueno e Machado de Assis.

O possível processo de criação do escritor em torno da reescritura sugere o preenchimento das diversas camadas do romance pelo meio do desnudamento de que sua construção é habitada por outros textos. Neste sentido, desdobrado numa releitura/reescritura do passado que, ao lado dos artifícios narrativos de seu gênero confessional¹ resultam em uma potencialização do discurso ficcional, o romance parece, num cotejo dinâmico, narrar a si, tecendo, deste modo, um jogo metanarrativo que permite examinar a intrincada rede de conexões em que se formam os discursos. Para discutirmos tais recortes sob o romance, nossa pesquisa buscará nas teorias-críticas de Leyla Perrone-Moisés, Silviano Santiago, Affonso

¹ Leia-se gênero literário que abarca textos de memória, diários e autobiografia.

Romano de Sant'Anna, Jean-Françoise Lyotard e Clara Rocha, o aparato teórico necessário para a análise proposta.

O trabalho será dividido em quatro partes: Na primeira, “*As cousas nem tão geladamente mortas: Ponto de partida*” pretende-se apresentar o autor, a obra em questão e algumas considerações a respeito do enfoque de nossa leitura sobre o romance.

Posteriormente, o capítulo “A magia das relações: O que é reescrever?”, propõe abordar algumas considerações teóricas a respeito de estudos desenvolvidos acerca do caráter dialógico entre os discursos, proporcionando reflexões sobre o movimento de reescritura apresentado na contemporaneidade enquanto diálogo entre presente e passado de forma positiva, sem resquícios de rechaço na análise de *Amar-te a ti nem sei se com carícias*. A indagação agregada no título do capítulo já deixa antever quão discutível é a atmosfera que se cria no romance a partir das transgressões desencadeadas por meio da auto-reflexividade que a obra faz supor. São nas diversas respostas à indagação que ora se faz, que buscaremos caminhos que nos levem a discutir o jogo intertextual instaurado na obra.

Ao depararmos com um intencional diálogo entre presente e passado por intermédio da relação intertextual da feitura do texto literário, pretendemos apenas um preâmbulo para os demais subcapítulos: em “À maneira de um prólogo”, observaremos a reescritura enquanto temática do romance suscitada por seu texto de abertura intitulado “À maneira de prólogo”, no qual o discurso ficcional parece voltar para si revelando as tantas mãos e vozes “autoras” do romance.

Fechando esta primeira parte do trabalho, no subcapítulo, “À maneira machadiana”, buscaremos discutir a composição dos fios dialógicos entre Wilson Bueno e Machado de Assis que se resvalam, se tocam, na tessitura da obra contemporânea. Se durante a

leitura de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* somos envolvidos por uma trama que desenha o romance diante das lembranças do protagonista, se faz necessário, em nossa pesquisa, uma reflexão em torno do discurso confessional.

Deste modo, o terceiro capítulo, intitulado “A reescritura da confissão no diálogo entre os estatutos do confessional”, apontará questões referentes à construção do romance por meio do universo confessional, especificamente a partir de seu cunho memorialístico e diarístico estudados nos subcapítulos “O diário” e “As memórias”, respectivamente. Além disso, tratará de uma possível transgressão ao gênero confessional no instante em que o romance propõe reescrevê-lo, dialogando, problematizando e subvertendo os conceitos do universo confessional no emolduramento da ficção em um singular “Diário de memórias”, último subcapítulo desta parte do trabalho.

Calcados no pensamento de que a memória postula o retorno ao passado em detrimento da diferença, pois “retorna para repetir um caminho que nunca foi trilhado” (COSTA & GONDAR, 2000)², e de que o pastiche³, recurso amplamente usado pelo escritor, se vale das vozes pretéritas, da repetição em demanda da diferença, o capítulo “Memória e Pastiche: uma leitura da reescritura na contemporaneidade” encerra nossa pesquisa pretendendo trazer ao palco das discussões teóricas uma possível leitura da maneira como memória e pastiche encenam o diálogo com o passado, nos levando a refletir acerca do movimento da reescritura na contemporaneidade, onde as *cousas mortas, geladamente mortas* (BUENO, 2004, p. 27), concebem um elo a mais no cruzamento das relações criadas entre estes discursos.

² Estas considerações de Costa e Gondar se encontram na “orelha” do livro *Memória e Espaço*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2000.

³ O termo “pastiche” é aqui tomando segundo o conceito do crítico Silvano Santiago em *Nas malhas das letras*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

Deste modo, ao estudarmos o processo de criação de *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, procuraremos situar em suas entrelinhas, os cortes cirúrgicos realizados pela reescritura com o intuito de ressaltar o quanto o romance parece ser fruto de um consciente trabalho em que o jogo metanarrativo erige-se como um de seus traços marcantes em torno do diálogo com o pretérito por meio dos desdobramentos da intertextualidade.

Ao fazemos um recorte, necessário a uma metodologia de pesquisa acadêmica, além de nos voltarmos para a reescritura (objetivo específico), nosso objetivo geral é discutir como a retomada dialógica de nossa tradição literária tem traçado significativos caminhos para a literatura contemporânea.

1. *As cousas nem tão geladamente mortas*: Ponto de partida

Na tentativa de discutirmos sobre o movimento da reescritura na literatura brasileira atual, nossa pesquisa se direciona para sua apreensão como um tipo de manifestação literária que encena o diálogo do presente com o pretérito, descartando qualquer forma de rompido em detrimento do retorno dialógico, crítico, sacralizador e inventivo, tornando escassa, qualquer ação de desprezo e ironia com a estética anterior. A nosso ver, o diálogo com o passado, na contemporaneidade, torna nula a delimitação de fronteiras rígidas e gestos de rupturas em que, um dia, a palavra de ordem foi apenas futuro. Hoje, ler/escrever é também uma forma de reler/reescrever sem a negação passadista. Deste modo, o jogo da reescritura surge como um recurso no cenário construtor de uma vertente da literatura nacional que distancia seus olhares de enfrentamentos como que buscando um adversário a ser combatido, e nos parece ser o ponto de partida para uma possível reflexão acerca das malhas de *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, tendo em vista seu diálogo com o século XIX.

Se, a partir do movimento de reescritura, o romance propõe um retorno ao panorama literário oitocentista brasileiro, nada mais provocador em sua feitura do que a escolha do autor em apresentá-lo ao seu leitor por meio de um narrador memorialístico que, em via complementar, também reescreve o passado.

Sob esta ótica genérica, podemos conceber uma leitura de nosso objeto de estudo a partir de dois enfoques complementares: o diálogo com o século XIX, especialmente com algumas obras de Machado de Assis, e a construção de um texto a partir de juízos de valores constituídos na tensão entre a verdade e a dúvida que seu ambicioso caráter confessional faz suscitar ao compor-se de um narrador que volta ao passado para falar

no/do presente. Deste modo, a junção destes dois olhares sobre o romance pretende anunciar um gesto de reescritura que se recria a todo instante, conferindo à arte literária uma sedutora renovação.

Se por longo tempo a literatura confessional ficou apartada da literatura por ser compreendida como não-ficção, hoje, diferentemente, este gênero representa uma sólida e fecunda produção literária brasileira por meio de autores como, por exemplo, João Ubaldo Ribeiro, Carlos Heitor Cony, Silviano Santiago, entre outros. É nesta fissura entre o gênero memorialístico, responsável pela abertura das cortinas do romance, e as implicações por ele suscitadas, a partir da reescritura, que se promove a impulsão do debate crítico acerca de *Amar-te a ti nem sei se com carícias*.

1.1 Considerações iniciais sobre autor e obra

Se eu pudesse dizer o que me animou até aqui neste percurso e o que continua me animando a persegui-lo eu diria que é uma inquietação, um comichão muitas vezes exasperante de, respeitada a boa e grande tradição brasileira, aventurar-me sempre por caminhos desde sempre minados a caco e cristal. E esta, creiam não é uma frase de efeito – o caminho é invariavelmente espinhoso mesmo...O escritor é um caçador solitário.

Wilson Bueno

A partir do livro *Bolero's Bar*, escrito em 1986, Wilson Bueno, nascido em Jaguapitã, no Paraná, em 1949, inicia sua carreira de escritor. A trajetória literária de Wilson Bueno conta atualmente com a publicação de onze livros entre narrativas e poemas. Sua atuação em periódicos é significativa, aos quinze anos já escrevia profissionalmente para a *Gazeta do povo*, um dos mais importantes jornais do Paraná. Criou, em julho de 1987, e editou durante oito anos, o premiado jornal literário *Nicolau*, com o apoio da

secretaria de cultura do Estado paranaense. Wilson Bueno e sua equipe (quatro pessoas) superaram os salários miseráveis e produziram um periódico ganhador de cinco prêmios. O jornal durou até 1994, quando encontrou no cenário político do Estado do Paraná o governador Jaime Lerner que nomeou outro editor. Nas palavras do autor, em entrevista concedida a Marcelo Pen,⁴

[...] um velho caduco, que praticamente expulsou a mim e a minha equipe, ficando, claro, com o nome. Acho que nas mãos dele foram feitos aí mais uns três números. Um vexame - a primeira edição dele, com ele escrevendo em tudo e sobre tudo, claro - era, cria! Um número monográfico sobre a FEB

Dentre os admiradores de *Nicolau* estavam Paulo Francis, Millôr Fernandes e Octavio Paz.

Wilson Bueno foi editor-assistente da revista *De Azur*, editada pela “Columbia University”, em Nova Iorque, nos Estados Unidos. Sob os horrores da censura prévia, durante a ditadura, esteve no jornal carioca *A Tribuna da Imprensa*, passou por diversos jornais, somando uma carreira de escritor de crônicas de mais de 40 anos. Hoje é cronista semanal do jornal *O estado do Paraná*. Sua novela *Mar Paraguayo*, (1992) um disparate de ousadia, construída por meio de uma mistura das línguas espanhola, portuguesa e guarani, foi publicada em *Medusario* (antologia mexicana organizada por Roberto Echavarren), representando a produção brasileira ao lado de Paulo Leminski e Haroldo de Campos.

Amar-te a ti nem sei se com carícias, décimo livro de Wilson Bueno, ganhador da Bolsa *Vitae* de Literatura, publicado em 2004, totaliza 195 páginas ordenadas sob capítulos.

⁴ Entrevista publicada no site www.uol.com.br/tropicos sob o título: *Decassílabo perfeito para uma nação imperfeita*. Acesso em 14 de maio de 2005 às 14h30min.

A capa e as ilustrações que intercalam as páginas do romance foram elaboradas por Vanderlei Lopes. À cor preta da capa do livro ressaltam-se imagens, como que desenhadas a partir de giz de cera verde que sugerem ser do morro do pão de açúcar e de um pequeno coqueiro ao fundo dos arcos da Lapa, configurando e dialogando, desse modo, com o espaço construído pelo romance: a cidade do Rio de Janeiro. O desenho da capa é reproduzido nas primeiras páginas do livro, mas agora o verde dá lugar ao branco, perfazendo o mais conhecido contraste de cores: preto e branco. Nesta mesma linhagem de cores seguem-se as demais ilustrações no interior do livro. Mas é o preto que prevalece em todas elas. As imagens construídas em branco dão ares de serem desenhadas pela fragilidade da fixação de um giz que pode ser alterada/apagada por um simples resvalar e até mesmo desaparecida em virtude de sua transitoriedade no tempo.

A crítica literária Aurora Bernardini é a responsável pela apresentação da obra na contracapa do livro.

Amar-te a ti nem sei se com carícias, apresenta, segundo W.B., autor do texto introdutório do romance, intitulado *À maneira de prólogo*, a reescritura de um elegante manuscrito do século retrasado, de certo Leocádio Prata, encontrado na recente demolição de aristocrática casa do bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro. Envolto em capa de couro, o manuscrito, ou melhor, o (pre)texto do romance, mantém a linguagem e, em alguns momentos, a ortografia do século retrasado. Conclui-se pela leitura que as iniciais *L.P.* expressas no início do monograma como assinatura, pertençam a Leocádio Prata. No entanto, esta assinatura permite ao leitor desconfiar da autoria do texto, principalmente quando se conhece o cínico Licurgo Pontes, rival do protagonista. Nada o impediria de adulterar posteriormente o manuscrito, reforçando a estratégia do apagamento da autoria inserido na própria “introdução” do livro: “O manuscrito - novo e intrigante dado - pela

caprichosa caligrafia e higiene geral do texto, leva a crer seja uma cópia do verdadeiro original” (BUENO, 2004, p. 11). Deste modo, *À maneira de prólogo* faz transgredir o caráter do prólogo enquanto texto meramente apresentativo do processo escritural para ceder lugar à feitura de uma estratégia em que, à maneira das *Mil e uma noites*, uma narrativa está dentro de outra narrativa, não sendo possível dissociá-las. Neste jogo narrativo, as linhas do texto introdutório do romance parecem ocupar o papel de “agentes reveladoras” da origem da trama passando pela desmistificação de seu percurso para chegar às mãos do leitor enquanto reescritura de um manuscrito do século XIX, como quer W.B..

Este caderno de notas, antes caderno em que Lavínia (esposa de Leocádio) pretendia organizar receitas de fogão, é composto pelas supostas lembranças de Leocádio entre 1850 e 1914, período em que o narrador se faz memorialista do cotidiano da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. Desfrutando de seu septuagenário, o protagonista tenta se acostumar com as novidades da eletricidade e, por meio de seu manuscrito volta ao passado e, assim, ata as duas pontas da vida através do filtro da memória.

Entrelaçadas às lembranças, força motriz do romance, confidências/revelações são registradas a partir do “diálogo” entre protagonista e papel: “Mas, vá lá, caderno meu, que de mim segue constituindo indissociável companhia [...]” (BUENO, 2004, p. 57). “Vá mais isto de fôrra vergonha neste caderno de escândalos” (BUENO, 2004, p. 169). Mas, o mesmo exercício mnemônico que revela também “esconde as chaves que permitiriam vislumbrar a explicação dos pecados, e quem sabe do crime...”, como ressalta Aurora Bernardini na apresentação do livro. Estes possíveis pecados a que se refere a crítica são enigmas do romance não esclarecidos, (re)criados no imaginário de cada leitor. Porém, antes de se deparar com a narração dos fatos responsáveis por conduzir o receptor da obra por este caminho ambíguo e enigmático, o leitor compartilha as evocações de Leocádio,

que septuagenário, como já dissemos, e morador do hotel Majestic, dedica seu tempo a escrever e regressar ao tempo passado por meio da escrita de um manuscrito, tido como seu interlocutor, que, via memória, leva o leitor ao encontro de passagens regressivas da vida menina do protagonista até sua velhice, gerando, deste modo, as várias histórias das quais o enredo se compõe.

Embaralhadas, a gosto do personagem-narrador, permitindo desvios temporais, *flash-backs*, antecipações e associações entre episódios de tempos diferentes, são as formas das cenas apresentadas, levado pelas emoções e recordações que não obedecem o caráter cronológico,

[...] não há ordem aqui – nem começo, nem meio nem fim. Vez por outra, ao contrário, baralho o que seriam os capítulos e onde num exemplo, vigorava a morte de Góes, já é de novo a sua vida [...] (BUENO, 2004, p. 21).

Deste modo, o protagonista mergulha no emaranhado universo de sentimentos e reações emocionais, buscando respostas nunca suficientemente esclarecedoras da Razão e Verdade de cada um.

Inquieto diante da perplexidade da vida como “[...] um relógio a nos dizer, passa a vida a vida passa...” (BUENO, 2004, p. 70), Leocádio por vezes se interroga “[...] vale a pena ser aqui, nesta noite do Majestic, tão e só o sobrevivente?” (BUENO, 2004, p. 19), e confessa, enquanto raro sobrevivente dos tempos saudosos a solidão que o invade: “Que de solidão mais látego!” (BUENO, 2004, p. 19). A “[...] saudade que muita vez não sendo melancolia, é pura aflição e o desespero”, (BUENO, 2004, p. 20) parece ser o movente que impulsiona o correr da pena de suas memórias em um caderno de anotações na busca de um resgate de íntimo, que, como não se pode negar, carrega os registros de uma presença irreptível no mundo.

Como certo Conselheiro e, redigido à moda do *Memorial de Aires* (1908), o protagonista evoca a esposa falecida (Lavínia), e divide as saudades com a irmã que lhe faz companhia. Visa a recordações e vivências que possam, talvez, possibilitar um balanço autoconsciente e ao mesmo tempo expor seus desejos e intenções. Não escapando à armadilha de que quem recorda conta uma outra história, Leocádio Prata narra, em profundidade, a natureza malsã do ser humano e, deste modo, passa a pensar “[...] na vida e nos mistérios da vida” (BUENO, 2004, p. 24), bem a gosto de Machado, com quem, ao longo do romance, mantém muitos pontos de contato, tanto de conteúdo quanto de forma, mas sempre com uma surpresa transgressora. Perplexo diante da esfinge da vida atribuída ao deus Chronos, detentor do tempo que se escapa de nós, “[...] do tempo ido, que se foi, mais não há de voltar, [...] e a perfídia de que nada torne nem volte, preso o Tempo ao presente, que já é passado e também futuro, feita uma planta voraz” (BUENO, 2004, p. 58), o narrador se lança ao percurso labiríntico da memória como que buscando o fio de Ariadne para lhe dar a salvação. Assim, o manuscrito é o lugar de seu conflito e ao mesmo tempo o fio condutor que permitirá, por meio do regresso, talvez, a purificação e absolvição.

No decorrer da trama, o narrador deixa instigante seu leitor ao lamentar-se a tristeza de um 1889, mas a narração deste episódio fica em suspenso, como que aguardando um melhor momento, criando, talvez, um instante estratégico para contá-lo, e assim, fica o receptor da obra, numa inquieta ânsia por sabê-lo. Enquanto o leitor devora as linhas da trama na procura pelo momento deleitoso da arquitetada narração, pelas explicações das tristezas de Leocádio (a morte de Lavínia em um passeio a um rio na companhia de Licurgo, onde um desconhecido homem de paletó cinza lhe oferece ajuda para entrar na lancha) que lhe permitiria um momento confortável, um instante de descoberta, surpresas

surgem e, não fosse a maestria de uma escrita envolta numa percuciente tensão entre a verdade e a dúvida em que as ambigüidades não são raras, a hipótese do conforto se desfalece: Acidente, assassinato ou suicídio?

Quem poderia descartar a possibilidade de Lavínia ter buscado refúgio nas profundezas do mar, como somos tentados a pensar neste trecho do romance:

Impossível entender o que de fastio e medo, insânia e brusquidão, no gesto (gesto?) derradeiro de Lavínia [...] Ou, ao que mais se inclinavam, uns e outros, a deliberada –e secreta- decisão de matar-se, acate-se!, com as próprias mãos...O que há no coração de uma mulher que não o percebemos, os homens? O que há, meu Deus, no coração de uma mulher? (BUENO, 2004, p. 180).

O romance encerra ainda outras possibilidades: seria Lavínia alvo dos ciúmes de Leocádio? Como nos levam a indagar as insinuantas e misteriosas chantagens feitas por Licurgo e aceitas pelo protagonista:

[...] Licurgo insinuando que o senhor encontrado à barca, momento antes do trágico acidente de 1889, era cousa minha [...] exigindo-me dinheiro e obséquios, sem os quais, jurava, punha-me nas manchetes como assassino. Tinha boas relações com o pessoal das folhas, o Licurgo, e aproveitava-se igualmente da inenarrável fragilidade daqueles dias tristes e meus, cavando-me em torno incertezas, abismos (BUENO, 2004, p. 117).

Poderia ser um acidente, não descarta o leitor a possibilidade quando depara-se com as seguintes linhas:

Vá aqui a revelação, neste trecho de caderno que, hosanas!, junto com os outros, só tem o fogo como destino – passei a sofrer, cousa de cinco anos após o acidente (acidente?) com Lavínia, de grave constipação intestinal [...](BUENO, 2004, p.114).

Diante de um emaranhado de possíveis respostas fica o receptor do romance frente a uma trama em que a certeza é mera abstração. E mesmo a dúvida aparece entre parênteses, como algo guardado.

Sempre sublinhado pela ambigüidade, o manuscrito desencadeia várias lembranças em movimentos de idas e vindas, as quais se apresentam como quebra-cabeças a serem reordenadas pelo leitor.

Após a viuvez do primeiro casamento Lavínia se casa com Leocádio, proporcionando, tempos depois, a concretização pública daquele primeiro contato de corpos infantis e nus no quintal da casa de Leocádio. Em uma tarde, acompanhando seus tios, a menina fizera uma visita aos Azeredo Prata, e por insistência da mesma foram, Leocádio e Lavínia, brincar naquele espaço do beijo primeiro:

[...] primeiro, por insistência dela, fomos ver as galinhas. [...] Intimorato, entretanto, apesar de molecote, ou por isso mesmo, me vi com Lavínia quase no centro do bosque feito um ímpeto de gozada impertinência. [...] Primeiro foram as mãos que entrelaçaram-se; depois a lenta aproximação dos rostos, um arfar, afagos e arrepios e logo era toda ela, criança nua, e banguela, deitada ao ríspido chão do bosque, clamando minha boca, [...] logo, como quem mudasse de brinquedo, Lavínia vestiu-se e me puxando pelas mãos saímos bosque afora [...] (BUENO, 2004, p. 75-6).

Mas o casamento e a companhia do marido, tempos depois, sendo Lavínia mulher já madura, não foram suficientes para romper o sentimento de algo que, “[...]seguramente [...] desequilibrava-lhe o coração...” (BUENO, 2004, p. 48). Durante sua narração, Leocádio lamenta:

A tristeza de Lavínia, pus isto comigo, insistente, era de outra origem – sabíamos, cada vez com maior freqüência, dos sintomas neurastênicos que acometiam as mulheres, sobretudo quando entravam em cena secretos desejos. Eu também devia levar a alma doente – roía-me dentro a aspiração que não se deve revelar nunca a um homem [...] (BUENO, 2005, p. 48).

E se lembra do último dia feliz de Lavínia:

Passou-me ao omniografho da memória, umas que sombras – Lavínia abanando-se detrás do leque cor-de-rosa, milagre da tarde ou do céu, a minha Lavínia,

animada pela prosa com que Licurgo deitava lábia e charme, a última domingueira que nos reuniu cá no Flamengo [...] (BUENO, 2004, p. 47-8).

Por meio dessas ambigüidades, da visão única dos fatos apresentados por Leocádio, nos remetendo à engenhosidade do narrador de *Dom Casmurro* (1889), o enredo focaliza, também a gosto da maneira machadiana, um possível triângulo amoroso entre Licurgo, Leocádio e Lavínia, mas numa visada surpreendente e subversiva, como a insinuante homossexualidade do protagonista que acrescenta tensão entre a verdade e a dúvida. Como dissemos, as ambigüidades não são raras: Triângulo ou quadrilátero amoroso? Acidente, assassinato ou suicídio? Quais os moventes daquele passo entre o cais e a lancha que nunca se concretizou? E Lavínia? Como serpente pingou o veneno da paixão em Licurgo? Teriam sido amantes? Leocádio, o que sentia por Licurgo: ciúmes ou amor?

*Amar-te a ti **nem sei** se com carícias* (grifo nosso), eis aí uma preciosa voz contemporânea que soma grandeza à nossa produção em um “[...] projeto de retomada de nossa tradição narrativa com uma ficção que é, por si mesma, sedutora” (CARNEIRO, 2005, p. 268). Uma sedução que nos intriga diante do véu que encobre e não desvela a explicação que nos permitiria infiltrar nas intrigantes camadas que permeiam a epígrafe de Machado de Assis contida no livro: “O maior pecado depois do pecado é a publicação do pecado”.

Quanto à linguagem do romance, sua fala castiça sugere uma ironia direcionada àqueles indivíduos que se consideram onipotentes por dominarem a norma culta da língua, utilizando-a como meio de representação de vaidade e soberba, principalmente o século XIX e seu rigor parnasiano com a palavra:

Vê-se [...], que me anda hoje a mão escritora assim meio à tonta e meio a esmo, indo dos gregos aos maus cheiros do Rio, sem deter-se em estação alguma, feito os *bonds* que

mal apitam na curva e já lá se vão não parando aos passageiros que de longe acenam, numa arrogância motoneira que é bem a cara deste século novidadeiro e malsão. (BUENO, 2004, p. 138).

É neste cenário oitocentista que a espacialidade da trama, a cidade do Rio de Janeiro, nos é apresentada:

[...] não havia onde alguém andasse a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro que não viesse a topas, ao vômito, com o que se destacava de peor e de mais malcheiroso (BUENO, 2004, p. 137).

A cidade de maus cheiros que ainda tinha Imperador, com as indefectíveis fofocas palacianas é o cenário de uma tessitura que toma o pretérito distante de rupturas, para assim, “explorar a biblioteca, e não incendiá-la” (CARNEIRO, 2005, p. 265).

Deste modo, se a escrita de uma vida em um caderno, diário, ou, como quer o romance, em um manuscrito, é também lugar de comentários, leituras, viagens, reflexões políticas e morais é nesta fissura que o romance suscita suas camadas provocativas em seu curso de retorno crítico ao passado. Cabe, agora, ingressarmos em alguns estudos referentes à reescritura que serão relevantes para o prosseguimento da análise deste romance que “merece ser sorvido lentamente, como o vinho de uma colheita rara”.⁵

⁵ Cf. Apresentação de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* feita por Aurora Bernardini na “orelha” no livro.

2. A magia das relações: O que é reescrever?

A verdade de uma história depende sempre de um argumento simétrico que se conta em segredo. Concluir um relato é descobrir o ponto de intersecção que permite entrar na outra trama.

Ricardo Piglia

Muita tinta tem corrido a respeito do caráter dialógico inserido na tessitura de um texto, e, por extensão, sobre a “forma espiral”⁶ que atravessa os discursos, uma vez que não há texto isento de pontos de contatos com outros textos.

Se, por um longo tempo, acreditou-se na possibilidade de determinadas obras carregarem consigo a aura da total origem, cotejada pela relação de fontes e influências, hoje, diferentemente, esta idéia surge como abstração, pois não se pode negar o fato de a literatura, como bem apontou Roland Barthes, ser uma moeda posta em circulação (1995, p. 35). Ou seja, falar da escrita deste ou daquele autor é antes, apontar seu processo de criação como um texto palimpsesto⁷, em que outras escrituras afloram implícitas e explicitamente, em suas entrelinhas na construção de um texto sob o outro.

É nesta esfera da escrita, delineada por inúmeras máscaras, em que não nos é dado um rosto original, que Wilson Bueno convida-nos a percorrermos seu recente *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, cuja leitura, ao fazer aflorar uma relação dialógica com outras

⁶ A expressão "forma espiral" é usada com o intuito de aludir a um círculo que dá várias voltas em torno de um ponto, do qual se afasta paulatinamente.

⁷ Pergaminho reaproveitado pelos copistas medievais, o palimpsesto ficou conhecido como um lugar onde várias escritas poderiam ser realizadas umas sobre as outras. Para Schneider, o texto literário é um palimpsesto, pois textos primeiros inexistem tanto quanto as puras cópias; apagar algo não é nunca tão acabado que não deixe vestígios e a invenção nunca tão nova que não se apóie sobre o já-escrito (1990, p. 71).

obras, especialmente as de Machado de Assis, possibilita ao texto perder o *status* de unicidade para compor-se também por estilhaços deixados por outros textos.

Neste sentido, da pluralidade de arestas arquitetadas no romance, voltar-nos-emos para a reescritura, termo aqui entendido como o exercício de (re)pensar e (re)construir a tradição por meio de um gesto ancorado no diálogo com o passado, ausente de rupturas, que nossos olhares se remetem. Nossa trajetória de pesquisa desenha-se, portanto, na tentativa de ler nas entrelinhas da trama, da linguagem, do gênero memorialístico apresentado na obra, a reescritura como um valioso exemplo da revisitação crítica ao passado por meio das relações literárias desmistificadoras do exclusivo, do original e do embate com discursos anteriores, como buscaremos afirmar no decorrer deste trabalho.

Refletir sobre o constante diálogo com o passado presente nas malhas da criação/produção do romance, bem como sobre o seu desejo de revelar esta prática no próprio âmago de sua construção, incita-nos a pensar na arquitetura de um discurso ficcional potencializador do diálogo estabelecido com a tradição, trazendo um tentador desafio ao exercício da investigação crítica de observar este gesto como o construto da própria composição da ficção que encontra na auto-reflexividade uma forma de ultrapassar a produção do sujeito “dono de um saber” e de uma “verdade” incontestável. Seguir as marcas da reescritura em Bueno é, de certa forma, presenciar o desmoronamento deste universo de “verdade totalizante” e assistir ao surgimento de um processo de produção que a todo instante renasce de si, descartando a oposição ao passado, em detrimento de um valoroso diálogo.

Após lermos o romance, é quase impossível não nos intrigarmos e não raro questionarmos: o que nos propõe esta ficção ao inaugurar suas páginas centradas no campo da reescrita? sobre o que esta leitura nos leva a refletirmos quando vemos este projeto

estender e desdobrar-se de forma despreocupada e assumida ao longo da narrativa? de início podemos até arriscar: de extenso labor, o romance não oferece apenas um jogo intertextual, mas, sobretudo, um risco que se alarga a partir deste ponto de partida para a constituição de um território de reflexão textual sobre os caminhos trilhados pela produção contemporânea que, como serpente, ao morder sua própria cauda, faz expurgar seu veneno.

Desta maneira, parece-nos oportuno buscar ferramentas críticas para nos auxiliarem melhor na compreensão sobre quais caminhos podem ser tomados na tentativa de sustentarmos o discurso crítico do recorte feito no texto, centralizado nas problematizações criadas em torno do processo da escrita enquanto reescritura, como também discutir outras reescrituras implícitas na obra e suas implicações nos estudos contemporâneos.

Inicialmente, nos valeremos da noção de intertextualidade proposta por Mikhail Bakhtin, para, posteriormente, podermos alargar a discussão e discorrer sobre demais conceitos desenvolvidos pela crítica literária que, apesar de configurarem caminhos díspares, compartilham de um mesmo tronco, enraizado no pensamento de que a literatura é uma via de produção criada em si e por si, trançando, desta forma, caminhos paralelos na contribuição do ato de firmar a esfera dialógica dos textos, circunscrita no plano das relações literárias, como protagonista do universo literário.

O teórico, a partir de seus estudos sobre o fenômeno da intertextualidade, é o primeiro a nos apresentar a interação/relação mantidas entre si na tessitura dos textos. Assim, o dialogismo da linguagem é o fio condutor que tece as amarras de uma imensa rede costurada pelas múltiplas relações estabelecidas entre os discursos literários, como também de todos os outros discursos, afirmando sua importância como fator essencial da legibilidade da escrita. O autor ainda ressalta que esta interação se estende na relação entre

os receptores e o texto. Assim, ler é ao mesmo tempo reler outros textos construídos no imaginário do leitor, seja do contexto presente ou anterior. Toda leitura solicita uma (re)leitura e deste modo, o leitor recorre não só às linhas do presente como também às do pretérito, desembocando sua leitura na criação de um traço imaginário atemporal que lhe permite transitar por diversos textos mesmo quando tem em mãos apenas uma escrita, pois como sabemos, o leitor não é apenas um receptor consumista do livro que lê, é também um produtor daquela leitura no momento em que a envolve em seu contexto. “O texto é o lugar onde o sujeito se produz com risco, onde o sujeito é posto em processo e, com ele, toda a sociedade, sua lógica, sua moral, sua economia” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 49). Um grande número de debates e pesquisas foi, e ainda continua sendo desenvolvido no âmbito da crítica literária, com o advento das indispensáveis investigações de Bakhtin⁸.

