



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul **UFMS**



Câmpus de Três Lagoas

A NARRATIVA EM QUESTÃO: Recriação no romance *Amar-te a ti nem sei se com carícias* de Wilson Bueno

ELIZA DA SILVA MARTINS PERON

Três Lagoas – MS

2008



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul 

Câmpus de Três Lagoas

A NARRATIVA EM QUESTÃO: Recriação no romance *Amar-te a ti nem sei se com carícias* de Wilson Bueno

Dissertação apresentada como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Letras, (Área de Concentração Estudos Literários), do Programa de Pós-Graduação (Mestrado) em Letras do *Câmpus* de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

Orientador. Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos.

ELIZA DA SILVA MARTINS PERON

Três Lagoas – MS

2008

P453n

Martins, Eliza da Silva Peron.

A narrativa em questão: recriação no romance *Amar-te a ti nem sei se com carícias* de Wilson Bueno/Eliza da Silva Martins Peron. Três Lagoas, MS: [s.n.], 2008.

131 f. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Câmpus de Três Lagoas, 2008.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos.

1. Bueno, Wilson. 2. Narrativa contemporânea. 3. Apropriação. 4. Recriação. I. Nolasco, Paulo Sérgio dos Santos. II. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Câmpus de Três Lagoas. III. Título.

A NARRATIVA EM QUESTÃO: Recriação no romance *Amar-te a ti nem sei se com carícias* de Wilson Bueno

Dissertação apresentada como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Letras, (Área de Concentração Estudos Literários), do Programa de Pós-Graduação (Mestrado) em Letras do *Câmpus* de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

Orientador. Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos.

COMISSÃO JULGADORA

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos (UFMS)

Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos (UFMS)

Prof. Dr. Paulo Bungart Neto (UFGD)

Ao longo da nossa caminhada, muitos são os que povoam as margens da narrativa que compomos e chamamos de vida. Nesse percurso está a imagem sempre presente de meu pai (*in memoriam*): **Celso Barbosa Martins** e a presença sempre constante da minha mãe: **Eleir Fonseca da Silva**: motivo e razão maior dessa conquista.

AGRADECIMENTOS

Sei que estou contando errado, pelos altos. Desemendo. Mas não é por disfarçar, não pense. De grave, na lei do comum, disse ao senhor quase tudo. A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto. Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe.

Guimarães Rosa: Grande Sertões:veredas

- Talvez corra o risco de esquecer alguém, mas mesmo assim compete-me agradecer àqueles que estão presentes nesta conquista e agora inscritos nas margens deste texto:

- Ao professor Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos, pela orientação e pela paciência com que conduziu a confecção desta dissertação.
- À minha mãe, figura sempre presente, pelo apoio incondicional e por acreditar em mim em todas as coisas a que me propus realizar.
- Ao meu esposo Vinicius Rodrigues Peron, pela compreensão diante das tantas leituras a fazer e pela espera do momento mais oportuno para a preparação do 'nosso filho' que também participa desta conquista. Palavras não são suficientes para expressar minha gratidão.
- A meu irmão, Fernando Celso da Silva Martins, pelo apoio constante, presença carinhosa em minha construção de vida.
- Aos amigos: Anailton de Souza Gama, Clemilton Pereira de Souza e Letícia Pereira de Andrade pelas inúmeras viagens, apoio moral e trocas de idéias que, com certeza, também enriqueceram nossos estudos. Esses momentos estão, de certa forma, grafados nestas linhas.

- Ao professor Dr. Edgar Cezar Nolasco dos Santos, pelas sugestões valiosas durante as aulas da Pós Graduação e as contribuições valiosas no exame de qualificação além das indicações imprescindíveis para a conclusão do trabalho. Grande parte de suas indicações, estão inscritos nesse texto final.
- Aos demais professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMS - *Câmpus* de Três Lagoas – pelos aportes que também estão inseridos neste trabalho final.
- À Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Campus de Três Lagoas, pela oportunidade e pela qualidade do curso oferecido.
- À Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS, por ter possibilitado meu afastamento total para estudos a partir de Novembro de 2007.
- E, com especial carinho, ao escritor Wilson Bueno, que criou esse *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, para deleite ou perdição de seus leitores.