Julia Kristeva, (re)elaborando o conceito de intertextualidade bakhtiniano, considera que um texto “se constrói como mosaico de citações” (1974, p. 64). Neste sentido, a palavra, bem como o discurso, não se pretendem fixos a um locutor e a um contexto, ao contrário, transcendem qualquer intenção absoluta de origem, se deslocando e formando camadas intertextuais. A construção da escrita se faz por meio da reescrita, pois, “todo texto é absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos” (KRISTEVA, 1974 p. 64). Portanto, a intertextualidade é uma prática “imbricada” no próprio fazer literário. Os estudos de Kristeva buscam desviar a atenção antes recaída sobre o autor e, conseqüentemente, a visão do texto como entidade auto-suficiente. Na esteira de Bakhtin, a autora cria uma teoria mais fechada sobre a pluralidade que cada texto carrega consigo e sublinha que quem escreve só o pode realizar a partir de uma “escritura leitura, isto é, através da prática de uma estrutura significativa em função de, ou em oposição a uma

⁸ Cf. BAKHTIN, Mikhail. *O problema da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

outra estrutura” (1974, p. 62). Deste modo, uma dimensão intertextual aflora e requer que a escritura se volte para outra escritura valendo-se de seus cacos para compor novos textos. Sobre esta discussão, Perrone-Moisés, salienta que “o escritor nunca encontra palavras neutras, puras, mas somente palavras ocupadas, palavras habitadas por outras vozes” (1993, p. 60).

Com os estudos de Kristeva, a prática social ganha um importante papel. A história e a sociedade, definitivamente, passam a ser reconhecidas e integrar, como relevantes personagens, a constituição do texto. É neste emaranhamento de elementos que tal prática traz para a escrita que se dá a formação de um discurso entremeado por outros discursos e, juntamente com esta rede de conexões entre os textos, um “texto estranho entra na rede da escritura: esta o absorve segundo leis específicas a serem descobertas. Assim, no parágrafo de um texto, funcionam todos os textos do espaço lido pelo escritor” (KRISTEVA, 1974, p. 98). Pensar no desenvolvimento do texto de forma circular, dialógica, portanto, intertextual, é reconhecer o fio da navalha que separa a recriação da mera imitação. Quanto à inserção de um “texto estranho” nas malhas de um outro texto, nossos olhares se mobilizam para o território da diluição de fronteiras. Ao se quebrar barreiras fronteiriças no processo de criação textual intrinsecamente uma (re)territorialização é criada formando novas bases, das quais os termos: fonte/influência, origem e plágio são abstratos. Conseqüentemente, uma multiterritorialização surge como um novo fenômeno, em que diferentes territórios são experimentados ao mesmo tempo, possibilitando, a todo instante, que o território escritural do texto seja reconstruído pelo leitor.⁹

⁹ Os conceitos de desterritorialização e multiterritorialidade tomamos de empréstimos do geógrafo Roger Haesrbaert em *O mito da desterritorialização* (2004) e os transportamos para a literatura.

A partir das implicações da desterritorialização podemos pensar criticamente em parte das produções de Wilson Bueno. O que possibilita o emaranhamento das línguas, portuguesa, espanhola e guarani em um maduro exercício de linguagem que tem no mergulho de sua foz o encontro com o “portunhol” e o “brasiguayo” em *Mar Paraguayo* (1992), que não a quebra de fronteiras entre elas? Como enxergar o resgate da linguagem do séc. XIX e o encontro de dois séculos em *Amar-te a ti nem sei se com carícias* (2004) se não pelas lentes da desterritorialização? Como possibilitar o nascimento da magia na linguagem e suas criações neológicas¹⁰ em *Meu tio Roseno, a cavalo* (2000), sem antes romper com barreiras preestabelecidas? Sejam territoriais, lingüísticas, epocais, as fronteiras têm, nos projetos do escritor Bueno, seu espaço reduzido em detrimento de uma subversiva, híbrida, plural e fecunda linguagem que resulta numa atemporalidade e reúne em si aspectos múltiplos do processo narrativo em que modificações, acréscimos e oposições caminham inversamente à noção de ruptura, construindo, deste modo, múltiplos e novos territórios. Neste imbricamento do estrangeiro e do local, da escrita e do oral, do passado e do presente e de tantas outras confluências de territórios, um “não-lugar”, despido de linhas divisórias, se forma, para acolher a criação e a pousada da magia da literatura em meio a um entrecruzamento de territórios que não mais reconhece limites fronteiriços, pontos imóveis, pois caminham para uma simultaneidade de desconstruções e construções.

Entre nós Affonso Romano de Sant’Anna, em *Paródia, paráfrase & cia* (1995), também discute o assunto apontando os conceitos de intertextualidade, quando um autor utiliza textos de outro escritor em sua escrita e, por via contrária, a da intratextualidade, no

¹⁰ Este conceito refere-se à liberdade de criação do artística em produzir inovações lingüísticas que podem se apresentar sob a forma lexical ou sintática.

instante em que o autor retoma sua obra e a reescreve. Correlacionado ao lado dos conceitos de paráfrase, estilização, paródia e apropriação, discutidos pelo crítico, encontramos a intertextualidade (categoria que julgamos pertinente ao nosso estudo) como ponto comum entre eles, ao mesmo tempo em que surge como agente provocadora de deslocamento, desvio e estranhamento sofridos por um texto quando estão a ele imbricados outros textos. Os dois primeiros conceitos estão mais próximos do que o autor chama de uma intertextualidade das semelhanças, enquanto os dois últimos estão ligados à noção de uma intertextualidade da diferença.

Sem a pretensão de nos aprofundarmos em todas as categorias inscritas no trabalho de Sant'Anna, consideramos pertinente discutirmos, inicialmente, a paródia. Segundo o teórico, este recurso intertextual privilegia a diferença, falar de paródia é testemunhar a prática do deslocamento, da deformação e do caráter contestador da fala recalçada do outro. “O que o texto parodístico faz é exatamente uma reapresentação daquilo que havia sido recalçado. Uma nova e diferente maneira de ler o convencional. É um processo de liberação do discurso. É uma tomada de consciência crítica” (SANT'ANNA, 1995, p. 31).

A este respeito Soares complementa: “o humor, a sátira, a ironia, a fragmentação deliberada do texto, a alegorização da realidade são elementos da paródia” (2001, p. 73). Com efeito, este artifício intertextual se faz presente na escrita por meio de uma inversão de sentido que possibilita a contestação dos valores da tradição ligado à sátira, atacando, denunciando, ridicularizando e rompendo com seu passado. Nas palavras de Silviano Santiago, “a paródia significa uma ruptura, um escárnio com àquela estética que é dada como negativa” (SANTIAGO, 2002, p. 133-4).

Mais adiante, Sant'Anna discute, com maior profundidade, o termo apropriação, que parece-nos oportuno neste momento, pois contesta “o conceito de propriedade dos textos e objetos. Desvincula-se um texto-objeto de seus sujeitos anteriores, sujeitando-o a uma nova leitura” (1995 p. 46). Deste modo, uma obra pode tornar-se objeto de criação para o nascimento de uma nova obra, uma vez que ao utilizar a apropriação “o autor não ‘escreve’, apenas articula, agrupa, faz bricolagem do texto alheio. Ele não escreve, ele trans-creve [...]” (1995 p. 46). Assim, o artista da apropriação contesta, inclusive, o conceito de propriedade dos textos e objetos. A “apropriação” surge como elemento contribuinte para atestar a morte dos conceitos de fonte e influência, pois propõe uma reconstrução do passado que o descarta como origem, para reconhecê-lo em um jogo de referência, às vezes evidente, outras mascaradas, pois nada é exclusivo e nada se guarda a sete chaves no âmbito da literatura.

Ainda a respeito da relação dialógica que ocorre entre textos, recorremos a Harold Bloom e seu conceito de “apropriação”. Em *Cabala e crítica* (1991) o estudioso traça um interessante paralelo entre a literatura e a cabala, um fenômeno esotérico judaico que busca traduzir a criação de Deus e, por extensão, a constituição do mundo e da poesia¹¹.

Como a cabala, a poesia e toda a literatura, para Bloom, buscam no passado sua própria criação. Deste modo, o termo influência é traduzível pela relação de aprendizagem que os textos mantêm com seus precursores. Entretanto, o teórico nos alerta para a necessidade de se manter certa distância, pois a influência não pode ser uma *sucessão apostólica*, mas como salienta Jorge Luis Borges, uma escolha do precursor pelo autor. Segundo o escritor argentino, *El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su*

¹¹ Apesar de Bloom se referir à poesia, suas argumentações teóricas ultrapassam os limites do gênero, estendendo-se para toda a literatura.

labor modifica nuestra concepción del pasado, como há de modificar el futuro (BORGES, 1981, p. 712). Para um texto produzir significados, é preciso haver interação entre ele e os demais, estabelecendo, desta maneira, um sistema de trocas entre os textos. Portanto, como num jogo de espelho, um texto se compõe através da leitura de um outro texto composto também da leitura de outro texto e sua perpetuação *ad infinitum*. Neste sentido, a construção de um texto deve-se ao poder de liberdade em utilizar a escrita do outro para o seu próprio uso. “A literatura se concentra sobre ela mesma, nenhuma leitura é primeira, nenhuma é última, cada voz só está separada de seu eco por um infinitésimo que, no tempo humano, é contado em decênios ou em séculos” (SCHNEIDER, 1990, p. 114).

Em continuidade às reflexões acerca da complexidade dessas relações dialógicas, recorremos a Jean-Françoise Lyotard e seu conceito de perlaboração. Afirmando que na contemporaneidade não se conjuga o verbo romper, o autor, na esteira dos estudos de Freud sobre memória, encontra na perlaboração¹² (termo desenvolvido pelo psicanalista) reflexões acerca da produção literária que, traduzida num ato de dar vozes ao passado, permeia as amarras de seu tecido com a tesoura da desconstrução para em seguida, com agulha e linha, recriar outras costuras do tecido escritural em que o texto de partida tenha sofrido um processo de análise (de *anamnese*) e “diluído-se”, para, desta maneira, revelar-se como uma nova escrita, pois na prática dialógica com o passado,

Não se pretende reproduzir fielmente a pretensa ‘cena primitiva’. Ela é ‘nova’ porque é sentida como tal. Pode dizer-se que o já acontecido ainda está presente, vivaço, vivo. Não presente como um objecto pode estar presente, mas como uma *aura*, como uma brisa que sopra ligeira, como uma alusão (LYOTARD, 1989, p. 40).

¹² Cf. *Recordar, repetir, elaborar*. In: Obras completas de Sigmund Freud [s.d.].

É neste sentido que o termo “reescrita” se constrói na fala de Lyotard. Apesar de sugerir ambigüidade, pois pode ser entendido como o retorno a um ponto de partida nulo, zero, supostamente destituído de pressupostos em que o passado é anulado, pode também, compreender um caminho inverso: o retorno a um começo cuja sentença não está isenta de ‘pegadas’ anteriores. Lyotard opta por entender o prefixo (re) embutido no substantivo escritura como o

trabalho dedicado a pensar no que do acontecimento, nos é escondido de forma constitutiva, não apenas pelo pressuposto anterior, mas também por suas dimensões do futuro que são o pro-jecto, o pro-grama, a pro-spectiva, e mesmo a pro-posição e o propósito de psicanalisar [...] (1989, p. 35-6).

Deste modo, o conceito de perlaboração, desdobrado na reescrita por Lyotard, deve ser entendido como um duplo gesto, sempre em direção ao passado e ao futuro. A perlaboração encontra na escrita um retorno ao passado destituído do gesto uníssono e solitário “[...] de reparar e identificar os crimes, os pecados [...]” (LYOTARD, 1989, p. 36), sob este ângulo, a reescrita pode apresentar-se de forma problemática e enganadora, pois “[...] não podemos deixar de perpetuar o crime, e de o perpetuar de novo em vez de lhe darmos um fim” (LYOTARD, 1989, p.36). Desta maneira, a reescrita não oferece a definição de um elemento do passado, mas pressupõe que o pretérito seja o protagonista que dá ao espírito os elementos com os quais uma nova cena irá se construir. De acordo com esta constatação, a escrita, portanto, sacraliza, e, ao mesmo tempo, questiona o passado, (re)pensando e (re)construindo-o a partir de um diálogo crítico do papel ocupado pelo pretérito, avançando suas discussões e projetos a partir da noção de um mundo em que as fronteiras se alargam e imbricamentos são projetados a cada instante.

Distante do movimento de *flashback*, de mera repetição, destaca-se no ensaio de Lyotard sua reelaboração da modernidade ao substituir a noção da escrita como retorno ao começo, “pelo movimento de inscrição em si mesma, na forma de uma escrita infindável” (SOUZA, 1996, p. 89).

O desejo de não ocultar as relações literárias com o passado, pois há na escrita de Bueno uma clara consciência de que este é o sujeito que sopra e dá vida à cena presente, suscita em *Amar-te a ti nem sei se com carícias* um discurso que carrega em seu bojo diversas reminiscências, especialmente do séc. XIX. É a escolha de uma escrita passada, num encontro entre dois séculos, vista através das lentes contemporâneas, que surge em uma visada subversiva e provocadora a cada lance de página. Seguindo este caminho na leitura do romance, o leitor se depara com um exercício em que as relações literárias são habilmente planejadas no instante em que textos passados de nossa literatura e história são revistos e reescritos na formação deste fascinante discurso ficcional.

Neste contexto, a literatura, hoje, conjuga, de acordo com Lyotard, a diluição das narrativas-mestras, em que os metarrelatos e grandes heróis construídos na tradição, perderam seu lugar, demolindo a condição hierárquica a que a produção da literatura estava subjugada e alargando a discussão em torno do fazer literário, pois nenhuma obra está isenta de influência. Esta consciente rede de conexões entre os textos é colocada no eixo central da narrativa de Bueno, priorizando o gesto de dar uma nova vida ao passado recriando-o constantemente. Se a obra resultante dessas somas vive em outro momento, em outra época, com outros leitores, com novos sentimentos, a obra só poderia ser completamente outra: “A impressão do já dito como a do já visto, reconstrói um passado segundo a imagem do presente, numa espécie de alucinação invertida. O novo deforma o

antigo dando-lhe a forma inteligível que ele assume em cada tempo de sua repetição” (SCHNEIDER, 1990, p. 103).

Na esteira dessas relações, uma outra forma de analogia instituída entre os textos tem sido discutida: o pastiche. Segundo Frederic Jameson o termo é concedido a Thomas Mann, mas é aquele quem difunde e o propaga. Se “os produtores culturais não podem mais se voltar para lugar nenhum a não ser o passado: a imitação de estilos mortos, a fala através de todas as máscaras estocadas no museu imaginário de uma cultura que agora se tornou global”, como nos afirma Jameson (2004 p. 45), o pastiche surge, portanto, para legitimar, na produção contemporânea, seu endossamento ao passado numa transgressão que gera a força dinamizadora da obra.

Segundo Silviano Santiago, o pastiche evita a destruição do passado permitindo que ele faça parte da construção do presente de maneira dialógica. Esta prática possibilita ao artista desvincular-se da paródia e do rechaço com relação ao passado em detrimento da incorporação da tradição e do passado de maneira que a confiabilidade seria a tônica, respaldada pelo pluralismo (SANTIAGO, 2002, p. 116).

Um dos elementos mais problemáticos para a compreensão do uso do pastiche é a (con) fusão estabelecida com a paródia. É preciso evidenciar que, diferentemente da paródia, o pastiche não é um recurso que pretende trazer o passado ao presente com o intuito de atualizá-lo a partir da ironia, o que se nota nos “romances-pastiches” é um desvio desse curso em detrimento de um intenso trabalho aparentemente paradoxal: repetir diferencialmente o estilo de um determinado autor numa transgressão para dizer o que o outro não disse, pois o pastiche não rechaça o passado, ao contrário, a ausência de ironia surge como traço diferenciador entre paródia e pastiche. Essencialmente, o pastiche é a

apropriação de uma escrita já existente que serve de base para o resultado original de um texto que em nada se assemelha ao plágio e à paródia.

Um autor se apropria do estilo de escrita de outro não para reproduzi-lo, mas para repeti-lo diferencialmente, pois “uma repetição só pode ter lugar dentro da diferença: a repetição leva consigo, necessariamente, o imperativo da autodiferenciação” (AVELAR, 2003, p. 168). Tal recurso narrativo procura diluir fronteiras e alargar cada vez mais os rumos dialógicos da literatura contemporânea enquanto feitura de si.

Para Santiago, não é de forma gratuita que hoje nós falamos de tradição, e sim para tentarmos compreender a diferença básica entre paródia e pastiche. Para tanto, o autor indaga: “por que uma arte deixa de ser paródia?” e responde: “Ela deixa de ser paródia porque a paródia se tornou um ritual, se tornou uma cerimônia, se tornou alguma coisa esclerosada.” Ou seja, a paródia “é um mero recurso técnico usado pelo jovem poeta para ter acesso à poesia” (SANTIAGO, 2003, p. 133).

Ainda sobre a relação entre pastiche e paródia, Silviano traça uma marca diferenciadora entre ambos os movimentos:

O pastiche não rechaça o passado, num gesto de escárnio, de desprezo, de ironia. O pastiche aceita o passado como tal, e a obra de arte nada mais é do que um suplemento [...] Reparem a lógica da palavra ‘suplemento’ é muito curiosa, porque complemento dá a impressão de ter em mãos alguma coisa incompleta que você estaria completando. Suplemento é alguma coisa que você acrescenta a algo que já é um todo. Dessa forma, eu não diria que o pastiche reverencia o passado, mas diria que o pastiche endossa o passado, ao contrário da paródia, que sempre ridiculariza o passado (SANTIAGO, 2002, p. 134).

Na atualidade, o uso do pastiche tem redimensionado questões acerca da narrativa literária. Um dos procedimentos mais caros a esta prática é o reconhecimento de que “não há possibilidade de se inventarem novos estilos e mundos porque todos já foram

inventados”, como afirma Menegazzo¹³ (2004, p. 28). O exercício do pastiche é também um recurso que faz aflorar ainda mais os conceitos de que a literatura se faz por meio de si mesma, pois, como vimos, não há história fora da repetição.

Mas, ao se acreditar naquilo que as pesquisas realizadas sob tal enfoque têm revelado sobre essas relações, parece-nos que o caminho mais acertado é aquele que aponta para a observação de que os autores a que nos referimos têm em comum o fato de ressaltarem os indiscutíveis (inter)relacionamentos entre os textos, onde os mesmos pontos são perpassados, mas em níveis diferentes, descartando o entendimento do “eterno retorno” visto sob o prisma do ciclo vicioso. Como os textos literários, os discursos críticos também se constroem por meio do diálogo, no qual idéias são absorvidas, contestadas, inovadas e recriadas. Daí, talvez, uma resposta para o pequeno passeio às teorias aqui expostas que, sempre envoltas por novos olhares em diferentes momentos históricos, souberam acrescentar importantes projetos e saltos a respeito da reflexão acerca das relações entre os textos.

As pesquisas até aqui pontuadas nos fornecem subsídios para percorrermos criticamente as linhas de um romance que revela a escrita como bricolagem, em que há sempre a intersecção, implícita ou explícita, de textos, revelando o discurso literário como um mosaico construído “na e pela literatura”, como bem aponta Perrone-Moisés (1993, p. 59). Tais preposições estão alicerçadas no pensamento de que “a escritura se faz inaugural não por criar, mas por uma certa liberdade absoluta de dizer, de fazer surgir o já lá no seu signo, de proceder aos seus augúrios” (DERRIDA, 1995, p. 26).

¹³ Tais considerações de Menegazzo estão alicerçadas nos estudos de Jameson em *Pós-Modernismo. A lógica do capitalismo tardio*, 2004.

Durante o desenvolvimento de nossa pesquisa, os termos palimpsesto, intertextualidade, desterritorialização, apropriação, paródia, influência, perlaboração, pastiche e reescritura serão retomados de acordo com os aspectos aqui investigados como ferramentas que possam nos auxiliar na percepção dos diversos processos da criação literária que privilegiam o enfoque das correlações existentes na vocação da literatura e que, por extensão, parecem estar engajados num processo de (re)ler e dar sentidos novos ao passado, observando com maior atenção perspectivas anteriormente ignoradas por completo ou apenas examinadas parcial e modestamente.

Apesar de seus limites pouco definidos, plurais e contraditórios, podemos afirmar que a literatura contemporânea tem encontrado no ato de reescrever a tradição, uma de suas feitura, como se pode observar em *Lúcia* de Gustavo Bernardo, *Um beijo de Colombina*, de Adriana Lisboa, *Amor de Capitu*, de Fernando Sabino, *Boca do Inferno*, de Ana Miranda, *O campeonato*, de Flávio Carneiro, e tantos outros, possibilitando, deste modo, um amplo diálogo com o passado. Ao descartar quaisquer discurso cotejado pela visão de ruptura, a produção de nossos dias adquiriu *status* de Janus, o deus guardião das portas, dos limiares e dos portais¹⁴, mantendo-se no presente ao mesmo tempo em que direciona seus olhos para o pretérito. Desta ambivalência, resta ao leitor a articulação de um jogo narrativo em que os conceitos aqui expostos revelam-se como peças essenciais deste imenso quebra-cabeças a ser montado.

No decorrer deste trabalho é nossa intenção nos voltarmos (dentro das limitações de uma pesquisa inicial) para estes conceitos, compreendendo seus valores na forma constituinte da reescritura na contemporaneidade no que tange ao tratamento do passado.

¹⁴ Bhabha em *Nation and Narration*, 1999, evoca o deus janus a partir do que Tom Nairn denomina de “Janus moderno”.

Para isto nos valemos destes recursos na tentativa de escavar auxílio na leitura de nosso objeto de estudo. Neste sentido, esclarecemos que não é nosso objetivo fazer um estudo do universo contemporâneo com o intuito de caracterizá-lo enquanto estética, seja pós-moderna, pós utópica, extensão do moderno, entre outras, mas de buscar nestes estudos (cuja estrutura teórica ainda está aberta, em constante mutação), e nas indispensáveis considerações realizadas por respeitáveis estudiosos de diversas linhas de pensamento, suportes teóricos na composição de um pensamento crítico a respeito do construto literária de nossa ficção, entendendo que, embora a reescritura não seja um processo/recurso exclusivo da contemporaneidade, esta pesquisa nos faz compreender melhor a inovação por que passa hoje a proposta da reescritura: não há mais espaços para a negação do passado. Portanto, é de maneira aberta a discussões e problematizações que os diversos estudos críticos da literatura nos oferecem que pretendemos moldar nosso trabalho.

Em entrevista a revista *Cult*, de junho de 2004, Silviano Santiago diz que a literatura contemporânea está passando por um momento inglório, as histórias estão gastas e as tramas exaustas. O estudioso aponta a reflexão como caminho para que o livro ultrapasse a mesmice. Se hoje não há mais um único movimento literário, uma literatura presa à camisa de força, muitos são os caminhos trilhados pela escrita e, conseqüentemente, diversos são os recursos reflexivos dos escritores. Um destes caminhos possibilita à narrativa narrar a si, tornar-se independente, apresentar-se muito mais do que representar alguma coisa e, neste instante de auto-apresentação, não precisa imitar, mas expor-se enquanto processo, enquanto acontecimento (MENEGAZZO, 2004, p. 61). É também sob este olhar que se encontra *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, principalmente em seu texto de abertura intitulado *À maneira de prólogo*, no qual o romance busca uma auto-

reflexão, pondo em xeque o próprio construto da narrativa, como veremos no subcapítulo posterior.

A força motriz de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* é seu potencial discurso criativo que utiliza a própria linguagem para torná-la uma obra extremamente reflexiva, sua linguagem se auto-questiona, volta para si, para o próprio tecido da escrita que se abre em um processo de produção reflexiva e metanarrativa laçados enquanto desafio pelo próprio discurso ficcional.

Se o processo de reescrever é uma constante na feitura de *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, nosso ponto de partida configura-se nas reflexões que a reescrita implica em nossos dias. Ao nos perguntarmos: o que ecoa nas entrelinhas deste romance? Certamente chegaremos à auto-reflexividade expondo-se enquanto um texto metanarrativo.

É por intermédio da pluralidade, das diversas vozes que ecoam, das confluências de tempo e gênero, que os conceitos vistos parecem-nos possíveis caminhos a serem percorridos na tentativa de desenvolvermos criticamente a proposta de Bueno ao criar um romance em que as alusões às vozes de outros tempos não significam um retorno em *flashback*, de repetição, mas repensados e reescritos por meio do diálogo. Isto não quer dizer que estas são as únicas formas de ler o assumido projeto dialógico do romance, mas é antes, uma possível leitura para verificar a urdidura do enredo.

No jogo proposto pela reescritura, enquanto relação dialógica entre os textos, é preciso observar que sua arte escritural é antes de mais nada um gesto de leitura que compreende o contexto no qual este texto se cria. Se toda escrita é um processo construído a todo instante porque acontece no ato de enunciação, a escritura está longe de se fechar em uma verdade, pois descentraliza o papel logocêntrico dos sujeitos autor/leitor e do próprio texto, pois “todo texto é eternamente escrito aqui e agora” (BARTHES *apud* HUTCHEON,

1988, p. 107). Desta maneira, ao ler o ato discursivo em sua realização, nos deparamos com o apagamento do autor enquanto detentor do original, pois um receptor enunciativo (também produtor) surge no ato da enunciação, em sua leitura, e, deste modo, reescreve o texto a cada leitura, numa infinita leitura que não se conclui e contempla o contexto e a situação enunciativa da construção do texto diante da dimensão intertextual de todo discurso. Nas palavras de Nolasco,

[...] o leitor percebe que não preexiste uma escritura última (assim como é inconcebível pensar em última leitura) mas que, ao contrário, o espaço textual se constitui de um tecido de citações que se cruzam pela sua *diferença*, apagando, assim, qualquer idéia de escritura original (2002, p. 28).

Se o leitor não é apenas consumidor, mas produtor do que lê, é o leitor machadiano quem vai construindo as páginas de *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, isto é, a produção textual está inserida em determinado contexto, e o leitor enquanto “colaborador da produção (con)textual: ao participar ao ato de produção sua percepção de leitor/autor (produtor) aí se presentifica moldando a enunciação (escritura) e gerando sentidos” (NOLASCO, 2002, p. 29).

Quanto à indagação inicial não é nossa intenção fechá-la, mas, sobretudo possibilitar, a partir do campo da reescritura, uma leitura que veja os diferentes entrelaçamentos das palavras, entre outras possibilidades, como fonte que emana originalidade, pois “os grandes literatos sempre fizeram uma só obra, ou melhor, refrataram através de meios diversos uma mesma beleza que trazem ao mundo” (PROUST *apud* DERRIDA 2002, p. 43). O que atesta que as malhas do texto literário tecem as linhas de um espaço formador de um constante processo intertextual, com movimentos planejados de tecelão profissional, conhecedor profundo do arremate artificioso da agulha.

Ao propor a volta ao passado por meio da reescritura, o tecido escritural de Bueno, sob uma linguagem provocadora, sublinha: dizer de novo não é nunca pura repetição, mas apagar o já escrito num ato de compor e recompor.

Desta maneira, voltar-se para o passado é atestar a consciência de uma escrita tecida por somas, ficção a partir de ficção, em que precursores, modelos e reescrituras se ligam a partir do planejado jogo de semelhanças e diferenças. Neste sentido, hoje, a reescritura se presentifica por envolver não só a condição passadista do passado, mas sua permanência em nossos dias, ressaltando o fato de o pretérito, na consciência contemporânea e seus diversos estudos, desempenhar o papel de um agente que proporciona as relações dialógicas em detrimento da superação, de um movimento de rompimento como foi proposto no passado.

Daí uma possível justificativa da escolha de nosso objeto de estudo. *Amar-te a ti nem sei se com carícias* nos convida a uma leitura da arte escritural enquanto construção de um “lugar” onde a práxis artística ultrapassa o perigoso desejo de um gesto devorador, anulador das vozes pretéritas por meio do exercício metanarrativo reconhecedor de que “o saber contemporâneo não se constitui por acúmulo mas por saltos” (SOUZA, 1996, p. 89). Cabe, portanto, ingressarmos na leitura do romance, apreendendo de sua arquitetura a articulação da reescritura, desdobrada, como veremos no subcapítulo a seguir, sobre o texto introdutório do romance.

2.1 À maneira de um prólogo

Un prólogo es un estado de ánimo. Escribir un prólogo es como afilar la hoz, como afinar la guitarra, como hablarle a un niño, como escupir por la ventana. Uno no sabe cómo ni cuándo las ganas se apoderan de uno, las ganas de escribir un prólogo, las ganas de estos leves sub noctem susurri.

Soren Kierkegaard

O prólogo, em geral, é visto como um pequeno texto situado à margem do corpo da escritura que serve para apresentar, esclarecer circunstâncias importantes e oferecer ao leitor a temática abordada no enredo. Assinado pelo próprio autor do texto ou por um outro autor, o prólogo, do mesmo modo como o título, o subtítulo, a epígrafe, a dedicatória, a nota, entre outros, nutre a composição do que Gerard Genette denomina de *paratexto*, ou seja, elemento junto, ao lado-*para*-do texto.

Nas palavras do autor o termo paratexto,

désigne à la fois la proximité et la distance, la similarité et la différence, l'intériorité et l'extériorité [...] une chose qui se situe à la fois en deçà et au-delà d'une frontière, d'un seuil ou d'une marge, de statut égal et pourtant secondaire, subordonné, comme une invité à son hôte, un esclave à son maître (GENETTE, 1987, p. 7).

Entretanto, o texto intitulado *À maneira de prólogo*, que antecede o enredo de *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, cuja função é a de um prólogo, nos instiga à reavaliação de tais considerações. Como o fio da navalha, o texto introdutório das memórias de Leocádio põe em xeque a construção de uma fronteira entre os elementos ditos paratextuais, enquanto função subordinada, em prol da recriação e da inovação narrativa que este texto proporciona à medida que permite o acréscimo de novos e

indispensáveis sentidos ao romance, mais do que literário, recurso usual desde o fortalecimento do romance no Brasil.

O processo escritural do texto introdutório da narrativa traz questionamentos, via espetáculo, a respeito do próprio processo de produção e, por extensão, do leitor e autor (*persona* do texto) na contemporaneidade, desviando-se de ser apenas um texto de apresentação da obra, para tematizar e problematizar o próprio escrever.

Em vista disso, o prólogo de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* deixa de ser um espaço dedicado à apresentação da obra por um crítico e/ou autor (podendo ser o próprio autor da narrativa) para ceder lugar à criação ficcional. A autoria do texto de apresentação da narrativa é, portanto, assinada por W.B.¹⁵, personagem criada pelo autor para apresentar/representar, discutir, intervir e apontar a criação do processo escritural em *À maneira de prólogo* enquanto exercício metanarrativo. Este jogo lançado por Bueno exige que o leitor reconheça no texto introdutório do enredo uma estratégia de auto-apresentação do texto, que traz no seu construir-se uma reflexão metadiscursiva ao expor-se enquanto processo.

Não se trata de defender aqui uma única maneira de ver a organização do prólogo do romance, mas um viés que se revela sugestivo, afinal, transita no texto introdutório da obra a feitura de um trabalho que se constrói por meio de artifícios literários voltados, entre outros, para os desafios impostos pelo discurso ficcional, no sentido de colocá-lo no eixo central da narrativa. Assim, a relação obra-leitor deixa de ser um ato meramente contemplativo para ceder lugar à maior proximidade, envolvimento e participação do leitor exigidos pela narrativa, como veremos na leitura que se segue.

¹⁵ O uso das iniciais do nome do autor nos remete à mesma problemática instaurada pela assinatura – M. de A. – de Machado de Assis em *Memorial de Aires*.

No decorrer do texto de abertura somos informados por W.B., de que o romance é fruto de certo manuscrito do século XIX encontrado em um velho palacete recém desaparecido do bairro carioca de Botafogo no “tumultuário início deste nosso terceiro milênio” (BUENO, 2004, p. 12). Envolto em capa de couro, a linguagem e, em alguns momentos, a ortografia oitocentista foram mantidas. W.B., astucioso autor deste texto, diz não resistir em oferecê-lo ao público:

Na recente demolição de aristocrática casa no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro, os manuscritos deste *Amar-te a ti nem sei se com carícias* [...] vieram dar às mãos deste vosso escriba, conhecido cultor de prosa antiga. [...] Isto posto, não hesitei em oferecê-lo ao primeiro editor [...] (BUENO, 2004, p.11).

Se lermos apenas estas informações, este texto teria a simples função de apresentar a “origem” do romance, mas a se começar indagar a partir do título *À maneira de prólogo* (grifo nosso) em que as palavras destacadas funcionam como uma espécie de prefixo admitindo um “como se fosse um prólogo”, até o seu término, em que recebe como assinatura somente iniciais, admite o imperativo da reflexão.

Na tessitura do texto introdutório do romance, W.B. não se revela, esconde-se, por detrás das supostas *miúdas emendas* feitas por ele no manuscrito:

[...] Isto posto, não hesitei em oferecê-lo ao primeiro editor, não sem antes proceder a uma reescrita em diagonal do texto. Miúdas emendas, um que outro detalhe de somemos importância (BUENO, 2004, p.12).

Assim, nos deparamos não apenas com esclarecimentos a respeito do “surgimento” do manuscrito, como também com a auto-promoção de uma personagem que, após declarar ter traçado *um que outro detalhe* no monograma do século XIX, parece evocar a “co-autoria” do mesmo, como em uma disposição em palimpsesto: um texto sob o outro.

Se por um lado, este personagem-autor apresenta sua assinatura encoberta por uma máscara, como em um jogo de esconde-esconde, de indeterminação, em que não nos é permitido a descrição posterior às iniciais W.B., no qual poderíamos encontrar a revelação de seu nome completo, por outro, oferece as chaves indicadoras de uma elaboração narrativa, como dissemos, em palimpsesto, pois além de receber “miúdas emendas” pelo próprio “autor” do prólogo, o mesmo sugere que o manuscrito passou por outras mãos, criando uma obra reescrita na escavação e revelação de outras camadas escriturais que oferecem ao leitor outras escrituras disseminadas no texto: “O manuscrito, - novo e intrigante dado-, pela caprichosa caligrafia e higiene geral do texto, leva a crer seja uma cópia do verdadeiro original”, afirma W.B., (BUENO, 2004, p. 11), que apesar de se permitir ao desejo da comunicação não se expõe totalmente.

Desta maneira, ao sugerir que o romance é um texto criado a tantas mãos, vamos, aos poucos, invadindo as malhas escriturais de um texto que ultrapassa a visão de prólogo como discurso meramente apresentativo da narrativa que se segue para assumir-se como um espaço de ficção que quer dizer muito mais: falar de si, de sua construção, levando para o palco das discussões críticas uma sedutora estratégia narrativa cuja estrutura se volta para um exercício auto-reflexivo que encontra na prática da reescritura sua feitura, apontando, deste modo, para a descentralização de qualquer noção de origem absoluta e autoria da escrita, como veremos mais adiante.

Se a apropriação, como vimos, articula, agrupa, faz bricolagem do texto alheio, podemos dizer que, W.B., personagem-autor criado por Wilson Bueno enquanto materialidade ficcional, “faz” uso desta técnica ao declarar ter realizado “uma reescrita em diagonal do texto” (BUENO, 2004, p. 12).

Após ter traçado uma *escrita em diagonal do texto*, W.B., enquanto uma nova instância enunciativa da obra se apropria do manuscrito do século XIX, e o “insere” em um novo contexto, o nosso século:

[o manuscrito] Dono de estilo correto ainda que preciosista, um maneirismo de época, consideramos quase um dever ético dar a público uma legítima voz do século XIX brasileiro. Para que lance, quem sabe, alguma luz sobre o desde já tumultuário início deste nosso terceiro milênio (BUENO, 2004, p.12).

Este “autor ficcionalizado” parece-nos utilizar o recurso da apropriação diante do monograma encontrado quando articula “miúdas emendas” sob o texto. A sugestão da apropriação lançada por W.B. contesta, neste sentido, “o conceito de propriedade dos textos e objetos” (SANT’ANNA, 1995, p. 46). Este procedimento de ficcionalização inscrito na construção do prólogo do romance já deixa antever o projeto/processo consciente de que a narrativa na contemporaneidade narra não somente sua exaustão, como também, via espetáculo, narra sua continuidade em um processo crítico e continuado de construção e desconstrução que encontra na escritura de Bueno uma importante página na produção da arte literária brasileira. Ao sugerir a técnica da apropriação, o escritor contorna ainda mais sua obra de pistas a serem desvendadas na tessitura de um texto que oferece uma lúdica co-autoria entre o escritor das memórias (Leocádio) daquele manuscrito e W.B., seu, podemos dizer, revisor do texto. À *maneira de prólogo* parece cada vez mais, ressaltar a prática de seu construto discursivo enquanto problematização de si, apontando -via ficção- que escrita é um processo de reescritura.

Esta estratégia narrativa que ressalta a reescrita do caderno de notas do século XIX se propõe trazer à luz contemporânea questões pretéritas que precisam ser rediscutidas criticamente, questões como origem, originalidade, rupturas, tradição, fronteiras, entre

outras. Se *Amar-te a ti nem sei se com carícias* é um mix de tempos e sentidos¹⁶, é nosso propósito, ao longo deste trabalho discutir, dentre outros temas, o caminho da reescritura percorrido pelo romance.

Durante a descrição dos possíveis percursos do manuscrito encontramos uma explícita narrativa da narrativa. W.B., desdobrado em personagem/autor/narrador, nos conta em *À maneira de prólogo* a história de como a história de Leocádio, Lavínia e Licurgo pôde chegar a nossas mãos entremeadas de ambigüidades que sabem deixar confuso seu leitor. Dispersando o papel autoral, W.B. nos coloca diante de uma narrativa em que a proposta de apresentação/explicação da origem das memórias de Leocádio, cria um processo escritural que nos instiga a pensar na própria criação literária.

Ao apontar o fato de as memórias de Leocádio, expostas em seu caderno de pensamento, receberem “uma escrita em diagonal”, “miúdas emendas” e de supostamente terem sido transcritas:

O manuscrito [...] leva a crer seja uma cópia do original [...] Quem [...] poderia desprezar a possibilidade de que tudo não passe de mais um artil do cínico Licurgo Pontes, fraudando à posteridade as confidências de um seu caríssimo desafeto?” (BUENO, 2004, p. 11-2),

numa manobra *a la* Borges e sua discussão a respeito da contaminação dos textos, somos levados a refletir acerca daquilo que o crítico expõe muito bem em *Cuando la ficción vive de la ficción*¹⁷: o imbricamento entre um discurso e outro no tecido da composição da malha escritural. Criando como (pre) texto um discurso que narra a noção do infinito por meio do desenho em uma lata de biscoito no qual se apresenta uma cena japonesa (que,

¹⁶ Esta observação de Wilson Bueno quanto ao romance, pode ser encontrada no site www.uol.com.br/tropicos. “Um decassílabo perfeito para uma nação imperfeita” é o título da entrevista concedida a Marcelo Pen.

¹⁷ BORGES, Jorge Luis. “Cuando la ficción vive de la ficción”. In: *textos cautivos. Ensayos y reseñas en El Hogar* (1936-1939). Barcelona: Tusquets Editora, 1986.

vista de um ângulo representava a mesma imagem da lata de biscoito e assim reaparecia com a mesma figura e na mesma figura...infinitamente) e citando exemplos como o quadro de Velásquez *As meninas*, a narrativa de *As mil e uma noites*, entre outros, Borges busca demonstrar como a ficção se presentifica a partir da própria ficção.

Dentre os elementos marcadores da concepção borgiana de literatura, destaca-se o olhar crítico acerca da destituição dos “textos-origem”. Nesta mesma via vem Bueno, reafirmando, neste romance, como a literatura se alimenta da própria literatura não havendo, portando, texto que não tenha sido contaminado por outros textos. No entanto, recursos como a apropriação, a paródia, o pastiche, o palimpsesto, bem como as substituições e os acréscimos contribuem para o afastamento do texto original a tal ponto que muitas vezes não saberíamos dizer qual é o texto primeiro. Deste modo, a escrita pode ser vista como uma ação que apaga a própria escrita, compondo e recompondo os retalhos escriturais.

À *maneira de prólogo*, ao sugerir um discurso metanarrativo, o faz para encenar o caráter dialógico da narrativa na contemporaneidade, o que não significa dizer que estamos em meio a uma crise de criatividade, ao contrário, é uma ação reflexiva que, tomando novamente o termo de Silviano Santiago, livra o livro da mesmice. Sublinhamos o fato de não ser aleatória a escrita de um “texto explicativo” da origem do manuscrito. Por meio das entrelinhas dessas explicações a ficção se torna (pre)texto para as reflexões teóricas do discurso e a teoria (pre)texto para uma hábil ficção. Há, portanto, um jogo que quer seduzir seu leitor ao deixar pistas para que ele faça as regras de seu jogo, num ato de mostrar e esconder que tem no gesto reflexivo sua construção. Do mesmo modo que obra e leitor são entregues um à presença do outro, ambas as estratégias (ficção-teoria) neste prólogo,

subordinam-se uma à outra, num eterno juramento de união. A ficção se presentifica em uma via dupla e contrária que necessita de caminhos inversos, mas complementares, justapostos, e desta maneira, confere um caráter labiríntico ao texto que, por sua vez, se desenrola de maneira circular, auto-referente, em que encontramos histórias dentro de histórias: W.B escreve sua história para contar a história do surgimento de um manuscrito “Agradeço a colaboração da família Souza Mello de Miranda, proprietária [...] do palacete recém desaparecido [...] a quem devemos, a rigor, a posse do manuscrito, e, por extensão, sua publicidade (BUENO, 2004, p.12) que, por sua vez guarda a história de Leocádio, Lavínia e Licurgo. Desta maneira, a escritura torna-se uma metaescritura.

Quanto a este jogo da narrativa que narra a narrativa, como em um sistema de trocas, Perrone-Moisés soma argumentos para nossa discussão quando ratifica que:

[...] a literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas. A literatura nasce da literatura, cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e contemporânea (1993, p. 93).

Criar uma narrativa que dialoga com o próprio fazer literário é, como dissemos anteriormente, expor, indicar e demonstrar os trilhamentos do corpo escritural enquanto exercício de inscrição em si. A reflexão metanarrativa de *À maneira de prólogo* recai sobre sua imersão em uma prática, implícita, explícita e confessa da reescritura por meio da intertextualidade quando propõe que suas linhas são um “mix”¹⁸ de uma mão antepassada entrecortada por uma contemporânea tanto como vimos no prólogo, como também quando passamos às páginas seguintes e encontramos as memórias de Leocádio criadas em torno do exercício dialógico com o passado. Tal fato atesta a discussão constitutiva da escrita por

¹⁸ Este termo é usado pelo próprio Autor de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* ao falar do processo de escrita da narrativa em entrevista a Marcelo Pen, disponível em www.uol.com.br/tropiccos.

meio dos rastros deixados pelo exercício do palimpsesto, em que se cruzam vozes e assinaturas, emergindo um processo de reescritura não apenas como tema, mas como a espinha dorsal da narrativa. Assim, *À maneira de prólogo* evidencia os desafios lançados pelo próprio discurso ficcional: emprenhar-se em um discurso sob a perspectiva da reescritura de outras escrituras e de si mesmo.

O processo construtivo deste texto de abertura da narrativa alerta seu leitor para o constante jogo de palavras formadoras da literatura. A arte literária, como declarou o próprio Bueno em entrevista a Marcelo Pen¹⁹, se forma a partir do trabalho com a linguagem. Uma linguagem ambígua, dupla, porosa, movediça que não se faz esquecer pelo tempo, ao contrário, como na recriação realizada por Pierre Menard do *Quixote*, o efeito do fazer literário torna-se ainda maior porque sobrevive para contrastar épocas, pensamentos. Não cai no esquecimento de um simples enredo com mais uma história. O texto-introdutório abre as cortinas de um romance que sabe abrir seu caminho para que “não seja desprovido de memória e de projeto” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 202) e se cristalice de forma a ser um autêntico exemplo literário, com um obsessivo trabalho com a linguagem, matéria prima da literatura.

Neste sentido, *Amar-te a ti nem sei se com carícias* surpreende-nos pela ação de trans-formação do que seria apenas um texto introdutório, num texto que abre as cortinas de uma intencional conversa da ficção com seu processo de feitura, provocando o leitor com jogos em que as peças ainda estão por serem montadas na construção da tessitura de seus significados.

Como vimos, em *À maneira de prólogo*, W.B. problematiza a temática da cópia ao declarar que em virtude da “caprichosa caligrafia e higiene geral do texto, leva a crer seja

¹⁹ Cf. a entrevista: *Um decassílabo perfeito para uma nação imperfeita* em www.uol.com.br/tropicos.

uma cópia do verdadeiro original” (BUENO, 2004, p. 11). No entanto, sabemos que nenhuma cópia pode acarretar os mesmos significados do texto original, (basta lembrarmos de que a leitura se forma no ato da enunciação), como bem exemplifica Borges mais uma vez. Em seu célebre *Pierre Menard, autor del Quijote*. Menard, crítico e autor francês do século XX, se lança a um de seus maiores desafios: escrever uma significativa obra *talvez la más significativa del nuestro tempo* afirma o narrador, (BORGES, 1981, p. 48). Menard reescreveu os capítulos nono e trigésimo oitavo e um fragmento do capítulo vinte e dois da primeira parte de *Don Quijote*, linha por linha, parágrafo por parágrafo. Apesar de textualmente idêntica à obra de Cervantes, os significados de cada texto são espantosamente diversos. Quando o autor afirma que *la historia es la madre de la verdade*, institui um *mero elogio retórico de la história*, já em Menard tal fato é visto como uma *idea assombrosa* (BORGES, 1981, p. 54). O que atesta que no transcorrer do tempo, modificações ocorreram e um novo leitor se formou acarretando conseqüências interpretativas do texto. O sentido de qualquer texto é alterado quando inserido em um novo contexto.

Se mesmo copiando integralmente o texto anterior, Menard acaba por escrever um novo livro é porque “o texto original não é aquele que não imita, mas o que é inimitável. A originalidade é apreciada pelo que virá depois, não em relação a suas fontes” (SCHNEIDER, 1990 p. 138). É neste sentido que entendemos que a criação ficcional de *À maneira de prólogo*, ao arquitetar sua ficção no jogo da reescritura, desdobrada nas temáticas da cópia, das histórias dentro de histórias, enfim, da metaescritura, todas sugeridas pela personagem W.B., está também expondo, por meio da ficção, o processo de criação do texto literário, no instante em que propõe o descentralizar a noção de origem e autoria da escrita por meio destes mecanismos. Neste sentido, a originalidade da obra está

em sua capacidade de articular mundos, “e não do fato que essa visão ‘primeira’ foi engendrada por um autor ‘primeiro’, sem origem” (SCHNEIDER, 1990, p. 140). Assim, a arquitetura do monumento literário de *À maneira de prólogo* com seus jogos buscam, por outro lado, valorizar a originalidade do autor, que, entendemos não está no fato de não se apropriar, colar, recortar, enfim brincar com o alheio, mas de, com isso, atingir o “inimitável”. O autor contemporâneo, mesmo citando palavra por palavra de um discurso anterior, está apenas fazendo retornar o seu precursor, não repetindo o que já foi dito, mas inovando, sendo original diante do lembrado, do já dito.

Ao sugerir que o manuscrito seja uma cópia, o escritor está desafiando seu leitor com outro projeto reflexivo imbutido no cerne de sua produção. As discussões crítico-literárias cuja agregação de significados são envolvidas no transcorrer do tempo levam seu leitor a interrogar: Ora, se tinta corrida no monograma referem-se às memórias de Leocádio, seria possível transcrevê-las *ipsis literi* como sugere W.B. em *À maneira de prólogo*? Via ficção, o processo criativo de Bueno constantemente exige a atenção de seu leitor para uma narrativa circular, que desconhece o ponto final e se indaga sobre o próprio processo de produção ao propor, dentre os diversos momentos reflexivos, a temática da cópia a partir de um discurso metanarrativo circunscrito no gesto da reescritura. Indagações, alusões, ambigüidades, dúvidas, suposições, termos que excedem a obra.

O texto introdutório do romance parece-nos construir-se na base do fenômeno reflexivo da feitura da obra literária (no diálogo metanarrativo). Como na imagem refletida pelo espelho, a produção literária se vê e se reflete. Sua construção é antes um jogo de reflexos que a todo instante instiga seu leitor a se perguntar onde está a imagem original. Após lermos o prólogo de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* não podemos negar que nas entrelinhas, nos rastros e indícios de outros textos o espetáculo da literatura se cria. Ao se

pensar na total promiscuidade em que sempre viveram as palavras (PERRONE-MOISÉS 1990, p. 14), pensamos na estratégia de criação deste prólogo e nas relações intertextuais de influência e apropriação promovidas na urdida do enredo.

Na esteira dessas relações, ficção-teoria, *À maneira de prólogo* nos provoca ainda mais ao afirmar que:

(...) em nenhum momento de suas exatas 200 folhas, ostenta a indicação de sua autoria. Depreende-se, pela leitura, pertença a Leocádio José de Azeredo Prata Filho, o *L.P.* das iniciais gravadas à guarda de couro, mas não vá aí nenhuma certeza e nem há como provar, sob qualquer hipótese, constitua mesmo produto de sua pena ou engenho (BUENO, 2004, p. 11).

O caderno de notas manuscritas abrange o período de 1850 a 1914 e traz nas primeiras páginas as iniciais *L.P.* como assinatura. Depreende-se da leitura do romance que pertençam a Leocádio Prata, pois são as suas memórias as responsáveis pelo preenchimento daquele caderno de pensamento. Mas, além de *L.P.* serem as iniciais do protagonista, são também as de Lavínia Prata e de seu possível amante Licurgo Pontes. Alusões que reforçam a ambigüidade do texto e trazem novamente ao palco das discussões críticas, em torno das narrativas contemporâneas, o elemento da indeterminação. Em nada pode o leitor confiar: “Quem em sã consciência, poderia desprezar a possibilidade de que tudo não passe de um artil do cínico Licurgo Pontes, fraudando à posteridade as confidências de um caríssimo desafeto?” nos provoca W.B. (BUENO, 2004, p. 12). Como uma espécie de “co-autor”, W.B., ao declarar ter traçado uma reescritura em diagonal do manuscrito, acrescenta dúvidas e ambigüidades em torno da autoria do romance:

[...] protegido por uma capa de couro, gravada com as entrelaçadas iniciais L.P., que *faz supor seja o monograma de Leocádio Prata, mas também de Lavínia Prata, ou mesmo, cruel coincidência, não se descarte o de Licurgo Pontes* [...] O manuscrito [...] pela caprichosa

caligrafia e higiene geral do texto, *leva a crer seja uma cópia do verdadeiro original. Contudo, em nenhum momento de suas exatas 200 folhas, ostenta a indicação de autoria.* Depreende-se, pela leitura, pertença a Leocádio de Azeredo Prata Filho, [...] *mas não vá ai nenhuma certeza e nem há como provar [...]* (grifo nosso) (BUENO, 2004, p. 11).

Pode Licurgo ter maldosamente reescrito as memórias de Leocádio? Reescrever. Esta palavra nos é familiar e ecoa nas entrelinhas do romance. Como um risco em diagonal, a auto-referencialidade se faz na base da escritura de Bueno e se equilibra em seu ponto nevrálgico: a linha intertextual que separa a recriação da pura imitação no momento em que a escritura traz no seu constituir-se a consciência e a reflexão metadiscursiva da literatura por meio da perlaboração e seu duplo gesto em direção ao anterior e posterior, não aceitando o modo passivo e repetitivo das coisas, mas transgredindo-os.

Penetrar as linhas de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* é, antes, mergulhar nas ondas de seu criativo prólogo. A partir de uma articulação textual que suscita dúvidas e constantes indagações, o romance permite estilhaçar a película protetora de um prólogo com função de um texto auxiliar de apresentação da narrativa para ceder espaço à ação reflexiva proposta pelo próprio romance. A criação da personagem W.B. e seu texto introdutório são manifestações discursivas que põem em evidência seus próprios processos de representação.

À *maneira de prólogo* ultrapassa aquela visão de prólogo como texto meramente apresentativo para se formar enquanto labirinto que nos lança por entre habilidosos e dissimulados pontos de interrogação porque nos parece promover um espaço literário no qual se acotovelam a dialética ficção-teoria, pois estão em seu bojo as temáticas da

reescritura, da cópia, do intertexto, reforçando, entre outras coisas, que as linhas literárias se cruzam, se imbricam.

Essas discussões em torno do processo escritural do prólogo são necessárias para evidenciar que o texto introdutório do romance permite tornar implícitas as discussões sobre autoria, recepção e literatura porque colocam em questão a narrativa por meio de mecanismos especulares de auto-referência que ridicularizam qualquer pretensão de origem única ou de uma simples causalidade.

Apesar de díspares, alguns elementos em *À maneira de prólogo* se combinam e se complementam: a ficção, a reflexão de caráter ensaístico e a indagação metaliterária, superando, desta maneira, as descrições do prólogo como espécie de ante-sala do enredo, pois não se trata de um texto com simples apresentação de uma obra ao leitor, mas um objeto estético crítico, contestador do mundo que nos cerca, resultante de um processo criativo que envolve o prólogo nas malhas do romance brasileiro contemporâneo. A partir do texto introdutório, instaura-se, portanto, a discussão em torno do “aproveitamento” de outros textos na construção de um novo texto. Não nos esquecendo de que é o próprio texto ficcional de *À maneira de prólogo* quem tematiza a ficção, a própria criação do monumento literária numa re-criação de si.

Este universo de leitura/escritura/reescritura entre passado e presente permeia não somente *À maneira de prólogo*, como toda a malha escritural do romance, ponto que será analisado no próximo subcapítulo.

2.2 À maneira machadiana

As fronteiras de um livro não são bem definidas: por trás do título, das primeiras linhas e do último ponto final, por trás de sua configuração interna e de sua forma autônoma, ele fica preso num sistema de referências a outros livros, outros textos, outras frases: é um nó dentro de uma rede.

Michel Foucault

No romance de Bueno há um alto efeito de intertextualidade enquanto matéria de sua construção, não apenas em uma esfera implícita, sensível à construção da linguagem comum aos textos, ou seja, a de que todo discurso sofre influências e desta forma, apresenta-se enquanto uma rede de conexões, mas de maneira a perfazer, este fenômeno, o corpo da escritura, permitindo, portanto, que as camadas intertextuais (desdobradas no diálogo entre presente e passado), caracterizem a própria feitura do texto como uma prática escritural em que o fazer literário se apresenta enquanto tema do romance.

No processo escritural de *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, seu autor faz emergir diversas vozes da literatura, especialmente do século XIX. Almeida Garret, Alberto de Oliveira, Alexandre Herculano e Eça de Queirós, entre outros escritores, são citados no romance por meio da apreciação de suas escritas pelo protagonista. De alguns parnasianos o narrador herdou o “ofício de poeta”, na composição de sonetos de pé quebrado, em décimas, com luxuriantes fechos d’ouro, dos quais tanto apreciava. De Álvares de Azevedo, (que não consta dentre os autores preferenciais de Leocádio) lhe é tomado de empréstimo o título do último capítulo do romance, “Em meio ao mundo prostituto”²⁰, e, se não é possível inventariar todos os intertextos importa evidenciar, a mais forte voz presente no romance, “[...] do admirável Machado” (BUENO, 2004, p. 18). Os

²⁰ Este título dialoga com os versos “E do meio do mundo prostituto”, do texto lírico “Poema do Frade”, de Álvares de Azevedo e, por conseguinte, também do século XIX. Cf. RAMOS, P.E.S. (Org.). *Poesias completas de Álvares de Azevedo*. Ed. Unicamp, 2002.

ecos machadianos estão presentes na obra de Bueno desde a construção do protagonista, assumido leitor e admirador do titã novecentista, “[...] como careço igualmente da grandeza impávida de um Machado, fino de uma fineza irônica e ainda assim debochada, pronto a fazer do mais deliquêscente dos entrecos uma página imortal” (BUENO, 2004, p. 73), perpassando outros pontos de contato a cada lance de página do romance contemporâneo, encenado o diálogo entre os séculos XIX e XXI. A partir do pressuposto de que *Amar-te a ti nem sei se com carícias* é um texto habitado por outros textos, nosso objetivo recai na tentativa de pontuarmos possíveis cruzamentos entre o romance contemporâneo e algumas produções machadianas, como *Dom Casmurro* (1899), *Memorial de Aires* (1908), *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), tarefa que empreenderemos a seguir.

2.2.1 Bentinho e Leocádio: narradores enganosos

Em um jogo de semelhanças e diferenças, as personagens de *Dom Casmurro* parecem povoar as páginas do romance de Bueno. Narradores conscientes de seus papéis enquanto “reconstrutores” do passado, Bento Santiago e Leocádio, guardiões das chaves do pretérito, elaboram, de maneira engenhosa, a ponte entre a velhice e a infância.

É no século XIX que se desenvolve a trama de *Dom Casmurro*. Com cerca de 54 anos, Bentinho, personagem-narrador deste romance, nascido em 1845, passeia com seu leitor pelos tempos do segundo Império brasileiro. Igualmente no século XIX se inicia a narrativa de *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, mais especificamente entre os anos de 1850 a 1914, cujo narrador, Leocádio Prata, se divide em narrar os últimos anos do Império e o início da República do Brasil.

A nosso ver, este romance contemporâneo tem vários pontos de contato com *Dom Casmurro*, desde o formato episódico, a ironia, a insistência de que as anotações a respeito do passado são apenas passatempo, o constante diálogo com o leitor, a temática do célebre triângulo amoroso, para ficarmos apenas nestes exemplos. Mas, se a intensa elaboração das personagens aflora com uma das fortes características dos romances do século XIX, marcados pela narração de uma vida, parece-nos oportuno traçar um paralelo entre os narradores protagonistas de ambos os romances.

Taciturno, melancólico e solitário são algumas das características encontradas na construção da personagem machadiana após ter lançado à esposa e ao amigo Escobar a sentença de traidores. Na tentativa de atar as duas pontas da vida, “O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência” (MACHADO DE ASSIS, 2001, p. 19), Bento Santiago, na solitária velhice, confessa:

Se só me faltasse os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que se perde; mas falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo [...] Os amigos que me restam são de data recente; todos os antigos foram estudar a geologia dos campos santos. Em verdade, pouco apareço e menos falo. Distrações raras. O mais do tempo é gasto em hortar, jardinar e ler (MACHADO DE ASSIS, 2001, p. 19).

Embora o narrador tente persuadir o leitor de que “vida diferente não quer dizer vida pior” (MACHADO DE ASSIS, 2001, p. 19), o que vemos é um homem que perdeu muitas de suas alegrias. A casa de Matacavalos, palco de momentos memoráveis, passa a não mais ser reconhecida como no passado:

[...] logo que minha mãe morreu, querendo ir para lá, fiz primeiro uma longa visita de inspeção por alguns dias, e toda a casa me desconheceu. No quintal a aroeira e a pintangueira, o poço, a caçamba velha e o lavadouro, nada sabiam de mim. [...] Tudo me era estranho e adverso. Deixei que demolissem a casa [...] (MACHADO DE ASSIS, 2002, p. 212-3).

Após deixar a casa de Matacavalos para morar no Engenho Novo, “dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu”, (MACHADO DE ASSIS, 2001, p. 18), em sua velhice solitária, afirma-nos o narrador: “Já então morava comigo” [...] “Tenho-me feito esquecer. Moro longe e saio pouco” (MACHADO DE ASSIS, 2001, p. 211, 19).

Isto ocorre porque Bento Santiago, enclausurado em sua casmurrice, deixa aflorar a mágoa, pois se convence de que seus ciúmes pela esposa Capitu não é banal, mas fruto de uma situação verídica:

[...] qualquer que seja a solução, uma coisa fica, e é a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganado-me...(MACHADO DE ASSIS, 2001, p. 217).

Deste modo, a amargura dá a Bento Santiago nova fisionomia: “Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente” (MACHADO DE ASSIS, 2001, p. 19).

Na trama de *Dom Casmurro*, o olhar do narrador insinua que a existência humana sempre desemboca na casmurrice, na solidão e na constante busca por um eu, por uma identidade. Aos poucos, o entusiasmo com que Bentinho implorava a saída do convento para viver um grande amor vai-se desfazendo com o crepúsculo da existência humana: a alegria, a beleza, as flores de antanho, vão cedendo lugar às lágrimas, a amargura, à solidão. Após a morte de seus familiares e alguns amigos, Bento Santiago, fecha-se em si próprio. Nem mesmo o consolo de algumas amigas o fizeram esquecer a menina de olhos de ressaca, que, por ciúmes, abandonou. “Agora, por que é que nenhuma dessas caprichosas [amigas] me fez esquecer a primeira amada do meu coração?” (MACHADO DE ASSIS, 2001, p. 217).

Apesar de a trama envolver um possível triângulo amoroso, *Dom Casmurro* retrata personagens velhos, solitários e, muitas vezes, melancólicos, como Dona Glória, Tio Cosme, Pe. Cabral, José Dias e Prima Justina. Os amigos de Bento “foram estudar a geologia dos campos santos” (MACHADO DE ASSIS 2001, p. 19).

É também a partir da solidão, do desencanto de estar vivo, que o narrador-personagem de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* inicia sua narrativa:

Eglê Medeiros e Vaz, aonde você? Aonde você, Aparícia, de mimosos olhos azuis contrastando a tez porcelana, alheia ao sol e aos desejos dos homens, um sol em si de rara cornucópia? E tu, bazófilo Góes Alencastro Guimarães [...] Aonde você, bazófilo, e suas farfalhices hibernais? Cadê você, seus sonetos e suas botânicas? [...]

As recordações são bastante e igual a saudade de Capistrano. Ah, Dr. Capistrano Souza, especialista e, moléstias epidêmicas [...] O saber científico não logrou livrá-lo de nossa crua impermanência.