AGRADECIMENTO ESPECIAL

- À professora Dr^a Rosana Cristina Zanelatto Santos pelas sugestões de estudo e incursão na obra de Wilson Bueno, pelo importante apoio nessa trajetória, sugerindo leituras e “aclarando” as idéias sobre o processo criativo do escritor Wilson Bueno. Com serenidade e respeito pontuou meu trabalho quando ele era ainda apenas um esboço, incluindo aí o cuidado e a dedicação. Com seu saber e competência guiou-me nessa trajetória e suas indicações estão inscritas nesse trabalho final.
- Por tudo que ela representa para mim: admiração, amizade e respeito.
- Aprendi que “Nunca se vence uma guerra lutando sozinho” - (Raul Seixas “Por quem os sinos dobram”).

A literatura aí como privilegiada extensão de nossa imaginação, tentando recriar, através da linguagem, vezos, vícios, e possivelmente também proceder à recriação do tempo, seus ventos e brisas, suas intempéries.

Wilson Bueno

RESUMO

MARTINS, Eliza da Silva Peron. *A narrativa em questão: recriação no romance Amar-te a ti nem sei se com carícias* de Wilson Bueno. 2008. 131 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) Programa de Pós-Graduação em Letras, UFMS, Três Lagoas.

Esta é uma pesquisa sobre o romance *Amar-te a ti nem sei se com carícias* (2004), de Wilson Bueno, cuja maestria da escrita consagra a narrativa por meio do trabalho com a linguagem. Analisamos a narrativa na perspectiva da elaboração dos textos literários contemporâneos, discutindo temas como a transgressão à forma tradicional do fazer literário, a fragmentação da narrativa, a ironia e o jogo como recursos fundamentais para a urdidura da narrativa, enfatizando a invenção verbal e os diferentes recursos estilísticos que Bueno aproveita intencionalmente para tecer a narrativa para além da simples cópia. Retomamos também a discussão sobre o “fim das grandes narrativas”, pois vimos surgir na contemporaneidade textos que preferem a linguagem como enredo, cuja diferença está em sua não-pretensão de romper com o movimento que lhe deu origem, ao contrário, sugerem ao mesmo tempo continuísmo e profanação com os escritores ou com a linguagem precedente. Assim é por meio do diálogo com o passado e com sintaxe labiríntica, que Bueno instala construções inusitadas, o que serve tanto para revitalizar a linguagem contemporânea quanto a prosa oitocentista. Nessa perspectiva, a dissertação ressalta o caráter de renovação e de revitalização na obra em questão. Assim, temos em *Amar-te a ti nem sei se com carícias* uma interpenetração de discursos que privilegia o jogo e a ironia, segundo os aspectos da recriação e da apropriação. Esse movimento de reescritura, de recriação, possibilita o diálogo entre os séculos XIX e XXI, o que verificamos pelas relações intertextuais estabelecidas como operadoras de diálogos com a tradição literária, elementos que Bueno retoma e registra, constituindo tanto uma sátira quanto uma homenagem à língua portuguesa, “inculta e bela”. É deste modo que a narrativa de Bueno revela-se: como atualização do passado pela perspectiva histórica e também como atualização do presente, repensando e recriando as formas e os conteúdos do passado, revelando as formas da recriação demonstrando talento único de quem domina não só a própria linguagem, mas a arte de narrar, iluminando o silêncio, os interditos, o dito e o não-dito com palavras.

Palavras-chave: Narrativa contemporânea; Apropriação; Recriação; Wilson Bueno.

ABSTRACT

MARTINS, Eliza da Silva Peron. The narrative in question: recreation in Wilson Bueno's novel - *Amar-te a ti, nem sei se com carícias*, 2008. 131 p. Dissertation (Master's degree in Letras - Literary Studies) Program of Masters degree in Letras, UFMS, Três Lagoas.