E você [...], meu bom amigo Américo Vaz – vale a pena ser aqui, nesta noite do Majestic, tão e só o sobrevivente? Que de solidão mais látego!

Ficaria horas desta noite do exangue mil novecentos e treze a nomear e a perguntar por todos os que já partiram, nenhum deles, creiam, capaz de se nos apertar num abraço de despedida para dizer que iam. Foram-se; só isso – foram-se e nos deixaram, além do estupor renovado de que morremos, a saudade que muita vez não sendo melancólica, é pura aflição e o desespero medido de minhas noites de agora. [...] (BUENO, 2004, p. 17-8-9, 20).

Poucos ficam, resta o desencantado Leocádio para contar a história: todos são devorados pela ação voraz e demolidora do tempo - todos morrem. Os que ficam vivos como Leocádio, são atormentados pela “[...] desonra de ainda estar vivo [...]” (BUENO, 2004, p. 20).

Além do diálogo com *Dom Casmurro*, este romance contemporâneo não só compartilha a temática da morte, como evoca, por meio de seu narrador, o bruxo do Cosme Velho:

Há esta superstição esquiça que nos faz supor um médico ao largo das insídias da indesejada das gentes, como bem classificou o admirável Machado. Nem sciencias nem filosofias, nada nos defende de certo fim (BUENO 2004, p. 18).

A relação com a escrita machadiana nos leva às referências implícitas a Simão Bacamarte, personagem defensor da ciência enquanto razão da humanidade e Quincas Borba, “filósofo”, criador da “teoria do Humanitismo”, a qual não o livrou de um fim louco e pobre.

É ainda em meio à temática da morte que o romance contemporâneo resgata a ironia machadiana. Ao retomar, em tom melancólico, a narração acerca dos amigos que partiram, Leocádio descreve a vida de Dr. Capistrano “cientista e homem versado em humanidades” acreditava ter desenvolvido “[...] o *Bromelius Citricus*, a panacéia quase alquímica que promete livrar aos humanos viver para lá dos cem”, e assim “livrar a Humanidade de tantas e várias enfermidades, justo as que mais matam, tardia ou precocemente” (BUENO, 2004, p. 18). No entanto, o pobre Capistrano “[...] foi-se dessa depois de uma gripe fortíssima complicada em pneumonia, com menos de quarenta”. (BUENO, 2004, p. 18). Novamente, ao lermos esta passagem a memória busca a personagem machadiana Brás Cubas e seu emplasto, um medicamento anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a melancolia da humanidade.

A ironia de Machado dá um tom grave ao ridículo: a causa *mortis* de Brás Cubas teria oficialmente sido uma pneumonia. Entretanto sua morte deve-se à idéia de seu emplasto, segundo ele uma idéia grandiosa e útil, que se transformou em fixação. Brás Cubas, Capistrano, ambos não desfrutaram de suas invenções, ironias *não tão geladamente mortas*.

Voltando às pegadas em torno da temática da morte em Dom Casmurro, no instante da narração de seu fracasso em reconstruir a casa do Engenho Novo, Bento se compara a um cadáver:

O que aqui está e, mal comparado, à semelhante pintura que se põe na barba e nos cabelos, e que apenas conserva o hábito externo, como se diz nas autópsias; o interno não agüenta tinta (MACHADO DE ASSIS, 2001, p. 19).

A irreversibilidade do tempo, a transitoriedade da vida, a presença da morte está presente nos dois romances. Talvez ambos narradores estivessem procurando um eu perdido, “[...] comecei por não ter nascido” (MACHADO DE ASSIS, 2001, p. 29). Leocádio se põe a procurar a própria identidade: “ultimamente tenho acordado não para o que sou mas para o que penso que sou” (BUENO, 2004, p. 22). A falta de identidade fere os dois narradores, seja no amor, nos ciúmes, no orgulho paterno. Para Leocádio, compor as folhas do manuscrito é um exercício “só para encher as horas, muitas delas soturnas, de um homem devotado a encontrar-se a si próprio”, (BUENO, 2004, p. 30). Igualmente, Bentinho confessa: “não consegui recompor o que foi nem o que fui” (MACHADO DE ASSIS, 2001, p. 19). Esta falta de si leva ambos narradores à solidão, abdicando de viverem em suas antigas casas, Leocádio, no hotel Majestic, afirma, “saio pouco” (BUENO, 2004, p. 89), e Bento Santiago, “pouco apareço e menos falo” (MACHADO DE ASSIS, 2001, p. 20).

Semelhantes, as histórias de Bentinho e Leocádio deixam de ser um caso de amor para ceder lugar aos enigmas dos homens, levando-os a construírem suas “verdades” baseadas na “[...] vida e nos mistérios da vida.” (BUENO, 2004, p. 24), apontando que “[...] a alma é cheia de mistérios” (MACHADO DE ASSIS, 2002, p. 79).

Já septuagenário, Leocádio, como Bentinho, parece atar as duas pontas da vida diante das lembranças passadistas que não lhes saem da cabeça. Segundo ambos narradores a volta ao passado não é mais que um passatempo, como nos diz Bento Santiago,

Ora, como tudo cansa, esta monotomia acabou por exaurir-me também. Quis variar, e lembrou-me escrever um livro. Jurisprudência, Filosofia e Política acudiram-me, mas não me acudiram forças necessárias. Depois pensei em fazer uma História dos Subúrbios menos secas que as memórias do Padre Luís Gonçalves dos Santos, relativas à cidade; era obra modesta, mas exigia documentos e datas, como preliminares, tudo árido e longo. Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns. [...] Deste modo, viverei o que vivi, e assentarei a mão para alguma obra de maior tomo (MACHADO DE ASSIS, 2001, p. 20).

Do mesmo modo, utilizando a retórica de Bento, Leocádio afirma:

Rodantes ou não, indiferente o fogo dará cabo delas, mas antes será serviço de tesoura, diligente, sem pressa, tornando as paspalhices aqui anotadas no que nunca deveriam deixar de sê-lo – lorotas sensaboronas, apontamentos pessoais e um barrachel cioso demais que viveu, [...] marcada pela insignificância, ninharias, mimunhas, minúcia existencial carente de importância ou sentido (BUENO, 2004, p. 22).

Escavando esse campo minado que dá o tom a ambas narrativas, veremos que tais demonstrações não passam de pretextos. Em *Dom Casmurro*, logo após a justificativa de Bento de que sua narração não passa de simples produto da monotonia de sua vida, o leitor se depara com a desconfortável citação de Goethe, “Aí vindes outra vez, inquietas sombras?” (MACHADO DE ASSIS, 2001, p. 20). Leocádio, além de tentar persuadir o leitor de que suas anotações são baldias, ainda reitera,

É por isso que dou-me cá nestes escritos uma liberdade que não a tenho nem nunca a tive na vida. Aliás é este mesmo o propósito e o conseqüente gosto que me dá compor as cousas que aqui vão escritas (BUENO, 2004, p. 22).

Mas, como que traduzindo os versos de Goethe, deixa escapar: “[...] a saudade que muita vez não sendo melancolia, é pura aflição e o desespero medido de minhas noites de agora” (BUENO, 2004, p. 20).

Se a justificativa de que o retorno ao passado é apenas um jogo de passatempo tranqüiliza o leitor desavisado, inquieto fica o leitor atento. Por detrás das velhas recordações, das saudades, nossos narradores traçam uma arquitetada retomada do passado, entremeadas por críticas, defesas, alfinetadas, alusões e acusações. A teoria de que as anotações passadistas servem para passar o tempo, distrair-se na velhice vão aos poucos perdendo seu espaço à medida que o leitor constata que os fatos, as “verdades” de Bento e Leocádio, parecem mais relativas porque são apenas narrados por meio de suas vozes.

Em *Dom Casmurro* e *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, os episódios apresentados ao leitor saem apenas de uma perspectiva, a dos personagens-narradores-advogados. Além de lidarem muito bem com a palavra a partir da experiência como advogado, Bento e Leocádio são versados nos clássicos da literatura, capazes de citar, aquele de Dante a Montaigne, e este, de Shakespeare aos grandes autores de seu século, Eça, Bilac, Machado, entre outros.

Da janela do hotel Majestic, o narrador de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* descreve a espacialidade do romance: “[...] à janela do 302 deste hotel debruçado sobre o morro de Santa Tereza, ao longo vislumbro a cidade”. Guardiã do morro de Santa Tereza, a cidade do Rio de Janeiro é igualmente a espacialidade de *Dom Casmurro*. Mas os cenários descritos em ambos os romances não descrevem apenas meios concretos, salões, teatros, ruas, mas, por meio da sociedade burguesa, o leitor se depara com valores e costumes do século retrasado.

Revista a crítica de que o *Dom Casmurro* não é um romance de adultério, nem de tomada de posição do leitor por Bentinho ou Capitu, expostas por alguns críticos, como Silviano Santiago, John Gledson, Antonio Candido, para ficarmos em alguns exemplos, nosso propósito recai na tentativa de demonstrar, ainda que de maneira inicial, algumas estratégias utilizadas por Bento Santiago para convencer a si e ao leitor de seus propósitos, estratégias responsáveis por permitir, por longas décadas, intermináveis discussões no âmbito da crítica.

Acostumado ao uso da persuasão, Bentinho, manipulador dos acontecimentos da narrativa, sabe de antemão o curso de seu enredo, o que facilita pôr em prática seu plano retórico de levar o leitor à conclusão por ele requerida: o adultério de Capitu e a traição do amigo Escobar: “Aqui devia ser o meio do livro, mas a inexperiência fez-me ir atrás da pena, e chego ao fim do papel, com o melhor da narração por dizer” (MACHADO DE ASSIS, 2001, p. 159). Este trecho do livro deixa claro o poder de manipulação de Bentinho, como o narrador podia saber que tinha chegado ao meio de livro senão pelo cálculo premeditado de sua narração?

A apresentação das personagens feitas por Bentinho é informada de maneira a tornar-se, em momento propício, ferramenta para seus julgamentos. A descrição da menina Capitu, por exemplo, tomando grande parte do livro, foi construída de forma a ser utilizada como “prova” da ação adúltera que seguramente julgou o narrador: “Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca” (MACHADO DE ASSIS, 2001, p. 217). Referir-se à Capitu enquanto conhecedor de seu passado é essencial para “provar” o julgamento da mulher adulta Capitu. Como em uma emboscada, um todo coerentemente organizado, o narrador despeja, no início do romance, suas impressões acerca de fatos e

peças como simples informações, aparentemente despropositais e as retoma mais adiante, como um processo “natural”. Mas engenhoso que é, Bentinho lança de maneira dispersa tais informações, mantendo-as distante uma das outras, para que, deste modo, possam ser absorvidas menos conscientemente pelo leitor.

Parte de um plano retórico, a narrativa de *Dom Casmurro* apresenta-se de maneira episódica e digressiva. Muitos destes episódios cuja temática se completam são dispostos isoladamente, ou seja, outros episódios são sobrepostos entre eles. Isto para dispersar a atenção do leitor para a intenção manipuladora do narrador. Desde o início do romance, Bentinho tem a intenção de acusar Capitu, mas para que tal ação não pareça ao leitor puro devaneio de um homem ciumento, Bentinho vai construindo suas provas ao longo da narrativa. Exemplo de seu convencimento do adultério ainda nas primeiras partes do livro é o trecho do capítulo X “cantei um duo terníssimo, depois um trio, depois um quartuor... Mas não adiantemos; vamos à primeira parte [...] (MACHADO DE ASSIS, 2001, p. 33), ainda que aparentemente enigmático, os indícios da culpa de Capitu já são sentidos no início do livro. Somente nas páginas finais da narrativa o leitor poderá construir um elo entre o trecho acima destacado do romance e a afirmação de Bento de que seu casamento, de triângulo amoroso, com o nascimento de Ezequiel, filho de Escobar e não seu como afirma o narrador, passou a compor-se enquanto quadrilátero sugerindo uma relação com a esposa de Escobar. Desta maneira, as digressões de relevância duvidosa para o enredo, bem como a preocupação com o tempo e a memória fazem de Bento um narrador não confiável, consciente da estrutura de sua narração e do efeito que quer produzir.

Ainda a exemplo da fragmentação proposital do romance como desenvolvimento cuidadoso para levar o leitor à conclusão ambicionada por Bentinho, é a forma gradual como o ciúme torna-se protagonista da narrativa. Diante da luta de Bentinho em sair do

seminário para casar-se com Capitu, o romance parece narrar a vida de jovens apaixonados. Muito sutilmente alguns indícios do ciúme de Bentinho são lançados, somente depois do capítulo 101 é que este incontrolável sentimento definitivamente entra em cena e, conseqüentemente a acusação do adultério por Bento Santiago, tudo de maneira gradual, fragmentada, para não levantar suspeitas. Toda a narração obedece a desígnios apriorísticos ou camuflado, mas sempre sob o devido cuidado de quem lembra, que escreve e sabe onde está o meio do livro” (SANTIAGO, 2000, p. 36). Não só as sutis descrições de Capitu menina no início do romance são retomadas na parte final do livro como argumentos para Bento “provar” a traição da esposa. Estrategista que é, sem parente propósito, no capítulo 99, lança um comentário entre José Dias e Dona Glória a seu respeito: “é a cara do pai”. Esta pequena descrição comprova, mais uma vez, o caráter fragmentário de *Dom Casmurro*, pois o fato de Ezequiel se parecer com Escobar e não com Bento é, para ele, argumento para “provar”o adultério de Capitu.

Segundo Silviano Santiago (2000, p. 38, 39), na construção de seu plano persuasivo e retórico, duas atitudes são típicas do narrador machadiano: a) toda a calúnia é proferida pelos outros, isenta-se de qualquer responsabilidade e apresenta-se como vítima; b) empresta aos outros contradições, as quais o crítico chama de interior e exterior. Com relação ao primeiro caso, Silviano Santiago aponta duas acusações de José Dias, proferidas a Capitu: “[...] olhos de cigana oblíqua e dissimulada” (MACHADO DE ASSIS, 2001, p. 68) e, inspirando o primeiro ciúme de Bentinho, afirma que Capitu não ficará quieta [...] enquanto não pegar um peralta da vizinhança, que se case com ela. No entanto, mais adiante, o mesmo José Dias diz ter se precipitado no julgamento e põe a reparar sua afirmação:

Cuidei o contrário, outrora: confundi os modos de criança com expressões de caráter, e não vi que essa menina travessa e já de olhos pensativos era flor caprichosa de um fruto sadio e doce (MACHADO DE ASSIS, 2001, p. 163).

Diante de dois tipos de dois tipos diferentes de descrições a respeito de Capitu, Bentinho aceitou as calúnias, descartando a reparação de José Dias, como se vê na passagem em que narra o cenário de seus primeiros ciúmes: Capitu é cortejada por um rapaz da vizinhança. Seguro da correspondência da menina, Bentinho queria apenas saber a quantidade de beijos trocados por eles.

O crítico finaliza a análise a respeito das atitudes de Bentinho de acordo com os itens a e b, trançando a contradição entre interior e exterior a partir das personagens Capitu e José Dias:

Emprestando sobretudo a Capitu e a José Dias a contradição entre exterior e o interior, entre os gestos/palavras e as verdadeiras aspirações e desejos, acusando-os portanto de conduta interessada, de falta de sinceridade e a dissimulação, protege de certa forma Bentinho e ao mesmo tempo chama a atenção do leitor, por contraste para sua sinceridade de vítima (SANTIAGO, 2000, p. 39).

Outro exemplo da manipulação do discurso pelo narrador é o capítulo 114. Nele Bento Santiago diz que sua matéria não vale a pena, “[...] em si a matéria é chocha e não vale a pena de um capítulo, quanto mais dous” (MACHADO DE ASSIS, 2001, p. 180). Mas, ao contrário do que afirma, este trecho da narração tem por objetivo lembrar que Capitu jurava em vão, pois revela que menina esquecera da canção que jurou a Bentinho jamais esquecer. O motivo da súbita lembrança de Bento tem por intenção “provar” que Capitu era perjura, visto que no capítulo anterior acabara de jurar uma dor de cabeça, levando Bento a sair de casa e, quando voltou, encontrou seu amigo à porta do corredor de sua casa.

Nas palavras de John Gledson,

À medida que a história prossegue e se tornam mais frequentes as interrupções e manipulações do enredo, permanece esse amálgama de lógica distorcida e coerência psicológica, o qual assume o papel crescente no sentido de conduzir o leitor às conclusões desejadas por Bento (2005, p. 30).

Se a narrativa de Bentinho tem na memória, no retorno ao passado, sua construção, e esta se forma a partir da reconstrução dos fatos, a imaginação é peça fundamental:

A imaginação foi a companheira de toda a minha existência, viva, rápida, inquieta, alguma vez tímida e amiga de empacar, as mais delas capaz de engolir campanhas e campanhas correndo (...) Não, não, a minha memória não é boa...Como eu invejo os que não esqueceram a cor das primeiras calças que vestiram! Eu não atino com as das que infiei ontem. Juro só que não eram amarelas porque execro essa cor; mas isso mesmo pode ser olvido e confusão (MACHADO DE ASSIS, 2001, p. 82, 109).

Bento Santiago tenta convencer seu leitor do adultério de Capitu por meio de “provas”, e sua perspicácia se faz por uma manobra de demonstrar os fatos não como argumentos, mas por serem fatos, portanto provas. Daí parecer tão convincente ao ponto de persuadir o leitor, manipulando o passado de modo que não pareça como algo impreciso, fugidio, mas por constantes reflexões de um enganoso narrador que a esta altura já tem a amizade do leitor: “Eu, amigo leitor” (MACHADO DE ASSIS, 2001 p. 33).

Do mesmo modo estrategista, Leocádio Prata, na reconstituição do passado, obedece a um plano predeterminado. Convencido do adultério de Lavínia, inicia sua narração como Bentinho, jogando sutilmente passagens que possam ser retomadas em momentos estratégicos, ao seu bel prazer. Mas diferentemente de *Dom Casmurro*, é Lavínia e não o suposto amigo traidor que é engolido pelas águas. Embora, ao leitor jamais seja dada a resposta verdadeira: acidente, assassinato ou suicídio. Leocádio parece não ter

dúvidas: Lavínia se matou por amor a Licurgo. Movido por seus objetivos, traça seu plano retórico em defender sua tese por meio de fragmentos, sutilmente. Tudo é posto em suspense, sendo contado aos poucos, para não assustar o leitor, e tornar familiar este acontecimento. Antes, porém, Leocádio tenta sensibilizar seu interlocutor, “o que me consola é que não guardo esperanças com relação a tudo o que vai aqui registado” (BUENO, 2004, p. 21).

Seguindo os passos de um enganoso narrador, Leocádio traça uma notável narração a respeito da morte de sua esposa, um dos enigmas do romance. A estrutura do romance pretende persuadir o leitor de que tudo aconteceu como ele nos diz. Por meio de um campo minado, o narrador se convence e, por extensão, tenta convencer seu leitor, de que a morte de sua doce esposa foi fruto de um adultério. Agora, só e amargurado, vive no hotel Majestic. Conhecedor da palavra, “vício de bacharel habituado à retórica de autos e processos” (BUENO, 2004, p. 43), Leocádio, antes de qualquer narração a respeito de suas certezas, apresenta-se enquanto vítima das armadilhas de um amigo canalha e uma mulher adúltera.

Para “provar” o adultério de Lavínia, Leocádio precisa também convencer seu leitor do motivo da sua morte. Para isto, joga as informações a respeito da morte da esposa de maneira dispersa para a construção de um processo fragmentário e cheio de interrupções. Sua tática embala o leitor, os acontecimentos são narrados de maneira a corresponder o binômio causa-efeito. Em *Amar-te a ti nem sei se com carícias* as informações não ficam concentradas, para que assim, como em *Dom Casmurro* sejam menos conscientemente absorvidas pelo leitor.

É com base neste jogo intercambiável entre argumentos e construção de “provas” que passaremos a destacar a operacionalização consciente do narrador na retomada de seu

passado. Inicialmente, no capítulo “Sombras de um fantasma”, em meio a análises sobre a vida, levando o leitor a se recordar das narrativas machadianas, “[...] indo, ao longo de sete quadras, a pensar, pedestre, na vida e nos mistérios da vida” (BUENO, 2004, p. 24), e em meio à constante chantagem de que ao fogo irão suas anotações, de maneira enigmática, diz ao leitor:

[...] ainda que nunca venhas a conhecer estas linhas, a narrativa desaba, e finjo que existas, é isso; quanto à sucessão de eventos, todos misteriosos, todos absurdamente compulsivos, e quase teatrais, o barulho no noticiário e os cochichos pelas esquinas, ainda não explico a mim mesmo o que de farsa, o que de um cetim rasgando-se no silêncio das galerias da noite (BUENO, 2004, p. 26).

Sem razão aparente os eventos aos quais se refere Leocádio são comentários a respeito da morte de Lavínia, que de maneira rápida e misteriosa são lançados em meio a outras narrações. No entanto, só poderá o leitor ter esta consciência ao término do livro, instante em que poderá juntar as peças deste imenso quebra-cabeças. Ao narrar o episódio acima destacado, nenhuma referência havia sido feita a um casamento vivido por Leocádio, menos ainda ao fato de estar viúvo.

Mais adiante, no capítulo “Caça e caçador”, de forma ligeira, seca, sem explicações, diz apenas que envelheceu após a morte de Lavínia, “Devo ter envelhecido um bocado após a morte de Lavínia” (BUENO, 2005, p. 29), mas tal fato não é o núcleo da narração deste capítulo, esta informação é rapidamente lançada em meio a um dos capítulos mais extensos e provocativos do livro, como veremos adiante. Esta referência à morte de Lavínia é uma frase desacoplada do aparente “propósito” do episódio.

A narração segue e nenhuma referência à morte de Lavínia é apontada. Somente no capítulo “Melhor esquecer”, Leocádio fala de maneira um pouco mais extensa de uma data triste, mas não diz o motivo de sua tristeza:

Custa-me sequer anotar aquele 1889 em que ao par das agitações políticas que sacudiram esta ilustre cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, deu-se o que se deu. [...] O evento em si, confesso, foi, dentre todos os de minha vida, o mais infausto. Tremem-me as mãos só de reacordar agora o acontecido que, aliás, nunca me deixou, um minuto sequer, a memória (BUENO, 2004, p. 88).

E ainda reitera: “Talvez não seja hora ainda de pôr em letras o que foi luto e desesperação, um grito no escuro, a sensação vertiginosa do mundo escapando-se-nos debaixo dos pés” (BUENO, 2004, p. 91). Este é um claro exemplo de que a narração da morte de sua esposa aguarda por um momento propício a seus interesses.

Em “Um gosto de amônia e fel”, próxima parte de seu diário, Leocádio narra a morte de sua esposa. Lavínia havia saído para um passeio com Licurgo no cais de Pharoux, ao passar do cais à lancha foi engolida pelas águas.

Leocádio constrói um enredo muito bem costurado. Nota-se que as palavras parecem minuciosamente arquitetadas. Antes mesmo de eclodir na descrição da morte de sua amada, Leocádio já havia lançado sua tese a ser defendida no decorrer de sua narração: a de que Lavínia se matou como podemos notar no capítulo “Prosa de Armador”. Nesta altura da narrativa, extasiado com a escrita de Piloro²¹, escritor citado várias vezes em seu diário, descreve um trecho de um livro deste autor predileto, que não despropositadamente fala de suicídio;

E como é freqüente nas minhas releituras de Piloro, redescubro um trecho que por mais repisadamente lido, guarda ainda, vezo de titãs literários, fresco um raciocínio que me salta da página feito a mensagem em código de alma perdida no escuro: “Não matou-se a pobre mulher; confia – só assassinou nela o que de imperceptível e rente a matava” (BUENO, 2004, p. 39).

²¹ João José Piloro é uma personagem-escritor construída por Bueno, bem como as produções literárias a ele atribuídas.

Mas considerando o fato de que esta narração é feita antes da citação da morte de Lavínia, o leitor acaba por se deparar com um texto arquitetado de forma a lhe propiciar apenas peças a serem montadas ao compasso do narrador.

Aos poucos o narrador vai compondo seu tecido escritural, criando artifícios narrativos para a implementação da temática do suicídio, o qual é jogado de outras maneiras:

A verdade é que tenho arrastado os chinelos com a alma aos pés. Impossível entender o que de fastio e medo, insânia e brusquidão, no gesto (gesto?) derradeiro de Lavínia. Nenhum bilhete, meia linha que fosse a explicar o acontecido. Acidente? Licurgo? Ou, que mais se inclinavam, uns e outros, a deliberada – e secreta – a decisão de matar-se, acate-se! com as próprias mãos...O que há no coração de uma mulher que não percebemos, os homens? O que há, meus Deus, no coração de uma mulher?

Dei-lhe de um tudo; em continuados anos do mais puro enlevo, quis-lhe com uma devoção apaixonada e obsedante. [...] Nem tanto porque tenha baixado à sepultura seu corpo ainda há pouco de mulher viva, mas que intriga e ensandece não saber, ao jeito concreto e absoluto dos saberes sem mácula, a razão do gesto, a procura silenciosa da morte, de todos em segredo. Lavínia. Lavínia. Inútil a muda soletração de seu nome; inútil perguntar à tarde lutuosa o porque da suspensão da vida praticada com uma liberdade que no fundo, bem no fundo, chega a nos comover a coragem (BUENO, p. 181-2).

De um gesto possível, o suicídio passa a ser o eixo central da narrativa acerca da morte de Lavínia, como quer Leocádio:

Impossível compreender que alguém possa planejar com tamanha alegria o próprio desenlace – há menos de semana e meia, era toda festa e sarabanda, a Lavínia na antevisão do gozo e nos preparativos, que me parecem exagerados, de nosso convescote ao Vidigal (BUENO, 2004, p. 182).

Triunfando por meio do amplo domínio da palavra, a persuasiva e imbricada rede narrativa de Leocádio insere, definitivamente, as regras de seu jogo manipulador:

[...] daí as muitas desconfianças dos parentes e amigos próximos de que Lavínia tenha efetivamente se acidentado; tese, aliás, de todas, a mais cara a Licurgo.

Não a possuo eu, lamento registrar. Dúvidas, e as tenho muitas, prendam-se exclusivamente à motivação ou motivações do gesto. Por que desejaria Lavínia pôr a cabo à vida, se tinha, sobeja e exuberante, e nada lhe faltava? Desamor excessivo ou demência alguém matar-se por Licurgo! (BUENO, 2004, p. 182-3).

Neste instante o narrador dissimulante, confirma sua proposição de que Lavínia se matou e nos revela a sua motivação: Licurgo. Daí o leitor, deslocando-se por entre os labirintos da narração de Leocádio, compreenderá porque nas páginas iniciais, antes mesmo da narração da morte de Lavínia, o narrador cria mecanismos discursivos que levam o leitor, sob seu olhar, ao encontro de uma mulher adúltera ou insatisfeita.

Desta maneira, ao juntar as peças deste quebra-cabeças, na prática escritural de *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, o leitor deslumbra a montagem do discurso retórico do narrador: a morte de Lavínia como uma moeda, de um lado o adultério, de outra sua conseqüência, a morte. A conclusão do suicídio que o narrador empurra ao leitor, mesmo por meio das dúvidas que apresenta, parece tratar-se apenas de uma versão. Sobretudo porque em nenhum momento vincula a morte da esposa ao possível homossexualismo dele mesmo.

Conscientes das manobras do narrador, de seu jogo discursivo, saímos desmontando o livro para em seguida montá-lo. Neste ínterim encontramos um estreito convívio com o estilo perifrástico, jamais direto e contínuo, de Machado na escrita de Bueno. Toda a composição deste romance contemporâneo é tortuosa. A narração dos fatos é sempre entremeada de extensos capítulos especulativos ou de narração secundária. Em um movimento de busca, o leitor poderá verificar as pistas colocadas estrategicamente durante toda a narrativa para demonstrar a “capacidade” de Lavínia em trair, prova

substancial para os planos do narrador. Lavínia é aquela garota capaz de na infância surpreender o narrador, como na passagem em que ainda crianças Leocádio se surpreende com a menina, apresentada a ele em uma visita feita pela tia de Lavínia à casa dos Azeredo Prata.

Primeiro foram apenas as mãos que entrelaçaram-se; depois a lenta aproximação dos rostos, um arfar, afagos e arrepios e logo era toda ela, criança nua, e banguela, deitada ao ríspido chão do bosque, clamando que premesse minha, só a este caderno confesso, no que nela nem seio será senão dois inchados mamilos...

Não sei quantos minutos arderam ali, intensos, posto que logo, como quem mudasse de brinquedo, Lavínia vestiu-se e me puxando pelas mãos saímos bosque afora [...] (BUENO, 2004, p. 76).

Usando e abusando de sua mente estrategista, Leocádio narra a viagem de Lavínia à casa da prima Justina com tamanha inquietação que chega a provocar o leitor:

Quase uma semana já se ia com ela a Juiz de Fora [...] Por que Lavínia embarcara sem mim? Que gesto aquele, quase petulante, que a fizera sair a sítio tão distante, a hospedar-se a uma prima de segundo grau? A insistência com que lhe indaguei os motivos parece colocavam-me suspeito, assim como eu cá soubesse de suas desconfianças e quisesse, delas próprias uma certeza. Em vão, Lavínia teimava que eram saudades da prima Josina, só isso; nada mais. E cuido secretamente entendia que este era o melhor modo de dizer-me, quase com rude falar, que a desconfiança não era inconsistente como as brumas das tardes invernosas do Flamengo, as mesmas que ora desassossejavam-me e punham à vista feições medonhas (BUENO, 2004, p. 60-1).

A mulher capaz de surpreender Leocádio, é aquela a quem não conhecia muito bem. “Confesso que conheci pouco a Lavínia” (BUENO, 2004, p. 183).

A partir dessas retomadas do texto podemos observar que a narração da morte de Lavínia está atrelada a um possível adultério, como quer o narrador. Sua tese é de que o amor que sentia Lavínia por Licurgo a mata. Antes de falar da morte de sua amada esposa

é, portanto, necessário apresentar fatos que levariam ao adultério de Lavínia, articula engenhosamente Leocádio.

Por toda a narração Leocádio apresenta-se como vítima. No capítulo “Chantagem I”, o narrador não explica o motivo da chantagem, apenas se defende, revestido com a capa de vítima. Somente após atribuir à personagem Dona Eglatina, capítulos adiante, a responsabilidade da descrição canalha de Licurgo, Leocádio esclarece o motivo da chantagem. Isto porque tem o leitor como seu cúmplice: “Não só insisto leitor, em tratar-vos na qualidade de cúmplice indissociável (BUENO, 2004, p. 38).

Licurgo insinuando que o senhor encontrado à barca, momentos antes do trágico acidente de 1889, era cousa minha e do que classificava como suprema vileza, exigindo-me dinheiro e obséquios, sem os quais, jurava, punha-me nas manchetes como assassino. Tinha boas relações com o pessoal das folhas, o Licurgo, e aproveitava-se igualmente de inenarrável fragilidade daqueles dias tristes e meus, cavando-me em torno incertezas, abismos (BUENO, 2004, p. 117).

O capítulo “Alma enferma e amorosa” é mais um exemplo dos artifícios textuais utilizados por Leocádio a seu favor:

Pois ali, temeroso de todas as fragilidades de Lavínia, desejei que Ariosto indicasse alguma moléstia difícil, ainda que curável, mas que não, não me viesse com a conclusão simples de que aquelas eram cousas de mulher triste [...].