This is a research on the romance "*Amar-te a ti nem sei se com carícias*" (2004), by Wilson Bueno, whose mastery of the writing consecrates the narrative through the work with the language. We analyzed the narrative in the perspective of the elaboration of the contemporary literary texts, discussing themes as the transgression to the traditional form of doing literary, the fragmentation of the narrative, the irony and the game as fundamental resources for the warp of the narrative, emphasizing the verbal invention and the different stylistic resources that Bueno takes advantage intentionally to weave the narrative for besides the simple copy. We also retook the discussion on the "end of the great narratives", because we saw to appear in the contemporary texts that prefer the language as plot, whose difference is in their no-pretension of breaking with the movement that gave their origin, to the opposite, they suggest a sequence and profanation at the same time with the writers or with the precedent language. It is like this through the dialogue with the past and with sinuous syntax, that Bueno installs unusual constructions, what serves so much to revitalize the contemporary language as the nineteenth prose. In that perspective, the dissertation emphasizes the renewal character and revitalisation in the work in subject. Like this, we have in "*Amar-te a ti nem sei se com carícias*" an interpenetration of speeches that privileges the game and the irony, according to the aspects of the rewriting and of the appropriation. That rewriting movement, of recreation, makes possible the dialogue among the XIX and XXI centuries, what verified for the relationships established intertextually as operators of dialogues with the literary tradition, elements that Bueno retakes and registers, constituting as much a satire as a homage to the Portuguese language, "uncultured and beautiful woman". This way that Bueno's narrative is revealed: as updating of the past for the historical perspective and also as updating of the present, rethinking and recreating the forms and the contents of the past, revealing the forms of the recreation demonstrating only talent of who dominates not only the own language, but the art of narrating, illuminating the silence, the injunctions, the statement and the no-said with words.

Word-key: Contemporary narrative; Appropriation; Recreation; Wilson Bueno.

INTRODUÇÃO

Amar-te a ti nem sei se com carícias, incapaz de reinventar o inventado – atributo e privilégio das vanguardas históricas - escreve o escrito, reescreve, narra o narrar.

Wilson Bueno.

O objetivo principal desta dissertação é o estudo da narrativa de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* (2004) do escritor Wilson Bueno. Trata-se de um romance contemporâneo que faz do diálogo e da apropriação da linguagem oitocentista seu projeto maior. *Amar-te a ti nem sei se com carícias* prefigura uma tendência comum às narrativas contemporâneas segundo os aspectos da recriação e apropriação próprios à pós-modernidade cultural. Sob esta perspectiva, o trabalho salienta, ainda, a trajetória inaugural da prosa narrativa do escritor Wilson Bueno e o caráter de renovação e revitalização da obra em questão.

Tem-se, no desdobrar das técnicas narrativas uma reatualização positiva do mecanismo retórico da tradição, atribuindo-lhe novos sentidos pela linguagem, tendo na prática da intertextualidade, da paráfrase, da paródia e do pastiche, elementos para a consumação de seu projeto literário, deixando entrever a originalidade de seu projeto ficcional.

Wilson Bueno, escritor paranaense, no ano de 2000, ao ser contemplado com a *Bolsa Vitae* de literatura, escreveu seu décimo primeiro livro *Amar-te a ti nem sei se com carícias* (2004). Apesar do sucesso entre a crítica folhetinesca com a publicação do livro *Mar Paraguayo* (1992), que projetou seu nome internacionalmente, a obra de Wilson Bueno ainda carece de estudos aprofundados; são poucos os estudos e raros os artigos e a apreciação crítica sobre a produção ficcional do escritor, especialmente do romance *Amar-te a ti*, no que tange à contribuição para a formação de sua fortuna crítica, ainda escassa.

Nosso interesse pela obra de Wilson Bueno surgiu durante os estudos de pós-graduação, especialmente por ocasião de uma palestra proferida pelo próprio escritor no Programa de Pós-Graduação em Letras do CPTL/UFMS, quando pudemos entrevistá-lo, seguindo os estudos já existentes sobre *Amar-te a ti nem sei se com carícias* e o conjunto de obras do escritor.

Considerando-se a natureza e o objetivo da pesquisa, nosso trabalho desenvolver-se-á em três capítulos: o primeiro capítulo intitulado “*Amar-te a ti nem sei se com carícias: uma narrativa contemporânea*” para pensar a narrativa de *Amar-te a ti...*, sob a perspectiva do modo de elaboração dos textos contemporâneos enquanto operador de diálogos com a tradição literária e, ainda, procura estudar algumas características próprias às narrativas ficcionais contemporâneas como produto dos paradoxos da crise da historicidade.

O segundo capítulo, “Empréstimos Literários em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*”, atende à necessidade de explicar a narrativa em estudo como de natureza explicitamente vinculada aos procedimentos estilísticos parodísticos e do pastiche. Procedimentos intertextuais resultantes do continuísmo que a narrativa estabelece entre a tradição e a contemporaneidade. A recorrência de certas estratégias literárias abre diálogos com elementos considerados clássicos em meio à tradição literária, que são aproveitados ficcionalmente ora pelo viés da paródia, ora pelo pastiche, colocando esse diálogo entre a tradição e a contemporaneidade em um reencantamento da linguagem que Bueno retoma e registra.

Já o terceiro capítulo, “Recriar-te a ti nem sei se com carícias: o romance como motor histórico” articula-se para explicitar que, por meio da linguagem, Wilson Bueno consuma seu projeto de escrita. Ao atualizar o passado pela perspectiva histórica, o escritor atualiza também o presente, repensando e recriando as formas e os conteúdos do passado, constituindo exercício inventivo de sátira e homenagem à linguagem oitocentista.

É a partir da situação da escrita e do escritor na contemporaneidade que Wilson Bueno se vale dos recursos literários, os quais domina como poucos escritores atuais, tecendo em sua narrativa, simultaneamente, um elogio e uma

crítica à língua portuguesa, transformando a narrativa no espaço para a recriação: é pela escrita e, especialmente, pela leitura, que se reinventa a tradição literária.

Ao apropriar-se das falas, dos vezos e vícios da linguagem, Wilson Bueno simula a linguagem oitocentista. Seu fazer literário cria uma narrativa “que se quer oitocentista”, mas que é totalmente contemporânea.

Dessa forma, a técnica utilizada por Bueno abusa da multiplicidade de recursos literários, buscando na apropriação, no diálogo e na recriação a “fôrma” para reproduzir pela linguagem o passado e o presente: ressemantizando cenas, linguagem e tempo, agora com sentidos totalmente inovadores.

A partir desse movimento entre os elementos da literatura tradicional e da literatura contemporânea, dessa confluência entre o antigo e o novo é que Wilson Bueno estabelece uma relação criativa e harmoniosa na narrativa. O autor se vale dessa técnica criativa para tecer uma narrativa que, por meio da apropriação de elementos de composições anteriores (outra época, outra linguagem), retoma o passado e o registra no presente, atribuindo-lhe novos sentidos.

Entendemos, assim, que nosso trabalho mostrará, ao final, que a relação literária estabelecida contribui de forma inovadora não só com a recepção da obra de Wilson Bueno, mas também que, por meio dos diálogos, promove novos sentidos de tempo e linguagem, o que certamente permitir-nos-á afirmar que as obras são lidas de forma completamente inovadora, revelando um discurso inventivo e renovador.

Partindo dessa concepção, amparamo-nos no que postulam Linda Hutcheon, Fredric Jameson, Silviano Santiago e Wander Melo Miranda, bem como a maior parte do que dizem os teóricos contemporâneos sobre os diálogos que engendram a reescritura, a apropriação e a recriação literária, dando ênfase às técnicas da paródia, do pastiche e da intertextualidade.

Além da importância da formação da fortuna crítica do escritor, os objetivos desta pesquisa, entre outros, são a necessidade e a relevância de se levar em conta, hoje, os diálogos culturais estabelecidos entre os escritores, para a

revitalização da própria crítica contemporânea. As relações entre os estudos de literatura e de cultura, dos diálogos literários por meio da intertextualidade, e dos empréstimos literários que realiza pela paródia e pelo pastiche, integram elementos comuns ao fazer literário na contemporaneidade, propondo uma narrativa que, ao invés de romper, endossa esses diálogos, o que contribui para o entendimento de que os trabalhos teóricos têm prestado significativas contribuições para o reconhecimento da grandeza e da originalidade não somente da obra de Wilson Bueno, mas também de outros escritores de nosso tempo.

A partir da articulação entre o que postulam os teóricos pós-modernos, verificaremos os elementos comuns retomados pelas narrativas contemporâneas, as que, pelo viés da reinvenção torna possível que Wilson Bueno se aproprie da linguagem do passado por meio dos recursos literários já citados para reinventar, recriar a linguagem oitocentista.