A tristeza de Lavínia, pus isto comigo, insistente, era de outra origem – sabíamos, cada vez com maior freqüência, dos sintomas neurastênicos que acometiam as mulheres, sobretudo quando entravam em cena secretos desejos. Eu também devia levar a alma doente – roía-me dentro a aspiração que não se deve revelar nunca a um homem, a aspiração de cessar - de todo e de vez (BUENO, 2004, p. 47-8).

Licurgo, antigo freqüentador de sua casa, seria o centro motivador deste suposto triângulo amoroso. Em meio à enfermidade de Lavínia, que “se tudo ia-lhe bem ao corpo,

seguramente alguma coisa desequilibrava-lhe o coração...”(BUENO, 2004, p. 48),

Leocádio lembrou-se do último momento feliz vivenciado por sua esposa:

Passou-me ao ominiographo da memória, umas que sombras – Lavínia abanado-se detrás do leque cor-de-rosa, milagre da tarde ou do céu, a minha Lavínia, animada pela prosa com que Licurgo deitava lábia e charme, a última domingueira que nos reuniu cá no Flamengo (BUENO, 2004, p. 47-8).

Como na trama de *Dom Casmurro*, em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, encontramos a dúvida sobre a existência do adultério de Capitu/Lavínia, permanecendo tal fato apenas como suspeita, pois ambos os romances sendo escritos em primeira pessoa, apresentam propositadamente somente a interpretação dos fatos anunciados pelo narrador-personagem, deixando outras visões em suspenso. Assim, Bueno reativa o jogo da dúvida implementado no romance de Machado, como tentamos demonstrar a partir de fragmentos que apontam como se organiza a composição do enredo. Mas, diferentemente deste, o protagonista de *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, em meio aos ciúmes por sua doce esposa, deixa transparecer um possível gesto homossexual, o que configuraria um quadrilátero amoroso e causaria, como apontou Marcelo Pen, “espécie ao bruxo do Cosme Velho”²². O capítulo “Caça e caçador” é um rico exemplo. Licurgo, amigo íntimo dos Azeredo Prata, ao chegar na casa da família, recebe os cuidados maternos de Elvira e os olhares insinuosos de Leocádio em meio a uma espacialidade que contribui para o desenrolar da cena:

Estes mesmos [os olhos] que agora vigiavam o jardim do Flamengo, insuspeitíssimos do que tramava o vegetal paraíso, eles próprios miméticos do céu da tarde, olhando e sendo olhados, num jogo que enervava e atazanava, condenava e fazia sofrer. Sei que eu era, neste momento de glória, o caçador, e ele, o caçado. [...] Eu era então o grande felino, rente ao amesquinhado rato, sua presa. Entre mim e Licurgo, todos os ruídos e os silêncios da

²²Cf. www.uol.com.br/tropicos.

tarde – aqui um casal de tico-ticos bicando-se furiosamente amorosos, ali um farfalhar de vento e de samambaias brotadas dos muros úmidos ou pendentes dos xaxins surgidos dentre uma floresta de costelas-de-adão (BUENO, 2004, p. 31).

Bueno redimensiona a temática voltada para as paixões humanas e o poço de mistério que constitui o coração do homem, no momento em que insinua o amor de Leocádio por Licurgo, e assim, transgride o romance primeiro criando um novo discurso, exigindo do leitor não somente a identificação, mas a competência interpretativa capaz de compreender o fascínio pelo passado ao mesmo tempo que sua suplementação.

Mais adiante, ainda no mesmo capítulo, Licurgo, obedecendo às ordens maternas de Elvira, se prepara para o banho. Estando a banheira do quarto de hóspedes entupida, Licurgo, provocando Leocádio, pede sua banheira emprestada; este, com a desculpas de instruir ao hóspede, pela terceira ou quarta vez, como não transbordar a banheira, sobe ao seu quarto com Licurgo envolvido pelo desejo da admiração ao mesmo tempo que por vontade de matá-lo:

Licurgo, ali, ainda outra vez, investido de endemoniada máscara do caçador sem jaça, os músculos tensos, dono do quarto e da sala de banho, das minhas toalhas e de meus espelhos, dos meus sabões, espumas, chinelas, loções cítricas e de homem, regalos de França. Deixa estar que, mais um pouco, flagro-lhe sozinho no claro – era o que eu pensava no estudado intento de inverter o jogo. Nu e molhado, na banheira com a água já turva de suas cracas, o desejo era de afogá-lo com uma fúria quem sabe assassina (BUENO, 2004, p. 34-5).

Nesse enlace de insinuações também a temática do incesto faz acirrar o tom provocativo da narrativa. A mana Elvira jamais se casou, desfrutou sua vida na companhia de Leocádio que cedo perdeu a esposa. Estar ao lado do irmão fora, desde tempos de criança, o desejo de Elvira.

Aquela tarde, Elvira falou, muito séria, arfante descansando sobre um tronco caído, o jeito feminino com que sentava-se como as damas montavam aos cavalos da corte Alcácer Quibir:

- Olha, Leocádio, a gente mesmo que irmãos, poderia se casar, e daí a gente fugia para bem longe do pai... (BUENO, 2004, p. 130).

Também provocativo, Machado, ainda que de maneira menos explícita, aborda o tema do incesto. Seguindo John Gledson, as obras *Helena* (1876) e *Casa Velha* (1944), apresentam em seu enredo o incesto, embora fosse eliminado no fim por aquelas revelações de parentescos comuns aos romances românticos. Apesar de Helena saber que Estácio não é seu parente, ele a julga como meia irmã e, mesmo após a revelação que o libertaria, Estácio se prende ao incesto inconscientemente. O mesmo ocorre em *Casa Velha*, Lalau, como Helena, pode facilmente ter sido, embora não seja, produto dos namoros do pai, o que faria de Félix e Lalau meio irmãos e assim, exposto a família aos riscos da consangüinidade (GLEDSON, 1991, 69, 72).

Embora haja o diálogo entre temáticas, estrutura, personagens e linguagem com obras machadianas, percebemos que o narrador de Bueno é mais explícito nas referências a contatos íntimos (infantis, incestuosos, homossexuais) que vai além das personagens machadianas.

Como *Dom Casmurro*, *Amar-te a ti nem sei se com carícias* não é um romance sob o qual o leitor deve tomar a posição de juiz e buscar indícios que comprovem sua posição. Traiu Lavínia a Leocádio? Matou-se por amor a Licurgo? São “verdades” as quais o leitor deve descartar, para em seu lugar lançar o olhar crítico sobre o narrador. Como Bentinho, Leocádio é consciente de que a totalidade da narração é sua e evidencia sua arte de escrever, à medida que expõe os fatos não pelo pleno conhecimento deles, mas por acreditar que tais acontecimentos podem ser explicados pelo verossímil.

Como escritores de si Bento Santiago e Leocádio Prata não registram apenas fatos, falas, acontecimentos. Ambas narrações são cuidadas em cada detalhe. Bento e Leocádio transformam suas “verdades” em seus próprios padrões de verossimilhança, a arquitetura de ambos romances demonstram que seus narradores são estrategistas, criam mecanismos de auto-defesa como se pode observar na construção das estruturas destas narrativas.

Não só a composição estrutural e temática de *Dom Casmurro* é retomada em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, mas também alguns motivos de outras obras machadianas. No capítulo “Uma aranha”, de Bueno, a borboleta negra de *Memórias póstumas de Brás Cubas* vira uma aranha cinza de olhar inominável:

No dia seguinte, como eu estivesse a preparar-me para descer, entrou no meu quarto uma borboleta, tão negra como a outra, e muito maior do que ela. A borboleta, depois de esvoaçar muito em torno de mim, pousou-me na testa. Sacudi-a, ela foi pousar na vidraça; e, porque eu sacudisse de novo, saiu dali e veio parar em cima de um velho retrato de meu pai.

Era negra como a noite; e o gesto brando com que, uma vez posta, começou a mover as asas, tinha um certo ar escarninho, uma espécie de ironia mefistofélica, que me aborreceu muito (MACHADO DE ASSIS, 2001, p. 59).

Em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*,

Primeiro foi só uma pequenina sombra, inquieta surgindo ao alto da parede, próximo do guarda-roupa e, logo a seguir, surpreendeu-me que num movimento rapidíssimo, breve, transluz, riscasse o papel de parede e justo se postasse, aranha perfeita [...] Não sei quantos minutos perdidos detive-me ali, em pé, um septuagenário de meu talhe, de frente para aranha que, não erro, também fixava em mim um olhar de estudada curiosidade; e vigilante, atenta, insistia no ofício de agitar os palpos (BUENO, 2004, p. 76-7).

Inesperadamente ambos insetos surgiram nos quartos dos narradores provocando, por meio de seus olhares, certos aborrecimentos. O incômodo da presença dos insetos se estende nas duas narrativas:

Dei de ombros, saí do quarto; mas tornando lá, minutos depois, e achando-a ainda no mesmo lugar, senti um repelão dos nervos, lancei mão de uma toalha, bati-lhe e ela caiu.

Não caiu morta; ainda torcia o corpo e movia as farpinhas da cabeça. Apiedei-me; tomei-a na palma da mão e fui depôla no peitoril da janela. Era tarde; a infeliz expirou dentro de alguns segundos. Fiquei um pouco aborrecido, incomodado [...] Uni o dedo grande ao polegar, despedi um piparote e o cadáver caiu no jardim. Era tempo; aí vinham já as próvidas formigas... (MACHADO DE ASSIS, 2001, p. 59, 60).

E assim se mantinha – aranha atenta sem perder-me um gesto sequer, sobretudo este que a seguir realizei, meio impensado, sem dúvida, além de temerário – o de estender o braço em sua direção e com o polegar e o indicador da mão direita, em pinça, ameaçar pegá-la, com o fito de trazer a pequena aranha para mais próximo da vista e assim poder examiná-la melhor. O que assisti, [...] o que senti constituiu um assombro – a aranha como que se ergueu nas patas traseiras e quase em pé fuzilou-me um olhar inominável. E, rápida, dona de uma urgência e de uma pressa absurdas, num surpreendente salto-mortal tornou atrás de si e sumiu por minúscula fresta junto ao teto (BUENO, 2004, p. 77).

Pensativos ficam ambos narradores diante da presença dos insetos:

- Também por que diabo não era ela azul? disse eu comigo.

E esta reflexão, - uma das mais profundas que se tem feito desde a invenção das borboletas, - me consolou do malefício, e me reconciliou comigo mesmo. Deixei-me estar a contemplar o cadáver, com alguma simpatia, confesso. Imaginei que ela saíra do mato, almoçada e feliz. A manhã era linda. Veio por ali fora, modesta e negra, espairecendo as suas borboletices, sob a vasta cúpula de um céu azul, que é sempre azul, para todas as asas. Passa pela minha janela, entra e dá comigo (MACHADO DE ASSIS, 2001, p. 59, 60)

Inseto diligente e prestimoso e, não bastasse, capaz de pôr-se em pé a verificar-me a feição e a estudar-me os movimentos, onde encontraria outro, de mesma verve e quilate? Isto se me passou pela mente com o condão insensato de deixar-me acabrunhado (BUENO, 2004, p. 78).

E concluem serem os únicos humanos vistos pelos insetos:

Suponho que nunca teria visto um homem; não sabia, portanto, o que era o homem; descreveu infinitas voltas em torno do meu corpo, e viu que me movia, que tinha

olhos, braços, pernas, um ar divino, uma estatura colossal. Então disse consigo: "Este é provavelmente o inventor das borboletas (MACHADO DE ASSIS, 2001, p. 60).

Não sei que espécie de aracnídeo, nem vem ao caso, senão que ele ali estava, olhando-me impaciente como se eu fora o primeiro humano que lhe tocara ver em toda a vida (BUENO, 2004, p. 77).

Mesmo em outro contexto, disseminando as palavras, constata-se pela leitura que o capítulo “Uma aranha” lembra o da borboleta negra machadiana como sua origem. Por meio de referências diretas e alusões, reforçando que a narrativa se compõe por uma superposição textual, podemos perceber, nesta comparação, o diálogo entre ambos textos como a elaboração de uma escrita que se propõe a dar uma nova vida ao modelo por meio da prática de criar e recriar constantemente a literatura.

Além de reaproveitar alguns temas machadianos, Bueno também se volta para o linguajar oitocentista. Mergulhando um pouco mais no que se refere ao trabalho do romance contemporâneo em copiar essa linguagem, já no texto introdutório de *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, o leitor é alertado sobre o trabalho de apropriação da linguagem do século XIX:

Dono de um estilo correto ainda que preciosista, um maneirismo de época, consideramos quase um dever ético dar ao público uma legítima voz do século XIX brasileiro. Para que lance, quem sabe, alguma luz sobre o desde já tumultuário início deste nosso terceiro milênio (BUENO, 2004, p. 12).

À medida que o leitor avança sua leitura, observa que o romance pressupõe uma investigação lingüística direcionada ao português oitocentista. Para tanto, como um oleiro, Wilson Bueno molda “numa escrita preciosa e percuciente, [...] falas e vezos do Brasil do século XIX” (BERNARDINI)²³, em um laborioso trabalho de cruzamento, ou como quer o

²³ Tais considerações de Aurora Bernardini a respeito de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* se encontram na “orelha” do romance.

próprio autor, de um mix da língua no tempo.²⁴ Este *mix* deve ser entendido como o resultado da recriação de uma escrita passada a partir da experiência de hoje, ou seja, por mais que o escritor se esforce, ele é consciente da contaminação das linguagens. Assim, *Amar-te a ti nem sei se com carícias* é motivado pela cópia da linguagem passadista à maneira do escritor. A sintaxe do século XIX dá o tom da linguagem do romance, como observamos nos trechos retirados do capítulo *Uma aranha* e de muitos outros que até aqui utilizamos. Da linguagem oitocentista, pode-se observar também a grafia de algumas palavras: *sciencias*, *douda*, *logar*, *cousas*, *exactamente*, *commércio*, *objecto*, *cinematographos*, *chronica*, *desdictas*, *dictatorial*, *óptica*, e tantas outras.

Tudo isso para ressaltar que não há no romance contemporâneo qualquer resquício de rechaço, de riso, com o romance oitocentista e a tradição machadiana, ao contrário, o que há é a prática de endossar o passado por meio do pastiche, uma prática de repetição em demanda da diferença que descarta qualquer atitude de ruptura paródica. Assim, *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, ao recuperar o já-dito e recriá-lo à sua maneira, dispensa ao leitor do século XXI um novo sentimento: a relação entre passado e presente permite a constituição do diálogo, pois a ironia que existe nesta obra de Bueno é antes um endossamento das mesmas críticas à sociedade que já estão presentes na obra machadiana.

Por fim, há que se ver, como afirma o próprio Bueno, que “por mais oitocentos que seja a linguagem de *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, ela nunca conseguirá trair o idioma dos nossos dias”²⁵, o que comprova exemplarmente a notável habilidade de Bueno em fazer coexistir, com lucidez e propriedade, dois domínios lingüísticos.

²⁴ Cf. www.uol.com.br/tropicis.

²⁵ Idem.

Por meio destes pequenos exemplos, o formato episódico e digressivo do texto, o “humour”, a insistência do despropósito das anotações “sem enredo”, o constante diálogo com o leitor, o plano da intriga: o célebre triângulo amoroso, a ambigüidade, a dúvida, a retomada de temáticas de outras escritas machadianas, fazem de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* uma obra marcada pelo relacionamento com a tradição que se cria e se multiplica não de palavras ditas, mas de palavras reditas, produzidas pelo exercício adquiridos pela leitura e reescritura de outros textos. Ao explicitar o diálogo com o passado, a malha escritural de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* busca suplementar aquilo que se tornou uma tradição na literatura brasileira: a reescritura.

Este inicial paralelo entre os narradores de *Dom Casmurro* e *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, passando por referências a outras obras de Machado, é apenas uma das possibilidades oferecidas ao leitor para observar de que maneira a leitura do romance contemporâneo possibilita o acesso ao texto primeiro. Em um jogo intertextual de soma, a voz machadiana em *Amar-te a ti nem sei se com carícias* costura os vários retalhos dos quais a narrativa bueniana se cria, demonstrando que sua escrita não ilustra alguma coisa a não ser a si mesma, a própria criação do monumento literário.

2.2.2 Metanarrativa: Prólogos

Um outro ponto de contato entre o romance contemporâneo e as obras machadianas se faz por meio da utilização de prólogos enquanto estratégia narrativa tematizando a reescritura. Isto ocorre não só no romance do século XXI (visto no subcapítulo anterior deste trabalho) como também em um poema herói-cômico de Machado de Assis intitulado *O almada*. O prólogo deste, intitulado *Advertência*, informa-nos de que

a matéria de sua narrativa se desenvolve a partir de um assunto “rigorosamente histórico” (MACHADO DE ASSIS, 1957, p. 427): as desavenças entre D. Manuel de Sousa Almada, presbítero do hábito de S. Pedro, e o governador da cidade do Rio de Janeiro Tomé Alvarenga, mas além dos “principais elementos da história”, (MACHADO DE ASSIS, 1957, p. 428) sua trama se constrói, “com as modificações e acréscimos que é de regra e direito fazer numa obra de imaginação” (MACHADO DE ASSIS, 1957, p. 428). Quanto aos personagens uns, diz o autor, os encontrou no próprio mote do poema: a histórica crônica que, segundo a escrita do prólogo, pode ser encontrada no tomo III dos *Anais do Rio de Janeiro* de Baltasar da Silva Lisboa, outros, assume ser de pura invenção. Há ainda, neste poema herói-cômico, uma costura de textos, um explícito diálogo com os poemas do *Le lutrin* do Boileau e do *Hissope* de Antônio Diniz e Silva. Nesta “Advertência”, como também no texto introdutório de *Dom Casmurro*, Machado tece um jogo metanarrativo. Naquele, há que se destacar suas páginas iniciais, em que a narrativa discute o próprio ato e modo de narrar. Logo no início do romance, nota-se a preocupação do personagem-narrador em explicar o título do livro e os motivos que o impulsionaram a confeccioná-lo:

Também não achei melhor título para a minha narração; se não tiver outro daqui até ao fim do livro, vai este mesmo. O meu poeta do trem ficará sabendo que não lhe guardo rancor. E com pequeno esforço, sendo o título seu, poderá cuidar que a obra é sua. Há livros que apenas terão isso dos seus autores, alguns nem tanto. [...] Agora que expliquei o título, passo a escrever o livro. Antes disso, porém, digamos os motivos que me põem a pena na mão. (MACHADO DE ASSIS, 2001, p. 18).

Do poema *O almada*, do romance *Dom Casmurro* e tantas outras produções, o romance de Bueno compartilha, entre demais elementos, a escrita enquanto jogo do tecido escritural utilizando- a para transmitir ao receptor suas reflexões sobre ela mesma e, por esta via, o escritor costura retalhos de textos passados numa produção inovadora que não

abre espaço para qualquer pretensão de originalidade absoluta. Se a escrita de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* gira em torno da reflexão acerca da própria literatura, sua auto-reflexividade atua no sentido de problematizar a arte literária, sua ação a respeito de seu próprio passado. Neste universo dialógico entre Bueno e Machado (saliente-se que este entrecruzamento dos referidos autores só pode ser possível porque os mesmos dialogam também com outros textos numa interligação contínua)²⁶, releituras do passado são feitas e um novo enlace de soma se constrói.

2.2.3 Memorialismo

Em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, o gênero confessional (discurso também cotejado pelo dialogismo entre presente e pretérito) constitui-se enquanto ponto de partida para a ação auto-reflexiva de uma escrita que retorna e avança por meio de um projeto que relê e reescreve o passado.

As memórias e o diário, desdobramentos discursivos deste gênero, abrem caminho para o estreito convívio dessa cadeia de várias vozes entre Bueno e Machado de Assis.

No romance de Bueno, apesar de as memórias de Leocádio, expressas em seu manuscrito, não apresentarem divisórias por datas no cabeçalho das partes narradas de sua vida e de não ser expressiva a presença do cotidiano imediato, ou seja, a escrita tecida não tão próxima do momento ocorrido (não podemos nos esquecer de que é por meio do manuscrito que a matéria do romance se faz) é evidente que seu enredo tem como estrutura a forma de um diário, lugar, inicialmente, de domínio privado, que a partir da publicação coloca em xeque seu caráter “secreto”, como quer Maciel (2004, p. 86). É para este amigo

²⁶ Helen Caldwell faz um análise profunda do diálogo entre Machado e Shakespeare em “The Brazilian Othello of Machado de Assis: A study of Dom Casmurro” (Berkeley: Univ. of California Press, 1970).

papel que Leocádio escreve, conversa, confessa, briga, sente desejo de destruir, enfim é em um diário secreto, mesmo que escrito distante dos acontecimentos, que o narrador deposita suas confidências, revelações e o desejo íntimo de atar as duas pontas da vida.

Mesmo sabendo que nunca ninguém lerá as confidências que vou registrando neste grosso caderno de capa forrada a couro, lembrança de minha doce Lavínia que nele certamente pretendia organizar as suas receitas de forno e fogão - o que, desconheço o motivo, acabou não acontecendo -, mesmo ciente deste detalhe grave, não só insisto, leitor, em tratar-vos na qualidade de cúmplice indissociável, como não passa uma noite em que não me acerque disto aqui e na solidão do quarto do hotel encarapitado ao alto do morro de Santa Tereza, derrame nele, ao velho caderno, esta prosa dúbia – tortuosa ainda que esforçada (BUENO, 2004, p. 38).

Também de reminiscências diarísticas se faz a construção do *Memorial de Aires*, de Machado de Assis. Neste romance, são envolvidos e narrados os anos de 1888 e 1889, por meio da voz do Conselheiro Aires acolhida em seu caderno de anotações que, como Leocádio, não encontra melhor amigo senão as linhas de um manuscrito a serem preenchidas pela pena de sua trajetória nestes dois anos, acrescido de lembranças. Mas em *Memorial de Aires*, com o rigor de um diário, o *corpus* do texto é separado por datas, acompanhando o compasso do calendário.

8 de abril.

Papel, amigo, não recolhas tudo o que escrever esta pena vadia. Querendo servir-me, acabarás desservindo-me, porque acontecer que eu vá desta vida, sem tempo de te reduzir a cinzas, os que me leram depois da missa do sétimo dia, ou antes, ou ainda antes do enterro, podem cuidar que te confio cuidados do amor [...] (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 38-9).

Ambos os protagonistas de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* e *Memorial de Aires* são tomados pelo desejo da escrita. Um prazer que os incita e se revela na narrativa de suas vidas, ora em parte dela, como é o caso do romance machadiano, ora em uma

extensão maior, como na obra de Bueno. Mas, cabe ressaltar que ambas as narrativas são impulsionadas por um recorte desejante daquilo que se quer contar, ou seja, “As confidências sobre si mesmo sofrem modificações e recortes que as transformam numa espécie de ficção em que o caráter de texto espontâneo é calculado” (MACIEL, 2004, p. 86):

É por isso que dou-me cá nestes escritos uma liberdade que não a tenho nem nunca a tive na vida. Aliás é neste mesmo propósito e o conseqüente gosto que me dá compor, no silêncio de um quarto de hotel, ao final deste raro mil novecentos e treze, as cousas que vão aqui escritas – profanas umas, deletárias outras, mas banhadas todas, ninguém duvide, neste caldo de estupor e fadiga com que a existência, nem sempre prestimosa, nos trata; e, vez ou outra, enxovalha (BUENO, 2004, p. 22).

Qual! não posso interromper o Memorial; aqui tenho outra vez com a pena na mão. Em verdade, dá certo gosto deitar ao papel coisa que querem sair da cabeça, por via da memória ou da reflexão. Venhamos novamente à notação dos dias (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 75).

Como o Conselheiro Aires, Leocádio também exprime suas ambições diante de um caderno a ser preenchido por aquilo que se quer contar e assim, objetivos são traçados num claro exercício de lidar com os próprios desejos, tecido de escolhas, lembranças e imprecisões. Em ambos os romances, a escrita, que evoca um amigo papel (espaço também de invenção ficcional), é o lugar no qual seus narradores compõem e (re)compõem suas vidas, permitindo, deste modo, o traçado de uma linha comum que aproxima os dois romances. Esta estreita relação das obras, por intermédio da manifestação do gênero confessional, permite um dos pontos de partida da atração de Bueno pelas obras de Machado, contribuindo a ambos narradores trabalharem a escrita como meio de realização que lhes dá liberdade de contarem e (re)contarem episódios sob suas perspectivas.

Após “gabar” os olhos e as mãos de Dona Cesária, e de confessar em seu memorial que iria aos pés, se a mesma permitisse, o Conselheiro Aires dedica a página seguinte de seu caderno de anotações a explicar esta confissão, demonstrando, assim, o espaço manipulador da escrita confessional em seu diário.

Explico o texto de ontem. Não foi o medo que me levou a admirar o espírito de dona Cesária, os olhos, as mãos, e implicitamente o resto da pessoa. Já confessei alguns dos seus merecimentos. A verdade, porém, é que o gosto de dizer mal não se perde com os elogios recebidos [...]. Não; não a elogiei para desarmá-la, mas para divertir-me [...] (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 135).

Não diferente, Leocádio também utiliza a escrita como manifestação de um território que desmistifica posturas fundadas em antigos modelos da literatura confessional sob o aspecto de serem “pura autobiografia ou simples tentativa de autorretrato psicológico” (MEYER, 1964, p. 171). Ao promoverem estas ficções, apesar dos momentos distintos, podemos observar que os dois escritores, se não inauguram, complementam a prática de uma escrita em que o caráter de secreto é calculado, mas nem sempre esta “sinceridade inventada” foi compreendida pela crítica. Machado escreve *Memorial de Aires*, em um tempo em que as produções do âmbito confessional não eram aceitas enquanto literatura, permanecendo assim, por longo tempo, como uma obra menor de suas escritas. Já Bueno, no resgate pela voz machadiana, presenteia os leitores com uma narrativa de cunho confessional no instante em que estas formas de escritas estão sendo revistas pela crítica literária. Seu romance parece usar o gênero confessional como uma brincadeira que sutil e ironicamente nos alerta sobre quão tardiamente nos voltamos para uma rica e fértil parcela das produções literárias. Este mesmo universo confessional, espaço de tantas reflexões, possibilita ao Conselheiro, em tom ácido e irônico, tratar a voracidade com que o tempo consome a vida.

-Desembargador, se os mortos vão depressa, os velhos ainda vão mais depressa que os mortos...Viva a mocidade!

Campos não me entendeu, nem logo, nem completamente. Tive então de lhe dizer que aludia ao marido defunto, e aos dois velhos deixados pelos dois moços, e concluí que a mocidade tem o direito de viver e amar, e separar-se alegremente do extinto e caduco. Não concordou – o que mostra que ainda então não me entendeu completamente (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 151).

Também perplexo diante do absurdo de nossa rápida existência neste mundo, Leocádio exprime a angústia de viver cada dia sabendo estar mais próximo seu fim.

Que pretensão aquela a nossa de não morrer, de não morrer nunca? A morte? Só o acontecimento trágico, e revelador, do passageiro do *bond*, ali em frente, e, conosco mesmos, apenas uma vaga idéia, pálida premonição, com ânimo que parece não abdicarmos de ser sobre a Terra, quem sabe?, o primeiro imortal...(BUENO, 2004, p. 71).

Num cotejo dinâmico, estas redes de parentescos e de tantas diferenças (afinal de saltos se cria a arte), a relação entre Bueno e Machado parece dar seus primeiros passos, cada um subvertendo a escrita segundo critérios, objetivos e contextos próprios. Daí parece se fortalecer o estabelecimento de laços literários que se estreitam a cada lance de página a partir do romance contemporâneo motivado pela riqueza da obra original capaz de possibilitar a reescritura, contando de novas maneiras a história, em um novo tempo, em novo contexto, com olhares e sentimentos novos. Por este caminho, Bueno inicia a elaboração de uma escrita intertextual onde muitos fios ainda aguardam sua tessitura.

O romance apresenta diversos pontos de contato com as obras machadianas, mas atento, o leitor verificará sempre uma visada surpreendente e subversiva que com firmeza vai costurando o arremate do texto na busca por suplementar a voz machadiana, para que, deste modo, se constitua uma obra voltada, entre outros objetivos, para trazer do passado não apenas aquilo que passou, mas sua contemporaneidade. Desta maneira, sem alardes, o

romance vai revelando em suas fissuras que escrever é ler, é reler, é tornar abstrato todo e qualquer enfrentamento, e trazer à luz do presente como, à maneira de Borges, o tempo presente pode influenciar e alterar o passado.

Além do caráter confessional, “a fina ironia e o apuro no trato das paixões humanas”, como bem apontou Carneiro (2005, p. 267), a respeito das características machadianas, são presentificados em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, a partir de uma tênue trama, que “deixa vir ao primeiro plano não o que se conta mas o como se conta” (CARNEIRO, 2005, p. 267).

Neste sentido, o autor traça uma retomada de nossa tradição em que a reflexão acerca da repetição é a força motriz de uma narrativa contemporânea que auxilia a descoberta do sentido de nosso tempo, e “exige do leitor não apenas o reconhecimento de vestígios textualizados do passado literário e histórico, mas também a percepção daquilo que foi feito a esses vestígios” (HUTCHEON, 1991, p. 167).

2.2.4 *Dom Casmurro* e *Amar-te a ti nem sei se com carícias*: o literário e algumas características da sociedade brasileira do século XIX

Ao tecer os fios de suas tramas, Machado e Bueno, cada um a seu modo, constroem suas obras em conexão com o contexto oitocentista brasileiro no que tange aos aspectos sócio-políticos. Ao retomar o cenário oitocentista na elaboração de sua narrativa, Bueno toma o cuidado de não apresentar sobre o passado aquilo que passou, mas sua presencialidade nos dias de hoje. Neste sentido, em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, sob o texto que se lê, aparecem rastros de outros textos, os quais surgem por meio de dois aspectos: de um lado, de maneira mais latente, o desejo do autor do romance em

homenagear grandes formadores da literatura de língua portuguesa do século XIX, em especial a Machado de Assis, e de outro, revelar algumas verdades incômodas escondidas por trás da urbanidade, o que demonstra um importante elo entre as vozes do presente e passado, como veremos a seguir.