Trazemos ainda contribuições dos teóricos Kristeva, Menegazzo, Compagnon, Berman, da crítica folhetinesca e outros, que também será de fundamental importância para a compreensão do romance em análise. Assim, os diálogos, as apropriações, sugerem que os discursos, implícita ou explicitamente, incluem-se no jogo de forças que se forjam no campo cultural. Por meio da recriação, Wilson Bueno permite que o leitor se situe entre os elementos considerados clássicos pela tradição já que no romance *Amar-te a ti*, Bueno, com originalidade, retoma o passado pelo diálogo, permitindo a esse mesmo leitor, averiguar as influências entre uma obra e outra, com as vozes de outros escritores sussurrando, insinuando um jogo-duplo de mostrar e esconder entre as linhas do romance, seus percursos e influências da tradição literária.

Esse confronto entre passado e presente é propiciado pelo intenso trabalho literário com a linguagem sem a qual o próprio Bueno revela: “não há autêntica literatura sem um obsessivo trabalho com a linguagem”, estabelecendo as condições de reflexão não só acerca da produção de nosso tempo, mas do passado que aparece disseminado no romance em estudo.

Amar-te a ti nem sei se com carícias, configura-se enfim, como um exemplo típico da literatura brasileira contemporânea, cuja tônica tem sido a adoção de um

caráter histórico, paródico, humorístico e polifônico, recursos literários que tomados de empréstimo e misturados à homenagem que Bueno presta à nossa língua conferem uma percepção crítica à obra, seja pela inovação de uma linguagem que não é nova, mas recriada o que permite um novo olhar sobre nossa “língua inculta e bela”, seja pelo trabalho do escritor em se apropriar e expor no romance a crise da historicidade, expondo ainda a crise da narrativa para, por meio de uma narrativa inventiva, livrar o discurso da repetência, das fórmulas exitosas. Esperamos, assim, ter contribuído para com os estudos literários e cumprido com os objetivos propostos para o encaminhamento desta pesquisa.

CAPÍTULO I

AMAR-TE A TI NEM SEI SE COM CARÍCIAS: UMA NARRATIVA CONTEMPORÂNEA

Não há autêntica literatura sem um obsessivo trabalho com a linguagem.

Wilson Bueno

Wilson Bueno nasceu em 1949 em Jaguapitã/PR. Segundo Karl (2007, p. 4), ele é considerado um dos “mais importantes escritores brasileiros contemporâneos”. É cronista dominical do jornal *O Estado do Paraná* e colaborador do Caderno de Cultura do jornal *O Estado de S. Paulo*. O escritor integra ainda *Medusario* (1996, México, Fondo de Cultura Económica), especial seleta da produção latino-americana da década de 1990, representando o Brasil, ao lado de Haroldo de Campos e de Paulo Leminski.

Em 1986, Paulo Leminski, ao prefaciar o livro *Bolero's Bar*, já apontava Wilson Bueno como um dos melhores escritores da literatura brasileira. Em 2007, na segunda edição de *Bolero's Bar*, Wilson Bueno lança também *Diário Vagau*, (2007), reescritas cuidadosas nas quais aprofunda suas técnicas literárias. Segundo Lima (2007, p. 2), *Bolero's Bar* “marca o início dessa trajetória singular no panorama da atual literatura brasileira contemporânea: híbrida, múltipla, uma ‘autonomia’”.

Wilson Bueno despontou reconhecido internacionalmente pela crítica folhetinesca com o romance *Mar Paraguayo* (1992), também publicado em Santiago do Chile (2002), na Argentina (2005) e no México (2006). É autor também de: *Manual de Zoofilia* (1991), *Ojos de Agua* (1992), *Cristal* (1995), *Pequeno Tratado de brinquedos* (1996), *Os Chuvosos* (1999), *Jardim Zoológico* (1999), *Meu tio Roseno a Cavalo* (2000), *Cachorros do Céu* (2006); recentemente lançou *A copista de Kafka* (2007).

Este capítulo de nossa dissertação trata de determinadas especificidades presentes na narrativa do romance *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, que lhe conferem o *status* de “narrativa contemporânea”.

1.1 A narrativa contemporânea: especificidades de *Amar-te a ti nem sei se com carícias*

É relevante notar que o trabalho de invenção que perpassa toda a obra de Wilson Bueno, traz como indicador uma inquieta busca pelo proveito máximo dos recursos de que dispõe a literatura, recebendo o elogio da crítica brasileira e internacional.

Bueno, (2006, p. 1) revela alguns dos caminhos de sua criação literária:

O escritor foi surgindo na exata medida em que a vida foi solicitando de mim um 'sentido'. E junto com esta busca, a cada vez, o gosto, o prazer do texto, a epifania da escrita. Difícil escavar a pedra bruta, muita vez só com as unhas das mãos, para dali extrair quem sabe uma esmeralda viva.

É a partir da velha *ars literaria* do amor ao texto que se edifica a literatura de Wilson Bueno, para quem toda construção literária é, tal como expressa Barthes (2004) “o prazer do texto” (BUENO, 2006, p. 1). Venturelli (2004, p. 21) destaca que: “para o autor, literatura é modelagem do *verbum*, construto que dá ao leitor o deleite de encontrar a perfeição: a revolução permanente de Barthes que escapa ao poder fascista da linguagem e nos proporciona prazer.” Portanto, a narrativa de Bueno chama a atenção pelo artesanato inusitado de sua linguagem, proposta literária que perpassa toda sua produção.

Com criação e linguagem literária singular, *Amar-te a ti nem sei se com carícias* é a narrativa da reescritura de um elegante manuscrito do período compreendido entre 1850 a 1914, aproximadamente, encontrado nos escombros de uma casa aristocrática, no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro, e do qual não se sabe ao certo a autoria. No manuscrito confidências e revelações inesperadas sucedem-se, é o que nos confidencia o prefácio do romance: “numa escrita preciosa e percuciente que recria falas e vozes do Brasil do século XIX” (BERNADINI, 2004).

Embora a narrativa não seja moldada ao exemplo tradicional (falamos aqui da linearidade narrativa), logo percebemos que as estratégias literárias empregadas por Bueno não são gratuitas: a trama embaralha uma admirável história protagonizada sabe-se lá se por Leocádio, Licurgo ou Lavínia, para denunciar, no âmbito maior do humano, seus dramas e suas incertezas, revelando, ainda, os mais obscuros desejos e nuances da dissimulação do homem, jogando continuamente com o leitor sobre a incerteza que paira sobre a morte de Lavínia.

Licurgo, altivo e canalha, ignorava-me a aniquilação e a desesperança, confiando, ainda mais, no que para ele já era uma certeza – não dissimulasse, fôra eu, Leocádio José de Azeredo Prata Filho, quem provocara o acidente que nos deixou sem Lavínia (BUENO, 2004, p. 120).

Menegazzo (2004, p. 16-17) ressalta que as narrativas modernas mudaram a forma de apresentar o discurso, que passa a ser considerado como transgressão às formas tradicionais do fazer literário. A narrativa de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* contravém o discurso linear, revelando-se como um romance onde não há lugar para repetições, o que constitui sua diferença dos discursos da *doxa* tradicional:

A literatura, desde a sua origem, é apresentada a partir de um discurso realista, capaz de dar informações como começo, meio e fim, a respeito das personagens, do tempo, do espaço e da história [...] No entanto e, principalmente, a partir do movimento moderno, houve uma quebra na relação arte/realidade que alterou a linguagem artística e, também, a extensão e o domínio do realismo (MENEGAZZO, 2004, p. 17).

Ainda para Menegazzo (idem), se antes havia a transgressão, na contemporaneidade “privilegia-se a ironia e o jogo como recursos fundamentais na sua configuração”.

A mistura de estilos, o pastiche, a paródia, a citação e a colagem deixam evidente que Bueno utiliza, em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, recursos que caracterizam as obras contemporâneas, fazendo do texto um jogo de linguagens de um século:

[...] contraditório, cruel e alguma vez bestial, apesar das maneiras melífluas, da retórica, da sonetaria e dos acrósticos palpitantes. O século 19 brasileiro escondia sua brutalidade atrás de uma verborragia pretensamente lírica, pretensamente castiça (BUENO *apud* PEN, 2004, p.6).

A narrativa de Bueno explora os recursos da linguagem até um grau próximo de seu esgotamento. O diálogo com o passado tem no experimentalismo a prática para, com sintaxe labiríntica, instalar construções inusitadas, revitalizando a linguagem e a prosa dos oitocentos.