Esta visão dialética do romance pode ser observada, por exemplo, no projeto de construção da personagem protagonista de *Amar-te a ti nem sei se com carícias*. Se por um lado, Leocádio era homem culto, por outro, era “escravista, pernóstico e reacionário”, filho de um homem que realizava “uns negócios obscuros” (BUENO, 2004, p. 66), neto de negociador de escravos que deixava transparecer seu preconceito racial: “sabes que nenhuma simpatia nutro igualmente pela negrada a quem os abolicionistas querem dar, mais que uma alma, foros de cidadania...” (BUENO, 2004, p. 51) Nem mesmo a cultura dos indivíduos excluídos da elite, representada pela dança capoeira, escapou às provocações do protagonista: Passarão [os negros] às hordas dos capoeiras que hão de encher nossas ruas, a tirar-nos por certo, mais que réis e patacas, a vida. (BUENO, 2004, p. 52). Segundo o escritor, a personagem é a representação do século XIX brasileiro, “contraditório, cruel e alguma vez bestial”, que “não terminou a rigor”.²⁷

Se no salto de Bueno ao século XIX há menos o desejo de eternizar o passado do que confrontá-lo com o presente, importa ao estudioso estar atento e observar como esta intertextualidade vai costurando seus fios, ou seja, de que modo o cenário oitocentista se exprime no texto de Bueno, pois “as ‘influências’ não se reduzem a um fenômeno simples de recepção passiva, mas são um confronto produtivo com o Outro [...]”. PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94). Acerca desta reflexão, voltamos à entrevista do autor concedida a Marcelo Pen e seu projeto quanto à produção de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* em

²⁷ Cf. www.uol.com.br/tropicicos

homenagear grandes vozes da literatura oitocentista, especialmente a Machado de Assis. Esta atitude de admiração, como se Bueno buscasse em Machado um ponto de referência, um fascínio, ou como quer Borges, estivesse escolhendo seu precursor, atesta uma relação intertextual. Mas a reverência ao passado oitocentista, por meio da admiração a Machado e outros autores, compartilha seu lugar com as finas ironias e provocações a uma elite, de alguns poetrastos e bacharéis que “[...] passaram a sua arrogância intelectual, as suas ‘verdades’ que pensavam imortais e tão imorredouras quando supunham fossem a sua obra e, claro os seus nomes...”, afirma o autor da narrativa²⁸. Exemplo é a personagem Guerra Duval, desfrutando de “um casamento arranjado às pressas na roça para aumentar os hectares de terra [...]”(BUENO, 2004, p. 142), “[...] o tolo Guerra Duval [...]” (BUENO, 2004, p. 138) gastava seu tempo em uma vida boêmia, freqüentando exigentes salões. Nestes salões, o personagem desfila sua arrogância em insignificáveis versos parnasos que uma ora ou outra, dava uma mostra mínima, sempre adiando sua estréia literária tão lograda por ele. Seus sonetos eram “[...] de pé quebrado, mal começados ou mal concluídos, e, se pouco rigorosos na métrica, o eram ainda mais fragosamente faltos de engenho” (BUENO, 2004, p. 143). Em meio a um Rio de Janeiro “[...] de ratos e animais peçonhentos e de carrapatos medonhos, sem falar das colônias de percevejos que habitavam as casas [...]” (BUENO, 2004, p. 138) e de “Gentalha igualmente suja [...]” (BUENO, 2004, p. 138), declarava Duval ser a gente brasileira “Heróis do cotidiano”. Heróis, que segundo o narrador, podem ser exemplificados pelos passageiros dos *bonds*, “[...] passageiros que de longe acenavam, numa arrogância motorneira que é bem a cara deste século novidadeiro e malsão” (BUENO, 2004, p. 138).

²⁸ Idem.

Outro exemplo do uso vazio de nossa língua capaz apenas de preencher a arrogância daqueles que supunham fazer parte de uma elite oca por meio de suas “escritas rebuscadas” é o capítulo “Um aprendiz de verso” (BUENO, 2004, p. 96). Neste trecho do romance, o narrador é ovacionado por ter “[...] estro de poeta, sensibilidade assaz e, a crer, alma de artista” (BUENO, 2004, p. 96). E justifica:

Só porque, pelos aniversários e datas santas costume mimar, aqui e ali, um que outro amigo, com um soneto de lavra minha. Soneto de pé quebrado, vá lá a este caderno aonde toda confissão cabe, mas soneto – em décimas, rimas e luxuriantes fechos d’ouros. Não se inventou nada melhor que o soneto em matéria de poesia; e, depois dele, o fecho de ouro.

Claro, nenhum como os de Bilac, ou os do vate que é Raimundo Correia ou mesmo os do senhor poeta Alberto de Oliveira que a estes concederam-lhes as Musas o raro privilégio do gênio (BUENO, 2004, p. 96).

Também admirador da retórica vazia, a personagem Leocádio parece representar o desejo do escritor da obra em apontar o que houve de bom e ruim no século XIX de nossa história e literatura. Neste instante, o leitor se depara com a prática de reverência e suplementação por meio do pastiche no que tange à escrita machadiana ao mesmo tempo traz dialogicamente a ironia em tom crítico com relação a algumas atitudes inseridas no contexto sócio-político deste período e àqueles que utilizaram a escrita como retóricas vazias. Se, apesar do diálogo com o passado encontramos no romance uma linha irônica, é porque esta atitude, do mesmo modo, permite ao leitor observar que, ainda hoje, muito do que passou está presente em nosso meio. Neste sentido, a ironia é utilizada em tom reflexivo em combate ao seu uso negativo, o que quer dizer que, diferentemente do desprezo, da uma ruptura total com o passado as entrelinhas do romance revelam a necessidade de colocarmos o pretérito em diálogo com o presente, para que, a partir do passado possamos refletir acerca de nosso contexto.

Desenvolver a capacidade de olhar para o passado e apontar o que houve de bom, por meio da suplementação, ao mesmo tempo que, inerente a qualquer período histórico, apontar o que é ou foi ruim, torna possível vislumbrar um cenário de discussão e reflexão que contribui para o diálogo com o passado por meio de várias esferas em sua retomada positiva. Aparentemente paradoxal, é o tom irônico o fio condutor lançado como procedimento dialógico com o passado nesta altura do romance. A construção da personagem Duval, por exemplo, é uma nova maneira de retomar o diálogo com o estilo de escrita machadiano. Afinal, quem mais sarcástico e irônico que Machado de Assis? O que parece aparentemente ser uma simples manifestação de combate com o passado, é na verdade, a própria recuperação do discurso homenageado por meio da reescritura. Neste jogo de esconde-mostra, *Amar-te a ti nem sei se com carícias* insere procedimentos e temas que reativam a ironia e o sarcasmo machadiano. No entanto, a prática da reescritura de Bueno não é uma cópia do pretérito, mas um hábil exercício que muda e transforma o passado de modo que sua narrativa reflita a contribuição dada pelo passado, ao mesmo tempo em que demonstra a reflexão sobre o sentido de tal modificação.

Esta relação dialógica com o passado conduz os mecanismos narrativos do romance bueniano a lançarem mão da abolição da idéia de originalidade absoluta como da ironia paródica para embranhar-se em uma (re) leitura do pretérito. Distante da posição modernista de ruptura com o passado, a prática do pastiche, em um papel de soma, proporciona a *Amar-te a ti nem sei se com carícias* a identificação total com as vozes passadistas que falam atrás de si.

Neste sentido, distante de uma prática de combate, o romance ecoa um novo projeto: o de recuperar nossa tradição de forma dialética. O retorno ao passado, ordenado

pela intertextualidade e a metanarrativa a partir da inventividade do escritor em pôr criticamente em diálogo, ficção e história/ficção e ficção, atestando que:

[...] a literatura, não tende a produzir um concerto harmonioso, mas tem tido, cada vez mais (desde o século XIX, precisamente) uma função crítica, contestadora, e uma feição dilacerada em todos os níveis; entre concepções antagônicas do homem e do universo, entre concepções conflituosas do que é original ou nacional, entre pesquisas formais múltiplas e divergentes (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 93).

Desta maneira, a habilidosa trama de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* nos obriga a reavaliarmos o nosso passado social, histórico e literário, como podemos observar na indagação de Leocádio a respeito da função das águas passadas escritas em seu caderno: “Em que dimensão de espaço e de tempo o passado passou? E se passou por que vige em vosso presente o passado que passou [...]?” (BUENO, 2004, p.44). Parece-nos que a melhor resposta para esta profunda reflexão emana do próprio texto, é a reescritura machadiana realizada no capítulo “Morrer a um homem” (BUENO, 2004, p. 120). No romance de Bueno, um pobre vendedor de vassouras, de sotaque lusitano cai em meio às ruas do São Sebastião do Rio de Janeiro, a população, incluindo nosso protagonista, vê um homem trêmulo, vertendo “[...] pelo canto da boca uma espécie de baba [...]” (BUENO, 2004, p.122)” e todos apenas assistiam a lamentável cena, sem, é claro, fazer interferências. Neste instante surge Lafaiete, um antigo amigo de Leocádio, abraçaram-se “[...] num afeto sem conta [...]” (BUENO, 2004, p. 123), e ainda ali estirado, estava o pobre homem. Os olhares lançados eram, como que suplicando para que o vendedor morresse, os gemidos do desconhecido foram tomados como insultos e ofensa e, Lafaiete, com sua bengala, “[...] numa velocidade de esgrima avançou contra o homem estendido no chão, procurando-lhe a cabeça [...]” (BUENO, 2004, p. 125), parou somente no instante em que morto já estava o vendedor sob uma forte chuva que “[...] empapava o algodão barato de que lhe eram feitas

a calça e a camisa [...]” (BUENO, 2004, p. 126), diante daquele corpo agora exposto, quase nu, onde nítido ficou seu sexo, Leocádio presenciou uma morte de “[...] corpo e de alma [...]” (BUENO, 2004, p. 120). Ao abordar a temática da epilepsia, doença de que Machado de Assis sofria, este capítulo parece trazer para a cena do romance outros entrelaçamentos que ultrapassam a questão literária e fundem um elo a mis entre a arte e a vida. Por meio da menção à enfermidade de Machado, este capítulo é um convite a um passado, podemos dizer, ainda contemporâneo, compondo o perfil de uma sociedade que pouco mudou diante de seus problemas sociais, e de uma elite que transita por entre o poder político com manobras astuciosas na busca por seus interesses, enquanto as desigualdades sociais pouco mudaram. *Cousas mortas, não tão geladamente mortas...*

A apropriação de Bueno demonstra uma reescritura realizada a partir de uma leitura profunda em que novas direções de sentido são feitas aos textos originais. Para o leitor não faltaram pistas capazes de interligar as conexões com os textos de Machado, percebendo as relações intertextuais e captando os desvios lançados. O romance de Bueno instiga o leitor a desvendar as matérias de sua composição em que o jogo da reescritura se reflete e constrói a própria literariedade. Na discussão a respeito do papel fundamental do leitor na construção do texto, o próprio escritor em entrevista concedida à revista *Ficções*, observa:

[...] o leitor, este conta mais que o autor, sempre. É ele que irá reconstruir os textos, que irá imaginá-los e eu procuro fornecer chaves para isso, secretas indicações – milacro e simulacro...Só digo onde é o caminho; ele, leitor, que o faça...É muito bom tornar um leitor escritor de nossas próprias escrituras...²⁹

²⁹ Cf. *FICÇÕES*, revista de contos. Ano VII, número 13, p. 51, setembro de 2004.

Deste modo, o pretérito é revivido e redesenhado pelas mãos de Bueno que, retomando Machado e tantos outros escritores da literatura de língua portuguesa do século XIX, vai recortando, costurando, colando, sobrepondo textos, formando um verdadeiro mosaico de citações, que liga vozes de épocas e espaços diferentes por meio de intertextualidades emolduradas em tom de pastiche que relê o passado e lê o presente, tudo em uma suplementação que faz da literatura uma arte criativa que sabe articular passado-presente, numa constante renovação de si. Percorrendo *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, fica o leitor diante de um processo escritural que problematiza, dentre outras questões, de que maneira a ficção encena nossa história e tradição literária. Ao flagrar momentos críticos de nossa história, a literatura de Bueno propicia questionar e refletir como tais questões se incorporam em nosso contexto. E assim, como uma colcha de retalhos, a leitura-escritura de Bueno vai se firmando em uma clara homenagem às produções do século XIX.

Este exercício contestador do meio social e político do século XIX, também é revelado nas obras machadianas. Combatendo algumas críticas em torno da escrita machadiana, em que o autor não teria se voltado para as questões de seu contexto, como o faz o próprio narrador bueniano, “Suor e humores fétidos eram a dominante das ruas do Rio. Ninguém deles fala e nem sobre eles escreve, coisa que me intriga assaz. Mesmo o grande Machado parece se esquivar de tocar a matéria o bastante delicada” (BUENO, 2004, p. 137), o crítico John Gledson em *Machado de Assis: impostura e realismo* vê as obras machadianas firmemente fundamentadas na realidade da sociedade brasileira de sua época. Nos textos machadianos há que se fazer um estudo cuidadoso dos aspectos históricos e sociais, pois não são apenas assuntos ou aleatórios comentários, mas fatos refinados que incorporam-se à estrutura da narrativa, demonstrando clara consciência do autor a respeito

dos fatos políticos e sociais à sua volta, amarrando o material literário e as características fundamentais da sociedade brasileira do século XIX³⁰.

Na trama de *Dom Casmurro*, a Guerra na Criméia, por exemplo, demonstrada por meio da disputa de argumentos entre Manduca e Bentinho, é para o John Gledson, uma indispensável maneira de ver, ainda que alegoricamente, a guerra entre Brasil e Paraguai, retomada por Bueno no capítulo “Matar a um homem”, na discussão entre Leocádio e Licurgo em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, quando este volta da referida guerra.

Para o crítico, “não só Bento, como narrador, não se interessa por tais assuntos, como também por questões sociais e econômicas: essa falta de interesse é algo que Machado encarava como típico de sua geração” (GLEDSON, 1991, p. 86). Neste sentido, o que parece ser ausência de política em *Dom Casmurro* é, ironicamente, uma de suas temáticas. Apesar de Bentinho esconder-se por detrás da capa do liberalismo, algumas referências ao contexto político-social são possíveis de serem visualizadas no romance. “O romance revela verdades de todos os tipos acerca do dinheiro, religião, sexo, família, relações pessoais, sobre o uso da linguagem, da imagem, da metáfora, e assim por diante” (GLEDSON, 1991, p. 7).

O ano de 1871, por exemplo, data a morte de Escobar, “nunca esquecerei o dia nem o ano” (MACHADO DE ASSIS, 2001, p. 191), este é o ano do fim do período do apogeu do Segundo Reinado e a aprovação da Lei do ventre livre. O crítico ainda ressalta outras importantes passagens do romance, as quais se referem a fatos históricos daquele período, como a anexação das Filipinas aos Estados Unidos sarcasticamente abordada no capítulo 64, “Pois que não amo a política, e ainda menos a política internacional, fechei a janela e vim acabar este capítulo para dormir” (MACHADO DE ASSIS, 2001, p. 117). No

³⁰ Cf. “orelha” do livro, *Machado de Assis: impostura e realismo*, de John Gledson.

caso brasileiro, vemos referências ao caso do ministério do Rio Branco, em março de 1871, em uma conversação entre personagens que comentam a morte de Escobar no capítulo 122. Esta mesma data é apontada em *Quincas Borbas* e *Esau e Jacó*, como período das primeiras divergências e dificuldades na oligarquia.

Se as referências à política daquele período aparecem de maneira tímida, tal fato é justificável pela condição social de Bento. Ironicamente, a sociedade na qual Bento se criou é exatamente o elo que confere a agudeza, a lâmina pontiaguda na crítica ao período oitocentista. De maneira mais explícita a política e a sociedade oitocentistas compõem os enredos de *Esau e Jacó* (1904), *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891), *Casa Velha* (1944) e tantas outras obras de Machado de Assis. Assim como a trama de Bueno circunscreve o cerne do enredo à questão afetiva, todo o seu desenvolvimento está impregnado de menção à sociedade e suas mazelas físicas e morais.

A frase latina *Qui scribit bis legit*, do romance de Bueno, “quem escreve lê de novo”, traduz nossa intenção de trabalho, especialmente neste subcapítulo onde se pretendeu, de forma ainda iniciante, pequenas análises de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* expostas a partir de uma rede de conexões intertextuais. Escrever, como sugere as próprias malhas da obra de Bueno, não é somente ler de novo, mas também escrever de novo, trazendo de volta, desde os tempos de Sêneca³¹, o papel fundamental da escrita em palimpsesto ao mesmo tempo que sublinha nosso objetivo: a reescritura como ponto de partida da feitura da narrativa por meio de sua auto-reflevidade que com habilidade, constrói um texto metanarrativo trazendo à cena o modo como cada autor reconhece sua

³¹ Segundo Flávio Carneiro, Sêneca seria um dos pioneiros a escrever a respeito da reescrita. Cf. CARNEIRO, Flavio Martins. “Quem lê escreve de novo” In. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

matéria-prima e a molda a sua maneira, reiterando que “escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94).

2.3 Costurando alguns fios

Como dissemos no início deste subcapítulo, muitas são as vozes passadistas reativas em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*. Mas é a retomada na voz machadiana que contorna todo o romance. O paralelo iniciado com as obras de Machado, verificamos, é feito de maneira a exaltar a grandeza deste nosso titã, travando com o passado um diálogo, uma reescritura de maneira a trazer o passado como algo positivo. Ainda que o diálogo estabelecido com outras escritas surja por meio da ironia, da crítica ácida e cruel ao beletismo de alguns oitocentos, tal fato não caracteriza um desprezo com o passado, mas uma manifestação intertextual recuperada pelo autor por meio da ironia machadiana. Diferentemente das reescrituras do modernismo, como as reescrituras da “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias.

O que ocorre não é exatamente um desprezo como na paródia, mas uma maneira de tirar do passado uma lição. E para que isto ocorra é necessário o diálogo e não um encerrar de portas. O próprio Leocádio admira Bilac, o que atesta que não há um desprezo com a estética, com a astúcia parnasiana, mas com aqueles que utilizaram a língua portuguesa como vaidade, produzindo retóricas vazias.

Todas as retomadas apontadas neste subcapítulo, e muitas outras da produção de Machado, são reescritas no romance contemporâneo, caracterizando o ponto de partida para o estabelecimento de uma rede intertextual que liga as vozes de Bueno e Machado numa estreita vinculação que possibilita detectar a influência de um sobre o outro. Assim, na

forma e no conteúdo, nos seus detalhes, em suas fissuras, neste estreito convívio do passado com o presente, o romance de Bueno vai revelando seu firme resgate a uma fascinante produção literária brasileira por meio do jogo da reescritura, acrescentando o que há de novo e sedutor na esfera do presente. É por este campo plural que *Amar-te a ti nem sei se com carícias* se desloca. A liberdade do autor em transitar pelo passado de forma a rever e reescrever textos de nosso passado literário sem a negatividade modernista, caracteriza o projeto do romance que encontra no diálogo com o pretérito sua espinha dorsal, ou seja, falar da arte de uma nova maneira, sublinhando a importância do passado ao trazê-lo para o centro da cena, são os fios que tecem esta ficção.

Se hoje nós falamos de passado, de tradição, isto não é gratuito. Tal fato deve-se, exatamente, ao gesto de compreendermos melhor, de que maneira nossa história literária foi representada nas produções que surgiam em diferentes momentos. Daí a importância de entendermos a diferença entre paródia (recurso amplamente usado na construção de discursos em que o passado era uma página virada, servindo para o estabelecimento do rechaço) e pastiche. Ao refletir sobre qual o motivo da paródia deixar de ser utilizada, Santiago afirma: “Ela [a arte] deixou de ser paródia porque a paródia se tornou um ritual, se tornou uma cerimônia, se tornou alguma coisa de esclerosada” (2002, p. 133). Assim, a paródia chegou ao seu esgotamento por ser apenas “[...] um mero recurso técnico usado pelo jovem poeta para ter acesso à poesia” (SANTIAGO, 2002, p. 133). Portanto, o pastiche se apresenta enquanto veículo de uma revisão teórica a respeito do conceito de reescritura, agora visto como forma de não negar o passado, mas de reler o pretérito por meio de um olhar apreciador e crítico. Se a tradição é uma questão de leitura e esta se modifica no decorrer da história, a partir das diversas recepções, podemos então dizer que a

tradição está em constante mutação/ transformação. Daí, talvez, um caminho que nos leva a compreender a passagem paródia-pastiche.

Durante a leitura de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* estamos mergulhados em um túnel do tempo que reativa o passado, sem desprezo, ao contrário, o uso do pastiche permite a ativação da prática de suplementar o passado:

Suplemento é alguma coisa que você acresce a algo que já é um todo. Dessa forma, eu não diria que o pastiche reverencia o passado, mas diria que o pastiche endossa o passado (SANTIAGO, 2002, p. 134).

Ao reativar a voz machadiana em seu romance, Bueno está repetindo o estilo de Machado, de quem, com certeza, é admirador e, deste modo, suplementando algo que já é um todo, pois acréscimos inovadores são indispensáveis componentes para traçar uma relação.

É este estilo de escrita, admirado pelo leitor-escritor Bueno, que *Amar-te a ti nem sei se com carícias* busca resgatar e suplementar. Assim, como Silviano Santiago, apreciador do estilo de Graciliano,

[...] adoro o estilo de Graciliano Ramos, acho uma maravilha; portanto, acho que aquele estilo deve ser reativado(...)", Quis ativar o estilo de Graciliano Ramos, incorrendo em outras formas de transgressão, poderia ter feito uma paródia de Graciliano Ramos, mas não, eu fiz uma coisa que, obviamente, a família aceitou com muita dificuldade, que foi eu assumir o estilo de Graciliano Ramos e assumir, pior ainda o Eu de Graciliano Ramos. Escrevi um diário falso no momento em que ele sai da prisão o que ele nunca teve coragem de escrever: só escreveu a experiência do sofrimento, da dor. Não há nenhuma crítica a isso. Mas eu gostaria exatamente de fazer um suplemento a isso, de suplementar isso que já é um todo. (2002, p.135),

No entanto, como uma faca de dois gumes, *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, ao recuperar a ironia machadiana a direciona àqueles que buscaram preencher seus vazios através dos vocábulos difíceis, das palavras suntuosas da língua portuguesa, passeando uma

arrogância intelectual. Assim, o tecido escritural de Bueno vai tornando-se um mosaico de território onde no mesmo espaço textual coexiste passado e presente, reverência e crítica.

O cruzamento dos discursos de Machado e Bueno na composição de *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, cremos, vai além dos apontamentos feitos neste pequeno subcapítulo, no entanto, ainda que inicial, nossa proposta foi examinar a reescritura como um gesto de leitura que tende a verificar de que maneira um texto compartilha os processos de raptó, absorção, integração e transgressão em um momento no qual o sentido de voltar-se para o passado traduz um positivo e enriquecedor diálogo no embate dinâmico entre produção e as variadas formas de recepção. Assim, ao longo de suas páginas, o principal diálogo mantido por *Amar-te a ti nem sei se com carícias* é com a própria literatura, na tentativa de costurar os fios soltos e esquecidos ao longo da história literária. O exercício dialógico de Bueno se faz a partir da ação a qual o escritor poderá redizer, em uma página que não está branca, mas rodeada por margens.

Uma vez que a reescritura enquanto diálogo positivo com o passado se dá em vários níveis dentro do romance, continuaremos, no terceiro capítulo, a seguir estas marcas enfocando a estrutura do gênero confessional da obra que contradiz a divisão clássica entre as modalidades deste gênero e, portanto sofrerem processos de reescrituras neste romance.

3. A reescritura da confissão no diálogo entre os estatutos confessionais

Onde, pois, o começo? O que há é recomeços; nem isso.

Wilson Bueno

As narrativas de uma vida sejam elas autobiografias, memórias, autorretratos ou diários, têm, cada vez mais, despertado o fascínio de um amplo contingente de leitores.

Estas narrativas, por trazerem publicamente representações de um “eu”, cativam o público leitor pelo impulso natural de satisfazer curiosidades, conhecer o outro e de ser uma forma indireta de conhecer a própria vida.

Apesar das narrativas de histórias de vida terem sido produzidas desde a antiguidade, Peter Gay observa que o aparecimento deste gênero coincide com o conceito de privacidade, valorizado a partir da ascensão e consolidação da burguesia ao longo do século XIX. Para Gay “a idéia de privacidade era até fisicamente impensável em famílias cujos membros eram obrigados a dormir juntos num mesmo quarto, algo comum no século XVIII.” (GAY, 1988, p. 23). Portanto, foi a partir da consciência do individual/particular que a grafia da vida definitivamente cria suas raízes e atinge seu apogeu no século XX.

No Brasil, este tipo de narrativa ganha expressividade no final da década de 1970, com o retorno dos exilados pela ditadura militar. *O que é isto companheiro*, de autoria de Fernando Gabeira, publicado em 1979, dá o ponta pé inicial para o *boom* do gênero confessional. Os exilados pareciam querer voltar ao passado, por meio da memória, na tentativa de compartilhar com os leitores, suas dores e expurgar um passado imposto pela ditadura. Outra importante publicação no âmbito confessional, neste período, foram os seis volumes das memórias do médico Pedro Nava. Daí em diante, o número de publicações destas narrativas aparecem em destaque nas livrarias.

Nas últimas décadas, este universo confessional passa a “integrar o panorama de incertezas que nos cerca, já que não cremos numa única direção a ser seguida, nem numa interpretação totalizante dos fatos” (MACIEL, 2005, p. 81). Embora sua permanência, não passe, ainda, de expectativa, já que não nos é permitido conhecer o que oráculo da história literária, e sua intrínseca condensação, acabará por manter vivo como representativo de nossa época, podemos arriscar a dizer que em meio a este ritmo alucinante da

contemporaneidade, permeado por constantes e conturbadas mudanças, descrenças, dissolução de estabilidade e segurança, em que as convicções e certezas, confortos de outrora, encontram nas ruínas seu desfecho, a escrita íntima possibilita ao homem se desfazer da solidão que o ronda, num retorno ao “eu”, por meio da narração de sua própria existência bem como buscar pela leitura uma identificação com um outro ‘eu’ que se revela, e, assim, firmar-se na busca por novo equilíbrio.

Portanto, se a clássica imagem de ordenação e imobilidade da sociedade cede, hoje, lugar à construção de um tempo em que é impossível dissociar o mundo da imagem de movimento, temos a configuração de um período transitório, heterogêneo, contraditório, complexo e antagônico, que leva o indivíduo a se perder, se confundir, permitindo a abertura de uma imensa lacuna na construção da identidade do sujeito. Assim, frente a esta massificação das coisas, o sujeito sente necessidade de firmar sua individualidade (dissolvida em meio a tantas mobilidades) e busca no extravasamento do “eu” um novo equilíbrio e uma maneira de narrar sua existência no mundo.

Assim, para reagir a este impacto massificador o indivíduo incorpora uma “atitude narcisista” (ROCHA, 1992, p.18) para se afirmar enquanto voz que não se quer calar na presença de uma sociedade movida por identidades globalizadamente construídas pelo consumo alienado, e encontra na extrapolação do “eu” sua armadura contra o imperialismo da massificação, firmando sua consciência de que o mundo mudou e continua mudando a cada segundo.

Frente a este grande paradoxo, as modalidades do gênero confessional³² parecem, hoje, surgir como forma de possibilitar uma certa ordenação ao sujeito, ou seja, um refúgio capaz de proporcionar ao indivíduo a construção de um lugar íntimo, particular, caracterizando uma mudança na sua capacidade de reagir diante dos fatos.

A escrita do “eu” surge enquanto forma de salvação do homem contemporâneo que dá sinais de descrença por algum tipo de salvação coletiva e, desta maneira exprime a angústia perante o futuro. Diários, memórias, autobiografias, autoretratos, são escritas que, apesar de características particulares, mantêm grandes afinidades entre si e carregam alguma crença no indivíduo por possibilitar a confissão, o expurgo, o desejo do passado e, assim, ofertar, por alguns instantes, a tão ausente ancoragem. Daí, talvez, uma justificativa para esta crescente produção, em que as transformações sociais da contemporaneidade surgem como uma possível leitura crítica acerca da proliferação deste gênero.

Em contrapartida com um tempo onde tudo é passageiro, impulsionado pelo consumismo, a escrita íntima, hoje, surge como estratégia para a criação de uma identidade, de um mundo individual, construída pelo próprio sujeito como um instrumento de poder, de escolha. *“Si el individuo se interroga con tanta avidez sobre si mismo, es porque su situación se tambalea y necesita encontrar las bases de un nuevo equilibrio”* (ALAIN, 1996, p. 35).

O crescimento destas poéticas individuais desde o segundo pós-guerra desdobra-se na produção de novas subjetividades ao proporcionar um ato narcísico se estende para a

³² Textos centrados no sujeito, onde um “eu” relata sua existência. Literatura confessional é a expressão que aqui utilizaremos para designarmos os desdobramentos que um sujeito projeta sobre si em uma escrita (diário, memórias, autobiografia).

compreensão do indivíduo por intermédio do olhar do outro. Ao se expor ao alheio, o sujeito busca sua afirmação e o reconhecimento de sua identidade.

Pensando no sentido que se pode buscar na existência do gênero confessional na contemporaneidade, propomos, neste capítulo, algumas reflexões acerca de duas modalidades desta escrita, o diário e as memórias, uma vez que estas formas escriturais permeiam a criação de *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, obra literária em que todas as características ligadas à hipótese da confissão são calculadas e mediatizadas pela ficção. O texto é composto por características intrínsecas à escrita dita autobiográfica, mas surgem apenas como soluções narrativas num momento em que não se acredita na possibilidade de relatar o real, mas apenas na possibilidade de compor um sentido de real por meio de uma menção às formas cristalizadas de desvelamento do eu-narrador. Para tanto, necessário se faz ingressarmos na leitura teórica destes desdobramentos da literatura confessional na tentativa de delinear estas questões pensadas na contemporaneidade, em que há uma necessidade de narrar a si ao mesmo tempo no qual busca-se, pela leitura, uma identificação com um outro “eu” que se revela numa constante força questionadora.

Arquitetado sob o filtro mnemônico na escrita de um diário, o romance tem como protagonista um personagem-escritor que, num gesto confessional, ata as duas pontas da vida – infância e velhice – na elaboração de suas memórias, envolvido pela ação metanarrativa que envolve seu passado numa escrita que é, ao mesmo tempo uma (re)construção do “eu” e do passado intercalado por reflexões acerca deste seu próprio gesto memorialístico.

Assim, a estrutura labiríntica do romance, composta pelos meandros do gênero confessional, calcada em deslocamentos temporais, vai compondo a trama por meio de indagações a respeito da própria existência, via confissão.

No romance, a memória de Leocádio prima por um resgate de fórum íntimo. Vivendo seu septuagenário e morando no Hotel Majestic nosso protagonista se propõe a voltar ao passado e atar as duas pontas da vida através do filtro da memória.

As memórias de Leocádio encontram pouso em seu diário, denominado por ele de *caderno de pensamento*. Nele foram anotados momentos vivenciados desde a sua infância até sua velhice, mas os fatos ocorridos não foram escritos à medida de seus acontecimentos, como ocorreria num diário simples, e sim a partir de lembranças.

Se as anotações diarísticas do protagonista foram assinadas pela memória podemos dizer que o embate literário em *Amar-te a ti nem sei se com carícias* se dá pelo entrelaçamento de dois gêneros do estatuto da literatura confessional: o diário e a memória. Propomos por ora, algumas considerações a respeito destes dois gêneros e algumas marcas que os caracterizam dentro do romance para, posteriormente, nos lançarmos a um ingresso mais seguro por estas formas de grafia da vida que, apesar de suas semelhanças indiscutíveis, nos é possível, a partir de pesquisas já realizadas no âmbito crítico da literatura, situar um espaço mais ou menos preciso para cada uma destas formas de escrita confessional.

3.1 O diário

Essencialmente o diário é um tipo de escrita em primeira pessoa que absorve a atitude confessional de um “eu” na busca por apreender o tempo presente, revelando os fatos à medida que vão acontecendo, ou seja, há um retorno a um passado recém acabado.

Uma das principais características dessa narrativa diz respeito às descrições cotidianas ordenadas pelo calendário. Com a mesma expressividade, destaca-se neste

gênero o diálogo entre o autor e seu “confidente de papel”. É para este “papel amigo” que um “eu” se extravasa e confidências são reveladas numa articulação textual em que as confidências sobre si passam por um processo de construção de uma verdade ficcional, marcada por elipses, adulterações e incertezas, ou seja, o diário é um texto calculado com a ilusão de algo espontâneo e imediato.

Deste modo, o diário não funciona como um simples acúmulo de fatos ocorridos e assinado por um “eu”. Escrever sobre si mesmo é também uma atitude narcisista que pretende, com as melhores intenções pessoais, expor seus desejos e escolhas na escritura da página como desvio. Dialeticamente, o diário abriga confidências secretas e, ao mesmo tempo, expõe seu caráter privado passando do narcisismo para o coletivo na esperança do reconhecimento do outro. Em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, o eu discursivo conta sua história, escrever-se, não antes sem modelar-se na vestimenta de sua máscara. Para Clara Rocha, “nessas modalidades de escrita autocentrada existe um desvio temporal entre o eu passado e o eu presente, entre o actor e o autor da enunciação” (ROCHA, 1992, p. 49). Tal afirmação pode ser comprovada pelas próprias palavras do personagem-narrador:

O presente, convençamo-nos de vez, não retraz e nem retém o ido e o vivido, mesmo o mais fresco- este, agora, por exemplo, em que deito ao papel gastas diatribes [...] O que pode a mão amadora lembrar, tanto tempo depois, e, transitado em julgado, concluir sobre questões mortas, temas morais, falecidos presságios? (BUENO, 2004, p. 87, 94).

A este propósito o diário pode ser visto como um relato fracionado com uma pequena retrospectiva de tempo entre o acontecido e o registro em que um “eu” com vida extratextual comprovada ou não, singulariza e revela, por escolhas particulares, uma proximidade entre os fatos e o eu-narrador (MACIEL, 2005, p. 87).

Dotado de resquícios autobiográficos ou apenas ficcionais, as linhas do diário não carregam apenas confidências de um “eu”. Relatos do contexto histórico, de costumes de uma época, de pessoas próximas ao narrador, enfim, de acontecimentos exteriores ao autor do manuscrito criam novos fios para a tessitura da prática diarística. O diário é uma forma aberta e fecunda em que tudo é susceptível de conter.

Por meio do diário o homem volta para si, exprime seus desejos mais secretos na tentativa de entender sua própria existência. Ao percorrer diariamente os corredores de sua intimidade a apreensão das coisas em um papel é uma forma de ordenar a vida e encontrar purificação e absolvição.

O romance se desenvolve a partir do princípio básico da escrita em forma de diário: a grafia da vida íntima confessada por um “eu” no preenchimento do branco papel de um caderno “amigo”, como aparece durante todo o tempo na narrativa: “caderno de notas” (p. 18); “neste vicioso caderno de capa forrada a couro” (p. 38); “velho caderno, esta prosa dúbia” (p. 38); “neste caderno que irá ao fogo sem notícia nem testemunha” (p. 54); “vá lá caderno” (p. 46); “nestas anotações a esmo” (p. 54); “caderno, caderno meu” (p. 57); “nas linhas e entrelinhas destas anotações a esmo” (p. 57); “caderno antigo” (p. 59); “velhusco e patético caderno” (p. 59); “só neste caderno de desabafos encontro abrigo” (p. 61); “caderno meu que como viges?” (p. 61); “vá lá caderno meu” (p. 68); “cá neste caderno destinado ao fogo” (p. 77); “Só a este caderno confesso” (p. 80); “vá lá neste caderno de confissão íntima” (p. 83); “neste caderno de investigação (p.90); “neste caderno devotado ao nada” (p. 92); “neste caderno sem propósito (p. 94); “vá lá a este caderno aonde toda confissão cabe” (p. 96); “neste caderno aonde não há nem nunca haverá juízes” (p. 97); “passatempo baldio” (p. 97); “deste caderno obtuso” (p. 109); “neste trecho de caderno que, hooanas!, junto com os outros, só tem o fogo como destino” (p.114); “vá aqui

nesta lemente confissão” (p. 119); “eu e este caderno” (p. 130); “caderno antigo” (p. 134); oblíquo caderno meu” (p. 138); “vá lá caderno, que não me há de trair nunca” (p. 138); “Cá neste caderno, leitor que não me saberá do perfil sequer o queixo” (p. 143); “confesso a este caderno” (p. 146); “não deixo de anotar neste caderno sem ordem nem lei” (p. 150); “inescrutável caderno!” (p. 152); “neste caderno que – como tudo, aliás, ai, meu Deus! – só as cinzas terá como inalienável destino” (p. 154); “caderno íntimo que me lê desnudo das amarras deste mundo” (p. 154); “Redigo a mim e a mim de novo prometo – estas confidências são só minhas, pedaço escandaloso de liberdade para o meu uso completo e exclusivo” (p. 161); “neste caderno de escândalos” (p. 169); “este caderno” (p. 178); “vá lá neste caderno que já não tarda a ir ao fogo” (p. 186); “caderno sem data e sem propósito” (p. 188); “Hei de escolher uma lareira supimpa para dar cabo deste caderno e de tudo o que nele há” (p. 190).

As inumeráveis menções à escrita particular, ou seja, a um texto escrito unicamente para seu próprio escritor, reforçam a idéia de diário, personificado no caderno que fora de Lavínia, já que no texto de abertura do romance somos informados de sua natureza: trata-se de um manuscrito do século XIX, encontrado recentemente em um antigo palacete no bairro de Botafogo no Rio de Janeiro. Ainda segundo o texto introdutório, o manuscrito estava envolto em uma capa de couro, carregando as iniciais *L.P.* No desenrolar da trama, Leocádio, o escritor do manuscrito, confessa ter tomado o caderno de sua esposa Lavínia, no qual a mesma pretendia organizar receitas de fogão. Leocádio utiliza-o para expor suas confidências/revelações e tê-lo como interlocutor, dividindo sua solidão: “Vá lá também as dores do sobrevivente, e a desonra de estar vivo” [...] “Mas, vá lá, caderno meu, que de mim segue constituindo indissociável companhia [...]” (BUENO, 2004, p. 20, 57), constituindo, desde modo, seu espaço confessional por meio da escrita diarística.

Mas os fatos evidenciados a partir do diálogo entre protagonista e seu “amigo papel” são movidos pela lembrança, ou seja, seu manuscrito, diariamente, foi construído por meio das evocações do passado, das memórias de um narrador já septuagenário que retorna ao passado na feitura de seu diário quebrando, portanto, o relato de um “eu narrador” próximo dos fatos como ocorre no estatuto do diário. Se a situação de isolamento desdobrada na necessidade de comunicação por meio do papel é uma das marcas da escrita em forma de diário, seu preenchimento a partir das memórias, de fatos ocorridos com um largo espaço de tempo entre o vivido e o narrado, faz de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* uma escrita que reúne o desejo do extravasamento de um “eu” na busca não só da ordenação do seu cotidiano, mas de toda uma vida. Este “eu narrativo” frente à descrença do futuro, tece uma (re)organização do pretérito, em seu caderno de notas, munindo-se contra a dor da solidão e as incertezas e descrenças do futuro:

Dei-me conta de mim e das anotações com que vou enchendo este caderno - são faltas de histórias, não urdem um enredo nem costuram uma trama, são apenas rodantes, vá lá, devaneios com que deito ao papel lembranças velhas. Muitas delas anteriores ao automóvel, lembranças velhas, repito, recortes do tempo que vou colando aqui para que não morram de vez engolidos pela sanha novidadeira dos novos tempos. Não sei aonde vá dar o passatempo baldio com que entretenho os dias e engano, continuamente engano, as lúgubres incertezas do fim. (BUENO, 2004, p. 21)

Assim, obedecendo à ordem das lembranças, marcado por desvios temporais, o manuscrito se constrói em contraposição à idéia cristalizada dos diários. Não há seqüência por calendário, mas pela lembrança, dispensando as datas no início do texto (marcas deste gênero), para expô-las no *corpus* do texto de acordo com o momento pretérito evocado pelo presente:

Ficarias horas desta noite do exangue mil novecentos e treze a nomear e a perguntar por todos que partiram [...]

Costumo ficar numa assim espécie de suspensão mágica – apaga-se-me a noite; o hotel; a solidão de grande cama impecavelmente composta, no sóbrio 302 do Majestic; este melancólico novembro de 1913 [...] (BUENO, 2004, p. 19, 39).

Na urdidura do enredo de Bueno há uma fusão de dois gêneros confessionais. Primeiramente pensamos que se trata de um diário, devido às explicações do texto introdutório que aludem à feitura de um *vicioso caderno de pensamentos* (BUENO, 2004, p. 20), no entanto, durante sua leitura nos deparamos com a tessitura das memórias de Leocádio.

Nesta associação de diário e memórias em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, necessário se faz destacarmos uma singular marca da prática diarística explícita no romance: a confissão movida pelo desejo de cicatrizar a ferida aberta, a desarmonia com o mundo. Amparado por seu interlocutor de papel, Leocádio expõe suas angústias na esperança de que confessadas e partilhadas com seu caderno amigo, possam configurar uma estratégia de salvação na busca por guardar, preservar e apreender a vida que se esvai:

Que subsistirá dos receios, dos grandes tormentos e das angústias não pequenas que me levaram a mão à pena e às sua folhas, caderno meu que comigo viges? E que se acaso me condenas, igualmente resgatas-me ao mar ignoto em que percebo ir-me, de vez, a vida (BUENO, 2004, p. 61).

A escrita do manuscrito promove, no narrador-protagonista, um exame de consciência, uma organização de sua existência. Ao se expor, Leocádio anseia por um marco, um reconhecimento individual tão carente em meio a este universo de *cousas rodopiantes* (BUENO, 2004 p. 21). A confissão é um gesto de reação, de luta com este mundo *novidadeiro e malsão* (BUENO, 2004, p. 138).

Portanto, se nos chama a atenção o grande espaço reservado nas prateleiras livrescas à grafia da vida, pensar na confissão como abrigo de um mundo contaminado por

aflições, constantes mudanças, onde impera o descentramento de estruturas e processos que davam ao sujeito moderno uma ancoragem estável no mundo, seja, talvez, um sentido para existência da linhagem deste gênero.

Na busca por assegurar o caráter confidencial e privativo do diário, o protagonista declara seu desejo Kafkaniano e instaura um destino para seu diário: “Nem vos conto, caderno antigo, as quantas vezes animou-me e continua a animar-me o vertical intento – o de destruir folha a folha, esta escritura a esmo [...]” (BUENO, 2004, p. 134). “Vá lá neste caderno que já não tarda a ir ao fogo [...] Hei de escolher uma lareira supimpa para dar cabo deste caderno e de tudo o que há nele” (BUENO, 2004, p. 186). Mas, sendo seu maior interlocutor, única fonte de resgate da solidão, em que o escritor e papel se fundem em uma só pessoa, possibilitando um acerto de contas, o gesto diarístico de Leocádio não se desfaz, pois, por meio dele encontra sua vitória “o maior triunfo do homem é quando este triunfa sobre a própria solidão” (BUENO, 2004, p. 56). Assim, nosso protagonista materializa a fuga de seu triste presente, “Ontem, como hoje só neste caderno de desabafos encontro abrigo” [...] E não me canso de me pegar feliz pela existência dele” (BUENO, 2004, p. 61).

Salvam-me de mim mesmo estas linhas que daqui a pouco tornarão em cinzas o que foi só memória; e o que, existindo, se existiu, existiu mesmo foi no ido e no vivido. Existiram? Mais – se tiveram alguma eficácia foi esta. E bem dúbia – a de salvar de si um obscuro septuagenário que ora se avém com as lúgubres cousas do fim (BUENO, 2004, p. 143).

Mas, apesar das características enumeradas, as questões confessionais até aqui expostas sugerem uma transgressão ao gênero do diário no instante indagador da (im)possibilidade da escrita diarística sem o resgate da memória. Assim, ambigüidade e o dúbio, marcas centrais da narrativa, aparecem também na interação das formas confessionais.

A forma narrativa do diário está aqui configurada pela escrita fragmentada (o romance é composto pela sucessão de textos curtos que apesar de não contarem com a clássica datação do gênero do diário, aparecem dispostos a partir de um título³³ e afastados por um espaço do excerto seguinte). Além da fragmentação, o narrador admite que tratam-se de anotações de cunho privado nas quais se permite “uma liberdade que não a tenho nem nunca tive na vida” (BUENO, 2004 p. 22). Destaca-se também o caráter de texto verdadeiro: “Ninguém duvide” (BUENO, 2004, p. 22).

Sendo a memória a pena que impulsiona a escrita no caderno de pensamento de Leocádio, um pequeno passeio será realizado por suas possíveis características, para que, deste modo, possamos apontar as concordâncias e dissonâncias com o romance em questão.

3.2 As memórias

Como o diário, as memórias também representam uma escrita criada a partir de um extravasamento do “eu”. Apesar de ténue ser a linha que as diferencia, podemos dizer que os aspectos temporais, sobretudo, apresentam-se como caráter distintivo destas formas tão próximas. “[...] enquanto as memórias são uma volta ao passado, os diários são uma tentativa de guardar o presente” (MACIEL, 2005, p. 85).

Por meio da linguagem, a memória possibilita o acesso à compreensão dos fatos passados pela filtragem subjetiva de quem a produz. Assim, é nas recordações, nas vastas lembranças do pretérito de um eu-narrador que o ato do discurso memorialístico busca sua feitura.

³³ Os capítulos curtos e com títulos também nos remetem à escrita machadiana.

Ao propor-se a retomar o passado, o eu-narrador percorre um caminho nunca antes trilhado, pois o ensejo de evocar o pretérito não é apenas visitar uma imagem, mas desencadear um processo que carregue as experiências presentes. Isto quer dizer que o passado é reconstruído e desenha uma poética de imagens mnemônicas reconstruídas, pois é impossível obter uma memória que fixe momentos, imagens e se torne “guardiã do permanente e invariável” (COSTA & GONDAR, 2000)³⁴, como nos exemplifica o próprio protagonista: “O presente, convençamo-nos de vez, não retraz e nem retém o ido e o vivido, mesmo o mais fresco - este, agora, por exemplo, em que deito ao papel gastas diatribes de velho [...]” (BUENO, 2004, p. 87).

Solitário, debruçado em seu manuscrito, o narrador protagonista de *Amar-te a ti nem sem se com carícias* impulsiona o desenho no papel por meio de sua memória, na tentativa do resgate de uma vida que sob as mãos já velhas e cansadas resguarda e transforma o já vivido. O que o protagonista escreve já não é mais aquele passado, pois a memória não é um banco de dados onde depositamos os acontecimentos pretéritos, as memórias são uma reconceitualização do passado, uma versão construída a partir do presente e de suas necessidades (silêncios, invenções, dúvidas, imprecisões), como se vê nas próprias palavras do protagonista:

O cicio da cigarra talvez forme junto do puro acréscimo com que, ao lembrar, reinventamos [...]. Então fica o dito pelo não dito, e o que se destaca, ao puxar por estas memórias tronchas, é só o recorte bailarino de Lavínia [...] Ó memória ficcionista, não estarás a inventar também das vestimentas da menina [...] Sei lá, sigo escrevendo e lembrando [...] (BUENO, 2004, p. 74).

A trama do romance é desenhada pelas lembranças passadistas do protagonista, intercaladas pela necessidade presente da escrita. Assim, *escrevendo e lembrando* segue

³⁴ Esta citação encontra-se na “orelha” do livro.

Leocádio, na incansável e impossível tentativa de apreender e reviver o saudoso passado: “As recordações são bastante e igual a saudade de Capistrano” (BUENO, 2004, p. 17). “[...] Vá lá, devaneios com que deito ao papel lembranças velhas [...] lembranças velhas repito, recordações do tempo que vou colando aqui [...]” (BUENO, 2004, p. 21).

Em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, o passado é recortado e colado seguindo as ordens das oscilantes lembranças numa representação confusa do passado, descartando a possibilidade de um leme orientador para um profundo mergulho nas incertezas do imenso mar das memórias.

Também não há aqui - nem começo, nem meio e nem fim. Vez por outra, ao contrário, baralho o que seriam os capítulos e onde, num exemplo, vigorava a morte do Góes, já é de novo a sua vida – malucada e travessa, não o enlutasse o seu espírito dele o desejo bem pífiio de ser são. Cousas rodantes, pois não. E não é assim que as quer o francês entendido da matéria literária e também atento aos ponteiros do velocímetro dos ditos tempos modernos? (BUENO, 2004, p. 21).

A escrita permite a explosão, o compartilhamento de sentimentos e a tentativa de uma salvação, as memórias não são uma narrativa alicerçada sobre fatos comprovados, mas, antes de tudo, uma forma, talvez a melhor forma, de passar o passado a limpo. Isto fica visível quando o narrador-protagonista, diante de seu amigo papel, confessa:

É por isso que dou-me cá nestes escritos uma liberdade que não a tenho nem nunca a tive na vida. Aliás é este mesmo o propósito e o conseqüente gosto que me dá compor [...] as cousas que vão aqui escritas – profanas umas, deletérias outras, mas banhadas todas, ninguém duvide, nesse caldo de estupor e fadiga com que a existência, nem sempre prestimosa, nos trata; e, vez ou outra, enxovalha (BUENO, 2004, p. 22).

Nesta busca da escrita, instrumento pelo qual Leocádio agrupa os fragmentos de uma vida, revela-se a junção do passado e o presente, a ação e a reflexão, o eu e o outro. Quanto a isto o narrador nos adverte:

Mesmo sabendo que nunca ninguém lerá as confidências que vou registrando neste grosso caderno de capa forrada a couro [...] mesmo ciente deste detalhe grave, não só insisto, leitor, em tratar-vos na qualidade de cúmplice indissociável, como não passa uma noite em que não me acerca disto aqui (BUENO, 2004, p. 38).

Se pelo crivo confessional, percebemos que o romance agrega dois tipos de escrita, o diário e as memórias, propomos, portanto, o estudo de um *diário de memórias*.

3.3 Um diário de memórias

Se ao diário e às memórias perpassam divergências quanto às formas de apresentação do “eu”, pontos interseccionais podem ser encontrados neste universo confessional. Ambas escritas não estão isentas de intenções, desejos e recortes. Depreende-se da leitura do romance o desvelamento de um “eu” em que, de sua gênese, submerge uma atitude narcisista que pretende, com as melhores intenções pessoais, mascarar-se, para, desta forma, encobrir suas deformidades e expor seus desejos na urdidura dessa matéria cheia de imperfeições e elipses:

Há um gosto em mim em passear o passado, é mais que notório; provam-no aqui estas anotações, apesar de muita vez falseadas pelo que na memória é traição dos factos reais, ou intento puro (BUENO, 2004, p. 116).

E mais:

Salvam-me de mim mesmo estas linhas que daqui a pouco tornarão em cinzas o que foi só memória; e o que, existindo, se existiu, existiu mesmo foi no ido e no vivido. Existiram? (BUENO, 2004, p. 143).

Amar-te a ti nem sei se com carícias é um texto memorialístico, mas é, também, uma prática diarística e é por isso que, de seu caderno de notas, destaca-se o pretérito filtrado pela memória concretizado na construção de um manuscrito:

Mas vá lá caderno meu, que de mim segue constituindo indissociável companhia (...) Ponha-se aqui nas linhas de melancolia, frustração do tempo ido que, se foi, mais não

há de voltar, a encarnação inadiável , vá lá de novo! Chronos e a perfídia de que nada torne nem volva, preso o Tempo ao presente, que já é passado e também futuro, feito uma planta voraz (BUENO, 2004, p. 57-8).

Deste modo, podemos dizer que a narrativa de Bueno carrega traços memorialísticos porque é composta a partir das lembranças do protagonista, numa volta a um passado distante. Do mesmo modo, tons diarísticos contornam o romance num constante diálogo do protagonista com o seu “amigo papel”.

A escrita de um *diário de memórias* parece conceber a Leocádio uma forma de protesto diante da ameaça da morte, apreendendo algo na esperança de permanecer nesta transitoriedade que é a vida: “Nítido revejo, na minha solidão de agora, solidão construída de velhice, finitude e o odioso sentimento do efêmero, o quanto agarrei-me às solitudes da vida para não enlouquecer de vez [...]”. Para nosso protagonista a escritura é uma maneira de lutar contra esta ameaça à vida: “Toma vacância delas, velhusco e patético caderno, tu que trazes a morte dentro feito uma irrespondível promessa” (BUENO, 2004, p. 59). É a partir desta ameaça de morte que Leocádio se debruça em seu manuscrito, revivendo o passado pois já não mais acredita no futuro. O tempo presente do protagonista apresenta-se enquanto algo ruim, decadente, e seu futuro, uma impossibilidade. Seu presente se faz pela memória de tempos idos. Deste modo, Leocádio escreve para marcar-se, para resistir ao fim, para viver:

Que subsistirá dos receios, dos grandes tormentos e das angústias não pequenas que me levaram a mão à pena e às suas folhas, caderno meu que comigo viges? E que se acaso me condenas, igualmente resgatas-me ao mar ignoto em que percebo ir-me, de vez, a vida (BUENO, 2004, p. 61).

Mas em meio a este diálogo com o “amigo papel”, atento deve estar o leitor para pequenas e importantes observações deste *diário de memórias*. Mesmo levado a resgatar o

passado impulsionado pelo desejo de resistir à morte, Leocádio parece conhecer muito bem os meandros e labirintos da memória, por isso toma certos cuidados em suas revelações, se resguarda, se defende e se esconde por trás das cortinas imprecisas da memória.

O que pode a mão amadora lembrar, tanto tempo depois, e, transitado em julgado, concluir sobre questões mortas, temas morais, falecidos presságios?

Melhor tornar ao que, neste caderno sem propósito, é o movediço aéreo da mariposa que ora intenta varar o tecido adamascado da cortina para colher lá fora o poste da lâmpada eléctrica que substitui, ao final do cambiante 1913, o que foi ali, solene, um lampião a gás.

Cousas mortas, geladamente mortas (BUENO, 2004, p. 94).

É por este viés de caminho nunca trilhado que o romance de Bueno abre, via questionamento, um diálogo com modelo-arquivo a que os textos mnemônicos foram subjugados. Numa liberdade poética de criação artificiosa, aquele que fala de si pode, portando, alterar e inverter papéis, numa reorganização da realidade atribuindo, sem nenhum medo, toda culpa à memória:

Custa-me lembrar mesmo porque a memória esfumaça-se como nuvem ao vento; largos trechos parece desfazem-se num branco irremediável; aqui e ali farrapos de lembrança, novos vazios, arrepios, tremores, vez que outra a nitidez assombrosa da morte e, de novo, o embaço da neblina [...] (BUENO, 2004 p. 91)

Ao resgatar seu passado, não raro são as ambigüidades criadas pelo escritor do manuscrito, basta lembrarmos das dúvidas expostas no romance que deixam o leitor a indagar: Houve traição? Estamos diante de um triângulo ou quadrilátero amoroso? E Lavínia, foi vítima de um assassinato? Se lançou às profundezas do mar? Ou tudo não passou de um acidente? alusões não faltam, quem poderia comprovar, de fato, que as iniciais *L.P.* expressas no início do monograma representam Leocádio Prata? Não poderiam ser de Licurgo Pontes ou mesmo Lavínia Prata? Leocádio pode ter fraudado à posteridade

as memórias de Licurgo? justificando a desconfiança de W.B. de o manuscrito ser uma cópia?

Nas quase duzentas páginas de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* as dúvidas do romance servem para deslocar a atenção do conflito de um possível triângulo/quadrilátero amoroso para a questão da autoria, questão central no universo da confissão e que fica marcada pela hipótese da dúvida. No entanto, o romance não esfacela seu apego ao período oitocentista, apenas, ludicamente, insinua que tudo poderia ser diferente, inclusive os relacionamentos amorosos/rancorosos que fazem parte do enredo.

Segundo Aurora Bernardini, na apresentação do livro, “[...] o narrador esconde as chaves que permitiriam vislumbrar a explicação dos pecados, e quem sabe, do crime...”. Ao cair de suas cortinas, o enredo põe em evidência seus limites ambíguos sublinhados por um extenso labor de recortes e desejos: onde estariam as chaves a que se refere Bernardini? Sendo a ato mnemônico o centro irradiador da ambigüidade que o romance apresenta, arriscamos uma resposta: as chaves pertencem ao indecifrável labirinto da memória.

A dúvida que perpassa todo o romance é oriunda de uma memória que lhe é negada ser “guardiã do permanente e invariável” (COSTA & GONDAR, 2000), como admite o narrador: “Que há um gosto em mim em passear o passado, é mais que notório; provam-no aqui estas anotações, apesar de muita vez falseadas pelo que na memória é traição dos fatos reais, ou puro intento” (BUENO, 2004, p. 116). A memória é sempre traição, portanto ficção, que pelo apuro da linguagem, pode chegar à literatura.

Em *Amar-te a ti nem sei se com carícias* o gênero das memórias promove um deslocamento de sentido a que este tipo de escrita buscou para si: a sinceridade dos acontecimentos, pois a articulação textual do romance ao suscitar dúvidas e constantes indagações, transgride o estatuto confessional da tradição e constitui seu embate literário

pautada em elementos que as memórias preferiam apartar. Como vimos nos exemplos acima, o próprio protagonista lida com a memória como algo feito.

Esta relação entre narrar o passado e trazer reflexões acerca da própria maneira como se constrói o retorno ao pretérito, estabelecido ao longo da narrativa, caracteriza uma ação metanarrativa.

Assim a transgressão do romance começa a se formar quando atentos devemos estar não somente para o sujeito e suas memórias, mas para a maneira como são construídas. O desvelamento do “eu” mostra algo muito maior: a maneira como a própria memória se constrói. O romance de Bueno revela uma interessante arquitetura: em meio à narração passadista do protagonista, nos deparamos com reflexões acerca da própria construção memorialista na visão contemporânea.

Deste modo, a exegese literária de Bueno ancora em um mesmo porto duas embarcações: a teoria e a ficção. As malhas de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* traduzem o novo momento das linhagens da memória: preocupações com os atributos *intrínsecos* ao texto, diferentemente das memórias consagradas como genuínas e classificadas como uma escrita que se formava a partir dos registros particulares das vivências do autor.

Assim, ao perfazer o caminho das reminiscências, declaradas em seu manuscrito, o narrador protagonista traz questionamentos a respeito do próprio espaço da memória enquanto lugar de uma “tentativa sempre renovada e sempre fracassada, de dar voz àquilo que não fala, de trazer o que está morto à vida, dotando-o de uma máscara (textual)” (MOLLOY, 2003, p. 13).

Desta maneira, a fusão de dois gêneros confessionais no romance erige como princípio fundamental para um novo olhar sobre o “eu não imobilizante” (MIRANDA,

1995, p. 16). O livro se sobressai não apenas como um romance confessional, mas como uma obra que instaurou uma transgressão ao gênero. Por meio deste trabalho renovador de se contrapor à divisão dos gêneros confessionais, o romance nos instiga a arriscar: trata-se um diário de memória, portanto uma reescritura do estatuto do gênero confessional intercalada de uma ação matanarrativa que urde uma narrativa que a todo instante alerta seu leitor sobre a (im)possibilidade de se recompor o pretérito pelas falhas da memória e sobre os processos seletivos destas mesmas lembranças em sua escrita diarística.

4. Memória e pastiche: uma leitura da reescritura na contemporaneidade

Em meio à imbricada trama de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* nos foi possível averiguar, no decorrer deste trabalho, um dos pilares sustentadores de sua arquitetura: o retorno ao passado, a reescritura de “falas e vezos do Brasil do século XIX”³⁵. O romance de Bueno constrói-se como espaço reflexivo não só do lugar ocupado pelo passado e suas implicações na constituição do presente-futuro, como de seu próprio fazer textual. Para tanto, ao nosso ver, o autor se lançou ao desafio de articular o discurso memorialístico e o pastiche nas páginas de sua ficção, trazendo para o seu texto a aproximação de dois mundos aparentemente distintos, mas que se apóiam e se refletem um a outro, passando, assim, a produzir um olhar entrecortado: uma leitura que se dá como desafio para compreender os fios semelhantes e diferentes que tecem o deslocamento da reescritura na contemporaneidade.

³⁵ Cf. a orelha de *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, assinada por Aurora Bernardini.

O desvio do presente para o passado, numa viagem acontece em meio ao trânsito espaço-temporal, ordenado pelo mergulho na linguagem oitocentista³⁶, pela prática do pastiche, o que implica, claro, a imersão na cultura e ideologia desta época, marcados no romance pela memória coletiva, são os patronos da reinvenção, da reescritura do pretérito na construção de um romance em que as fronteiras temporais, espaciais e lingüísticas se diluem e, deste modo, constituem os limiares por onde circunda o encontro de dois séculos.

Deslocando-se na contramão da idéia primária de que os textos memorialísticos são apenas extravasamentos de um “eu”, o romance confere outros significados a este gênero: constrói um diálogo com o passado abarcando seu contexto histórico-social, cultural e estético. Ao falar de si, o narrador-protagonista traz não somente sua figura, como também expõe o espaço contextual a partir da memória coletiva:

Mas a verdade nua e crua, impossível leitor, era que não havia onde alguém andasse na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro que não viesse a topar, ao vômito, com o que se destacava de peor e de mais malcheiroso. Cidade de ratos e de animais peçonhentos, do bicho barbeiro e de carrapatos medonhos, sem falar das colônias de percevejos que habitavam as casas e, creio, as entranhas do populacho...(BUENO, 2004, p. 137-8).

Ao resgatar passagens de sua vida passada juntamente com o contexto, o sujeito enunciator faz do percurso mnemônico um deslocamento do particular para o universal na escrita de seu *diário de memórias*, e assim, pela ótica do protagonista o passado retorna, não claro, despropositual, haja vista que falar no presente do passado é também uma elaboração discursiva intencional na qual a lacuna da impossibilidade plena, acessível e direta do real se faz pela memória, ressaltando a tensão entre verdade e dúvida do universo

³⁶ Quanto à recriação da linguagem oitocentista, o escritor afirma: “Passei quase um ano (e a Bolsa *Vitae* me deu condições para isso) às voltas com a luxuriante prosa dos Oitocentos –tanto brasileira, Machado de Assis, principalmente, mas também o magnífico José de Alencar, quanto a lusitana, Herculano, Garret, Fialho de Almeida, Ramalho Ortigão...Depois, fiz como Saramago com “Memorial do Convento” – fechei todos os livros, fugi de todas as possíveis influências da prodigiosa literatura deste tempo e reinventei a língua dos Oitocentos brasileiros, à minha maneira. Foi uma aventura fascinante”. Cf. www.uol.com.br/tropicis.

confessional na urdidura de um narrador que a todo instante nos alerta sobre a (im)possibilidade de recompor o passado e, principalmente, sobre os atos falhos e inventivos da memória:

Ora, ora, -os tempos são dúbios e é deles a inconsistência matéria com que nos agarramos, filhos diletos do século XIX. O mais é a velha alma propensa a dispensar a teia do tédio, reinventando o já existido ou pondo mais existidos aonde deveria haver nada (BUENO, 2004, p. 41).

O fato de a obra constituir-se não só enquanto discurso memorialístico, mas como lugar de reflexão acerca da maneira como a grafia da vida é construída na atividade mnemônica, a torna um espaço entrecortado de auto-reflexividade que expõe a cortina nebulosa da memória enquanto discurso colado de desejos e propósitos.

Embora Leocádio busque nas memórias razões passadistas que possam explicar seu presente, o escritor do manuscrito não abre mão de construir criticamente uma leitura de seu mundo na feitura de seu *diário de memórias*: lugar de reflexões políticas, sociais, morais, como também uma forma de acumular valores, recordações, viagens... A noção de indivíduo é construída no romance por carregar uma leitura de si e do universo que o cerca, investigando as relações com o mundo social que é escrita, “solicitando” que repensemos e critiquemos alguns episódios do passado, como se vê no capítulo “Matar a um homem” (BUENO, 2004, p. 49), em que a discussão entre protagonista e Licurgo “revela a crueldade latente e ostensiva do século 19”³⁷ ao lembrar o escravismo e a guerra com o Paraguai. Neste trecho do romance, Leocádio, para provocar seu amigo, inicia um diálogo carregado de antipatia pela guerra entre Brasil e Paraguai, lugar de onde Licurgo viera recentemente. Os dois travam uma ardente conversa a respeito de guerras, Leocádio se

³⁷ Cf. as considerações de abertura feitas por Marcelo Pen na entrevista realizada com Wilson Bueno www.uol.com.br/tropiccos.

mostra contrário, já Licurgo, defendendo seu trabalho como oficial, diz acreditar em justas guerras, e justifica para seu amigo:

- [...] Veja você a Guerra da Criméia...E não era aquela uma guerra justa? Os russos...
- [...] Mal tinhas saído dos cueiros quando aquela guerra hedionda se fez...Ademais, tens que hajam guerras justas? Guerras justas Licurgo?...(BUENO, 2004, p. 50).

Intransigente, continua Licurgo a defender a necessidade das guerras:

- A nossa contra os índios do covil é uma delas [...]. Ora, Leocádio, atenta para a brutal necessidade de darmos fim nem tanto à gente paraguaia que, não se menospreze, nos odeia de um ódio mortal [...] (BUENO, 2004, p. 50-1)

Leocádio continua a provocá-lo defendendo seu ponto de vista:

E com o fito de destronar o tirano, vai-se contra milhares de vidas, meu amigo? [...] tenho visto civis ardorosamente a favor das atrocidades dizem que comandadas em pessoas pelo Duque contra a indiarada paraguaia (BUENO, 2004, p. 51).

Mesmo contrário a guerra, ao se referir aos paraguaios por “indiarada”, Leocádio deixa escapar seu gesto preconceituoso, e como percebera “perder terreno” nesta discussão, declara:

-Sabes que nenhuma simpatia nutro igualmente pela negrada a quem os abolicionistas querem dar, mais que uma alma, foros de cidadania... [...] ainda que não tenham alma, os negros, se tirados à condição de escravos, o que é uma estupidez, no que trabalharão, do que viverão? (BUENO, 2004, p. 51-2).

O caminho das reminiscências é uma maneira de trazer não somente questões subjetivas, como também focalizar discussões gerais que são produzidas concomitantemente. Estas questões contextuais vão, aos poucos, revelando a construção do personagem-narrador: educado, culto, escravista, pernóstico, reacionário, enfim, plural e

paradoxal. Segundo o autor, o personagem representa o século XIX, “contraditório, cruel e alguma vez bestial” que “não terminou a rigor”³⁸.

Neste sentido, a construção do personagem-protagonista ao “reviver” o passado traz questionamentos acerca de seu contexto sócio-político e cultural, permitindo, assim, estilhaçar a fronteira entre particular e universal a partir das experiências coletivas.

A mesma agulha que abre caminho para que possamos observar tais reflexões acerca da função da memória como leitura, não só de um “eu” e do mundo que o cerca, leva consigo a linha arrematadora deste artesanato: a discussão em torno dos possíveis entrelaçamentos entre a realidade e a criação imaginativa. Na ficção, a realidade sofre um processo alquímico, “ainda que o *quantum* de real histórico seja ponderável, *o modo de trabalhar, que é essencial, é ficcional*” (BOSI, 1997 p. 13). Assim, o gênero confessional, aqui desdobrado em um *diário de memórias*, enquanto linguagem de uma vida, leitura de vida, asseguram a articulação entre ficção e realidade, movidos pelo impulso de um sujeito e seu desejo de construir uma organização contextual movidos pelo recorte de seu olhar. As memórias traduzem claramente a relação literatura/história: o imbricamento do caráter arquivista da história enredado na trama imaginativa da memória. Busca-se na cortina nebulosa da memória a (re)constituição do passado que, a cada retomada, se atualiza, se presentifica. O universo confessional ao permitir o extravasamento de um “eu” abre espaço para a tradução da relação entre arte e vida, produção epistolar e ficcional, projeto estético e projeto político (SOUZA, 1999, p. 191).

O escritor segue por esta direção ao investigar a relação arte, história e sociedade e, ao expor estas relações, mostra sensibilidade, como se vê na atitude preconceituosa de Leocádio e, conseqüentemente, na crueldade dos oitocentos:

³⁸ Cf. www.uol.com.br/tropicicos.

Ainda que não precise de vossa licença, leitor, permita-me a digressão necessária: negros decerto relinham posto que o riso é privilégio de humanos. [...] Se ontem, sob o nosso contrôlo, já significavam o perigo, o que se dirá hoje destes selvagens – soltos por aí, aos bandos, salteando, matando, estuprando? Não digo todos, mas a grossa maioria (BUENO, 2004, p. 171).

Ainda a este respeito, ironicamente, Leocádio se refere aos negros que mesmo após a abolição “optaram” por ficar com ele e a mana Elvira:

Os que nos sobraram, a mim e a Elvira, por exemplo, dos entreveros de 88, não desejaram a liberdade e conosco mantiveram-se – quietos, cumpridores de seus afazeres, que não eram poucos, quase não incomodavam. Obedeciam-nos cegamente e se pedíssemos que comessem os excrementos de Plutão, capaz comessem, os pobres diabos (BUENO, 2004, p. 172).

O contexto histórico do romance apresenta-se transfundido na própria tessitura da escrita, como podemos observar. Portanto, não se trata de fazer um percurso historiográfico, mas de voltar à história literariamente via memória. E é esta memória que revisita, reconceitualiza o passado a partir das necessidades do presente. Seguindo este viés, podemos dizer que a obra cria estruturas as quais, por meio da memória histórica, (re)cria o pretérito contemplado a cada novo momento. O passado oitocentista brasileiro emerge na obra como um campo reflexivo só possível de ser explorado pela memória, pois a literatura não pode ser um discurso onde se reflete a realidade, ela é, tão somente, um, dentre vários discursos em que construímos nossa versão da realidade. Da história à memória, são feitas as representações do passado e o que há em torno dele: projeções políticas, sociais, intelectuais, estéticas, emolduradas, todas, a partir de novos significados atribuídos ao passado.

Entendendo que não há produção humana que não seja entrecortada por ficção, do mesmo modo não há literatura que não contenha resquícios da realidade, como afirma Maciel (2004, p. 76), o romance de Bueno articula dialogicamente estes discursos e, por

extensão, atesta a insubordinação das memórias a uma realidade extratextual comprovada, redefinindo fronteiras entre passado e presente, história e memória, literatura e realidade na construção do romance.

O processo alquímico da arte literária em transformar realidade em ficção ganha impulso com o discurso memorialístico no entrelaçamento do vivido e da imaginação, pois “é impossível transpor qualquer realidade fielmente retratada para a página escrita” (MACIEL, 2004, p. 76). Assim podemos compreender a relação histórica e literária da memória. É por este percurso que seguem as memórias de Leocádio, embora sejam uma volta a um caminho nunca antes trilhado, “a memória é esse lugar de refúgio, meio história, meio ficção, universo marginal que permite a manifestação continuamente atualizada do passado” (PINTO, 1998, p. 307). Esta atualização do passado descrita pelo teórico nos permite pensar na memória como um mecanismo deslocador do presente para o passado que, além de trazer o passado para o presente reescrevendo-o, repetindo-o diferencialmente num processo de reescrita, absorve, transforma, amplia e modifica abrindo novas interpretações para a ficção mnemônica na contemporaneidade, lança-se ao passado o olhar presente num caminho nunca antes percorrido.

O mundo é feito de memória e de sua outra face: a invenção, o constante retorno ao passado, de um ciclo não vicioso, mas renovador como se vê no romance. “Em sentido amplo, toda literatura é uma forma de memória, visto que o vínculo com o passado é o motor de qualquer narrativa” (MACIEL, 2004, p. 172). Por meio da memória Leocádio retoma seu passado, o contesta, sente saudades, o exalta, o recria, inventa, reinventa. É no diálogo com o passado que a memória se cria. Ao possibilitar uma extravasamento de um “eu”, as memórias buscam fatos importantes, evocam pessoas e acontecimentos. As memórias atuam como um historiador que busca no passado aquilo que explique o presente

e o desenrolar de fatos diversos, as memórias pretendem tirar do passado uma leitura do mundo (MACIEL, 2004, p. 85) na tentativa de tomar o pretérito um lugar de reflexão possível de orientar, ou não, o presente-futuro.

Na medida em que ao escritor é dada a abertura de ler seu contexto e a tradição enquanto reverência e, ao mesmo tempo, crítica ao passado, o romance de Bueno vem afirmando que na contemporaneidade a arte não recusa nem destrói as representações anteriores a ela, mas as utiliza, as reescreve de modo subvertido, criando sua arte de maneira a escrever o não-dito e isso parece ser uma lição para o presente. Bueno trabalha com o presente construído por “rastros” da tradição. *La tradición tiene la estructura de un sueño: restos perdidos que reaparecen, máscaras inciertas que encierran rostros queridos. Escribir es un intento inútil de olvidar lo que está escrito* (PIGLIA, 1981, p. 60).

Se hoje não há mais lugar no mundo para as grandes narrativas legitimadoras, sublinhando a necessidade do retorno ao passado, da leitura da tradição e seus resquícios no presente, a narrativa debruça-se sobre o passado e expõe a memória de nossa história, de nossa tradição, “o próprio ato de colocar por escrito a recordação que se tem de um acontecimento do passado implica em uma aproximação ou enfrentamento entre o passado da recordação e o presente da escrita” (JOSEF, 1997, p. 221).

Como a memória, discurso usado na construção de um narrador em primeira pessoa que retorna ao passado e retoma fatos, acontecimentos (permitindo o deslocamento espaço-temporal), o pastiche é um recurso que também se lança ao pretérito. No entanto, sua constituição se faz perceber no âmbito da linguagem, ou seja, na intencional apropriação do estilo de escrita de outro autor. Na trama de Bueno são as marcas da escrita machadiana que percorrem todo o romance.

No entanto, esta apropriação de um estilo passado na construção de uma obra presente só tem seu valor no instante da suplementação, ou seja, da repetição diferenciada, da transgressão. Ao repetir diferencialmente um estilo pretérito, o pastiche descarta a ruptura, como a paródia: um recurso técnico usado para ironizar uma determinada escrita e declarar morte à tradição. O pastiche é um ato reflexivo que entende que o passado é uma ferramenta importante do fazer literário, pois possibilita o diálogo no espaço textual, por exemplo, das obras dos séculos XXI e XIX sem combates e rupturas, permitindo, deste modo, uma reflexão acerca do exercício de escrita na contemporaneidade: escrever é reescrever, é reler a tradição, é voltar-se para o passado descartando qualquer pretensão de originalidade.

O romance incorpora o passado na tessitura de sua escrita para registrar sua dependência/crítica/transgressão, na configuração da reescritura em tom de pastiche que, diferentemente da paródia, dialoga com o texto anterior não para negá-lo, mas, reverenciá-lo, e de certa forma, acrescentar a ele alguma coisa, como se pode observar no texto introdutório do romance *À maneira de prólogo*. Neste trecho do romance há um alerta para a investigação lingüística feita por Wilson Bueno em sua na construção:

Dono de estilo correto ainda que preciosista, um maneirismo de época, consideramos quase um dever ético dar o público *uma legítima voz do século XIX brasileiro. Para que lance, quem sabe, alguma luz sobre o desde já tumultuário início deste nosso terceiro milênio* (BUENO, 2004, p.12) (grifo nosso).

O mergulho na linguagem oitocentista, especialmente, no estilo de escrita de Machado, além de prestar homenagem ao nosso passado, carrega um lado crítico, portanto, dialético, diferente da paródia, visto que não há a intencionalidade da sátira, mas uma forma de tirarmos do passado uma leitura para o presente sempre enfatizando a necessidade do diálogo.

Do mesmo modo como as memórias reescrevem o passado, o pastiche toma aquilo que já foi escrito e o suplementa, “não tem como função imitar ou copiar, mas recontextualizar, pois opera por substituição do sujeito e apropriação do discurso” (MENEGAZZO, 2004, p. 29). Assim ao nos indagarmos a respeito do sentido do gesto de se voltar ao passado, encontramos, talvez, um caminho: as memórias e o pastiche nos levam a uma viagem regressiva de volta ao passado sob a perspectiva da criação, nos permitem tirar uma leitura do nosso mundo: limiares que deslocam um livre trânsito entre territórios e imaginação. Se o passado é retirado de seu lugar, para vir à cena presente, é porque vivemos em um período de movimentos, deslocamentos, mobilidade, que não mais aceita a relação presente-futuro, mas encontra significado na história, em suas projeções temporais e na preservação de um capital de vivências para, deste modo, poder escrever o hoje entrecruzando fatos e ficções num olhar lúcido e consciente da passagem do passado como lugar de preservação para um lugar de reflexão.

Embora pastiche e memória sejam manifestações discursivas independentes, sua junção neste romance põe em evidência a necessidade de nosso momento histórico em retornar ao passado, trazendo à luz do presente, questões ainda por serem discutidas e apreciadas. Se Ricardo Piglia nos fala da “mirada estrábica”³⁹ como forma construtora da literatura de países colonizados, podemos ampliar este conceito na leitura da ficção de Bueno: há também que se olhar para o próprio passado da pátria, portanto, não teríamos o lançamento apenas de dois, mas de outros tantos olhares figurados além do nacional - presente/estrangeiro.

³⁹ Em “Memoria y Tradición”, Piglia se refere ao termo “mirada estrábica” como forma de o escritor manter olhos voltados para a pátria, ao mesmo tempo que para o exterior. (1981, p. 61).

Se a literatura absorve e expressa o contexto em que é produzida, *Amar-te a ti nem sei se com carícias* nos faz pensar nas deslizantes e fluidas fronteiras que encontramos em sua arquitetura: nosso passado parece ainda estar vivo, sujeito a revisões. Memória e pastiche podem, dentro da trama, serem vistos como reflexos provenientes das necessidades de repensarmos o valor do passado negados pela prática da paródia.

Neste sentido, entendemos que pastiche e memórias são formas contemporâneas de reescritura, portanto, revisoras teóricas deste elemento milenar, pois encenam o diálogo, numa relação de semelhanças e dessemelhanças. Ambos recursos evidenciam releituras/reescrituras de nosso passado literário e histórico, ganhando novos sentidos na contemporaneidade: costuram o presente com retalhos do passado, mantendo o diálogo entre ficção e ficção, memória e história na tessitura da trama.

O romance de Bueno atrai diversos olhares, impossibilitando um único ponto de vista, sua arquitetura, ao invalidar a ruptura com o passado, traz o pretérito para enriquecer nosso presente, nos alertar sobre nossas falhas, nos fazer refletir acerca de um caminho nunca antes trilhado. *Amar-te a ti nem sei se com carícias* é, portanto, um trabalho intertextual, uma reescritura que solicita um leitor capaz de detectar o trabalho manipulador do escritor entre a reverência e a transgressão. Ao evocar intencionalmente o passado, o romance reconhece na prática do pastiche e no uso das memórias a absorção e transformação do passado, o olhar sobre as coisas a nossa volta: a demolição da origem e da propriedade.

Ordenado pelo processo da reescritura, (configurados no uso do pastiche e das memórias) e da metanarrativa, *Amar-te a ti nem sei se com carícias* é, portanto, uma produção que se quer ver entrecortada com outros textos, desenvolvendo, em suas páginas,

uma reflexão acerca do processo dialógico com o passado na escrita/leitura do fazer ficcional na contemporaneidade.

Ainda reescrevendo

Uma das marcas da literatura brasileira contemporânea, em meio a uma diversidade de tendências, se faz pelo caráter dialógico com o passado. Embora a reescritura não seja uma prática exclusiva da contemporaneidade, sua inserção em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, sugere, como vimos, um tipo de manifestação discursiva que encena o diálogo com o passado de maneira positiva, distante de rupturas, construindo, deste modo, um elo entre a tradição e o novo.

Para refletirmos sobre o movimento da reescritura em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, foi preciso, ao promovermos a leitura da obra, nos voltarmos para diversas teorias que envolvem o dialogismo entre os textos a fim de captarmos com mais clareza as discussões já realizadas em torno deste exercício, para que, assim, pudéssemos refletir acerca do que há de novo no âmbito do presente no que tange à sua prática. A partir dessas discussões nos foi possível realizar uma revisão teórica da reescritura, apontando sua prática para um jogo intertextual de soma, em que um texto é habitado por diversas vozes, num rearranjo do passado, no qual o pretérito e presente se ligam, formando um diálogo em que as semelhanças e as diferenças, o retorno e o avanço constroem sua matéria.

Neste sentido, o caminho que percorremos para a análise da obra sugere um reconhecimento entre as diversas manifestações teóricas em torno da reescritura e sua forma contemporânea em tom de pastiche.

Ao analisarmos o texto de abertura de *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, intitulado “À maneira de prólogo”, buscamos demonstrar que o romance lança mão da temática da reescritura para criar a própria matéria ficcional, ao mesmo tempo em que se constrói por meio do jogo metanarrativo cuja estrutura, ao permitir à narrativa narrar a si,

tornando-a uma obra denunciadora de si ao inserir em sua malha escritural a discussão em torno do “aproveitamento” de outros textos na construção de um novo texto. Os mecanismos narrativos de “À maneira de prólogo” não só apresentam a reescritura enquanto temática, como também a concepção narrativa que faz parte deste processo.

No decorrer do trabalho, tentamos demonstrar de que maneira o romance encena a reescritura da linguagem oitocentista a partir de análises entre textos machadianos e *Amar-te a ti nem sei se com carícias*. Embora a escrita machadiana não seja a única voz presente, é o mais forte intertexto presente no romance. Este entrecruzamento de textos tem relação, como vimos, com a idéia do diálogo com o passado de forma positiva, possibilitando-nos uma reflexão a respeito da reescrita no universo contemporâneo: a utilização do pastiche.

Ainda a respeito do retorno ao passado, buscamos discutir o uso da confissão como urdidura do romance, desdobrada nos discursos da memória e do diário, pilares sustentadores de sua arquitetura, pois, como apresentamos, estas manifestações discursivas estão ligadas a uma manipulação da linguagem passadista em que tudo é calculado e reconstruído por um caminho nunca antes trilhado.

Aproximando pastiche e memória, sugerimos uma leitura teórica em que o desvio do presente para o passado tece em *Amar-te a ti nem sei se com carícias* os fios da reescritura na contemporaneidade à medida que desencadeia um processo de reconstrução do passado por meio do olhar do presente.

Se a conclusão é o acabamento de um trabalho, diríamos então, que esta pesquisa é o desenlace para a construção de outros estudos que possam reiterar o valor de *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, obra publicada em 2004, que aguarda a ampliação de debates teóricos que possam contribuir para a fortuna crítica da literatura brasileira contemporânea.

Referências Bibliográficas

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. Tradução coordenada e revista por Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
- AGUIAR, F. (org.). *Gêneros de fronteira: cruzamento entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997.
- AMIEL, H. F. *Sobre el diario íntimo*. Valencia: Pre-textos, 1996.
- ARROYO, R. (org.). *O signo desconstruído*. São Paulo: Pontes, 1992.
- ASSUNÇÃO, R. *Mario de Andrade e Jorge Luis Borges: Poesia, Cidade, Oralidade*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2004.
- AVELAR, I. *Alegorias da derrota*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- BAKHTIN, M. *O problema da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BARTHES, R. *O grão da voz*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- _____. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004
- _____. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BARROS, M. C. *Espaços de memória: uma leitura de Crônica da casa assassinada, de Lúcio Cardoso*. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.
- BHABHA, H. "Narrating the nation". In: *Nation and Narration*. London and New York: Routledge, 1999.
- _____. *Questões de literatura e de estética*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1988
- BELON, A. R. & Maciel, S. D. (orgs). "A literatura e os gêneros confessionais" In: *Em Diálogo: estudos literários e lingüísticos*. Campo Grande: ed. UFMS, 2004.
- BLANCHOT, M. *O livro por vir*. Tradução de Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio d'água, 1984.

- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. 2 ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BLOOM, H. *Cabala e crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago editora, 1991.
- BORGES, J. L. Cuando la ficción vive de la ficción. In: *Textos cautivos. Ensaio y reseñas en El Hogar (1936-1939)*. Barcelona: Tusquets Editora, 1986.
- _____. Kafka e sus precursores. In: *Otras inquisiciones*. Madrid: alianza Editorial, 1981.
- BORGES, V. P. *O que é História?* 18 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Primeiros Passos, 17).
- BOSI, A. “As fronteiras da literatura” In: AGUIAR, F. (org). *Gêneros de fronteira: cruzamento entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997.
- BRESCIANI, S. NAXARA, M. (orgs). *Memória e (res)sentimento: Indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Ed. Unicamp, 2004.
- BUENO, W. *Amar-te a ti nem sei se com carícias*. São Paulo: Planeta, 2004.
- _____. *Mar Paraguayo*. São Paulo; Iluminuras, 1992.
- _____. *Meu tio Roseno, a cavalo*. São Paulo, Editora 34, 2000.
- CABALLÉ, A. *Narcisos de tinta: Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*. Málaga: Megazul, 1995.
- CALDWELL, H. *The Brazilian Othello of Machado de Assis: A study of Dom Casmurro*. Berkeley: Univ. of California Press, 1970.
- CALVINO, I. *Por que ler os clássicos?* Tradução de Nelson Moulin. São Paulo: Companhia das letras, 1993.
- _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das letras, 1991.
- CAMARANI, A. L. S. Sérgio Milliet, Gide e Montaigne: a função intelectual e o diário íntimo. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 43, p. 247-256, 1954.
- CANDIDO, A. A literatura e a formação do homem. *Ciência e Cultura*. São

Paulo, v.24, n° 9, 1972.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Nacional, 1980.

CARNEIRO, F. M. “Quem lê escreve de novo” In: *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CATELLI, N. *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen, 1991.

COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte:UFMG, 1996.

DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ECO, U. *A estrutura ausente*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectivas, 1971.

ELIOT, T. S. “Tradição e talento individual”. In_____ . *Ensaio*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FERREIRA, E. F. C. *Para traduzir o século XIX: Machado de Assis*. São Paulo: Annablume; Rio de Janeiro: ABL, 2004.

FICÇÕES, revista de contos. Ano VII, número 13, setembro de 2004.

FISCHER, L. A. “Linhagem das memórias”. In: *Literatura brasileira*. São Paulo: Abril, 2003. (Super interessante, 11)

FREUD, S. “Recortar, repetir, elaborar”. In: *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. São Paulo: Imago, v. 12, [s.d.].

GAY, P. *O coração desvelado*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

GENETTE, G. *Seuils*. Paris: Point Seuil, 1998.

GIRARD, A. “El diario como género literario”. In: *Revista de occidente: El diario íntimo. Fragmentos de diários españoles (1995-1996)*. Madrid: Fundación José Ortega e Gasset, n. 182-183, jul./ago. 1996. 159 p.

GLEDSON, J. *Machado de Assis: impostura e realismo*. São Paulo:Companhia das letras, 1991.

_____. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo; Companhia das letras, 2006.

GONDAR, J. & COSTA I. *Memória e espaço*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

- HAESBAERT, R. *O mito da desterritorialização*. Rio de Janeiro: Bertrant Brasil, 2004.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- HUTCHEON, L. *A poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- JAMESON, F. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2004.
- JOBIM, J. L. (org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. (Pierre Menard).
- JOSEF, B. "(Auto) Biografia: os territórios da memória e da história" In: AGUIAR, F. (org.) *Gêneros de Fronteira: cruzamento entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997.
- KAPLAN, E. A. (org.). *O mal-estar no pós-modernismo*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- KRISTEVA, J. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LIMA, C. A. & LIMA, M. R. "Entrevista: Wilson Bueno". In: *Ficções: Revista de contos*. Ano VII, nº 13 setembro de 2004.
- LIMA, L. C. "Júbilos e Misérias do pequeno Eu" In: _____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- LEJEUNE, P. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul Endymion, 1994.
- LYOTARD, J. F. *O inumano*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.
- _____. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- MACEDO, H. As ficções da memória. Remate de Males. Campinas, n.12, p.9-13, 1992.
- MACHADO DE ASSIS, J.M. *Memorial de Aires*. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- _____. O Almada. In: *Poesias completas*. São Paulo: W.M. Jackson Inc. editores, 1957.

- _____. *Dom Casmurro*. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- _____. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- _____. *Helena*. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- _____. *Quincas Borba*. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- _____. *Esau e Jacó*. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- MACIEL, S. D. et al. “A literatura e os gêneros confessionais” in: *Em diálogo: estudos literários e lingüísticos*. Campo grande: Ed. UFMS, 2004.
- MACIEL, S. D. “A sinceridade como ficção”. *PAPÉIS: rev. Letras/UFMS*. V.1, nº 1 (1997).
- _____. “Diário: escrita e leitura do mundo”. *Analecta*. Guarapuava.
- MACIEL, E. *A memória das coisas: ensaios de literatura cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- MENEGAZZO, M. A. *A poética do recorte*. Campo Grande: Editora da UFMS, 2004.
- MEYER, A. *A chave e a máscara*. Rio de Janeiro: O cruzeiro, 1964.
- MIRANDA, W. M. *Corpos escritos*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: EdUFMG, 1995.
- MOLLOY, S. *Vale o escrito e a escrita autobiográfica na América Hispânica*. Tradução de Antonio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003.
- NOLASCO, E. C. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*. São Paulo: Annablume, 2001.
- NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. (Fundamentos, 31).
- PENNA, F. *Teoria da biografia sem fim*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.
- O Eixo e a Roda: Memorialismo e autobiografia*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, v.6, jul.1988, 2293p.
- PEREIRA, J. C. G. (org.). *Narcisismo e nosso tempo*. Rio de Janeiro: CPRJ, 1995.

PERRONE-MOISÉS, L. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

_____. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1993.

_____. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

PIGLIA, R. “Memória y tradicion”. In: *anais do 2 Congresso da Abralic*. 1981, v. 1.

PINTO, J. P. “A poética da memória” In: _____. *Uma memória do mundo: ficção memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo: Estação Liberdade/FAPESP, 1998.

RAMOS, P.E.S. (Org.). *Poesias Completas de Álvares de Azevedo*. Ed. Unicamp, 2002.

REVISTA CULT n° 81 ano VI, p. 10-12

REMÉDIOS, M. L. R. (org.). *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

REVISTA DE OCCIDENTE: El diario íntimo. Fragmentos de diários españoles (1995 - 1996). Madrid: Fundación José Ortega e Gasset, n. 182 - 183, jul./ago. 1996. 159 p.

REUTER, Y. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

ROCHA, C. *Máscaras de Narciso, Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1992.

ROSENFELD, I. *A invenção da memória*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

ROUSSEAU, J. J. *As confissões*. 2 ed. Tradução de Marcelo Masola. Córdoba: Paideia, 1955.

SANT'ANNA, A. R. de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 1995.

SANTIAGO, S. “As ondas do cotidiano” In: _____. *Vale Quanto Pesa: ensaios sobre questões político culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982 (Literatura e

Teoria Literária, 44).

_____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. “Retórica da verossimilhança”. In. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARAIVA, J. A. *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo: EDUSP, São Leopoldo: Unisinos, 1993. (Campi, 14).

SCHNEIDER, M. *Ladrões de palavras: ensaios sobre o plágio, a psicanálise, e o pensamento*. Trad. Voleurs de mots. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

SHAW, H. *Dicionário de termos literários*. Tradução de Cardigos dos Reis. 2 ed. Lisboa: Dom Quixote, 1982.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 2001.

SOUZA, E. M. de. *Tempo de pós-crítica*. In: XIX International Congress FILLM, Brasília: UnB, v.1, 1996, p. 89-96.

_____. *Pedro Nava, o risco da memória*. Juiz de Fora: FUNALFA Edições, 2004.

SÜSSEKIND, F. *Literatura e Vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

TYNIANOV, J. *et al. Teoria da literatura - formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

TODOROV, T. *Los abusos de la memoria*. Trad. Miguel Salazar. Barcelona: Paidós, 2000.

VIANNA FILHO, L. *A verdade na biografia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1945.

WERNECK, M. H. *O homem encadernado: Machado de Assis na escrita das biografias*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996.

WELLEK, R. & WARREN, A. *Teoria da literatura*. 2 ed. Lisboa: Europa - América, 1971.

Referências da WEB

Entrevista de Wilson Bueno concedida a Marcelo Pen. *www.uol.com.br/tropicos*, acessado no dia 14 de maio de 2005 às 14h30min.

Texto *Casa Velha*, de Machado de Assis. *www.cce.ufsc.br*, acessado no dia 10 de janeiro de 2007 às 15h30min.

OLIVEIRA, Geovana Quinalha de. Reescrever-te a ti nem sei se com carícias: as várias reescrituras no romance *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, de Wilson Bueno. Três Lagoas, 2007, 147p. Dissertação (Mestrado em Letras, Área de Concentração: Estudos Literários) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus I.

RESUMO

Pesquisa e reflexão sobre a obra *Amar-te a ti nem sei se com carícias* (2004), de Wilson Bueno, com o intuito de avaliar a questão da reescritura na urdidura do romance. Para tanto utiliza-se como aparato teórico os conceitos difundidos por Leyla Perrone-Moisés e Silviano Santiago. Ao analisar como o movimento da reescritura possibilita o diálogo entre os séculos XXI e XIX, discute-se, também, a concepção de pastiche como um jogo de soma em que o passado não é rechaçado além da hipótese da confissão a partir das memórias como uma prática metanarrativa.

Palavras chaves: literatura brasileira, Wilson Bueno, *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, reescritura.

OLIVEIRA, Geovana Quinalha de. Reescrever-te a ti nem sei se com carícias: as várias reescrituras no romance *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, de Wilson Bueno. Três Lagoas, 2007, 147p. Dissertação (Mestrado em Letras, Área de Concentração: Estudos Literários) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus I.

ABSTRACT

Research and reflection on the workmanship *To love you it you nor I know if with caresses* (2004), of Wilson Bueno, with intention to evaluate the question of the reescritura in the warp of the romance. For in such a way it is used as theoretical apparatus the concepts spread out for Leyla Perrone-Moisés, and Silviano Santiago. When analyzing as the movement of the reescritura it makes possible the dialogue between centuries XXI and XIX, is argued, also, the conception of pastiche as an addition game where the past is not rejected and the hypothesis of the confession as one practical metanarrativa.

Words keys: Brazilian literature, Wilson Bueno, *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, reescritura.