O romance contemporâneo encerra as características observadas por Menegazzo (2004), o que legitima situar a narrativa de Bueno como contemporânea. Além disso, o narrador contemporâneo confunde o leitor, pelo modo como conduz a narrativa. Na maioria das vezes, o que o narrador pretende não é contar, mas sugerir. Assim, a criação literária se revela muito mais no que sugere do que no que deixa revelar. No exemplo a seguir, o narrador sugere a aflição, o desespero e a imprecisa relação entre Lavínia e Licurgo que, finalmente, culmina com a morte de Lavínia, numa dúvida que se instala durante toda a narrativa:

As mãos restam-me pesadas, pesados os dedos, e a escrita parece não anda. Lavínia. Licurgo. Talvez não seja a 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).

Há em *Amar-te a ti...* uma retórica cuja matéria-prima também se pauta no silêncio, em que o que interessa é o não dito, o sentido que pulsa em cada linha e que muitas vezes passa despercebido pelo leitor. É uma narrativa em que muitas coisas não são notadas, embora estejam presentes e participem do jogo.

Nesse jogo intertextual, depreende-se que, a literatura como jogo, na contemporaneidade, não tem nada a ver com a literatura de transgressão, mas é uma reavaliação do passado e de apropriação dos recursos estilísticos clássicos, sem deixar de lado o trabalho artesanal e inventivo com a linguagem.

Para Menegazzo (2004, p. 21), na contemporaneidade:

A arte torna-se autônoma, isto é, livre e independente em relação aos cânones estéticos tradicionais e à realidade do dia a dia, pois agora é capaz de gerar sentido a partir dela mesma, não precisa necessariamente de um tema, e radicaliza a todo o momento a experimentação, os materiais, a posição diante do leitor/espectador.

Essa tendência estética de enfatizar a invenção verbal e utilizar diferentes recursos estilísticos é intrínseco ao romance contemporâneo. Em *Amar-te a ti...*, o jogo com as palavras, o experimentalismo, vão além da imitação ou da simples representação ou cópia da linguagem.

Verunschik (2004, p. 1) confirma essa tendência da literatura contemporânea quando afirma:

O gosto por lapidar palavras, experimentar, pelo virtuosismo da escrita e a certeza de constante aparição de novos textos inaugurais da literatura brasileira indicam as posições dos debatedores sobre as veredas tomadas nesse início de século pelos prosadores brasileiros.

Segundo Menegazzo (2004, p. 17): “a presença do elemento lúdico não constitui exatamente um novo enfoque ou uma nova propriedade da obra de arte”. Partindo dessa proposição, entendemos que, pela mescla da linguagem anterior à dos nossos dias, o escritor condensa a riqueza e a expressividade da linguagem sem que, necessariamente, o romance queira o novo a qualquer custo, ou seja, o trabalho de reescritura, reciclagem e de apropriação dos elementos do passado se constituem como um jogo literário que não visa a um novo enfoque, mas que busca, pelo passado, analisar o próprio presente que é instituído pelo jogo de duplos.

Ao referir, pois, o espaço encantatório da arte – e, de todas as artes, a literatura sugere constituir a mais propícia a estes endiabrados jogos ilusionistas, sobretudo pelo que solicita de ativa participação do leitor, num ludismo de duplos que a um tempo se procuram e se recusam – não estamos falando nada mais, nada menos, do que de liberdade – precisamente ali onde tudo pode, desde que obedecidas as incontáveis regras do jogo (BUENO, 2006, p. 7).

A experimentação literária de que se vale o escritor propicia os jogos de linguagem no romance. Segundo Lima (2007, p. 1), os textos de Wilson Bueno são como:

Um texto que é livre, que é toda liberdade. Uma escritura que toda ela é passeio pela imaginação, que é um sacrifício para fazer da linguagem sempre outra coisa, uma surpresa, um híbrido, um múltiplo. Essas coisas parecem dizer do trabalho de um dos escritores mais interessantes deste país, hoje: Wilson Bueno.

Essa experimentação literária perpassa toda sua obra. Para Dick (2005, p. 11), a experimentação na obra de Bueno é visível, aludindo à obra *Mar Paraguayo* como exemplo dessa experimentação literária: “Wilson Bueno, mais conhecido como prosador, mas de experimentação visível, comparece exatamente com trechos – com ressonância poética – de seu *Mar paraguayo*.”

Amar-te a ti nem sei se com carícias consiste numa experimentação literária em que o jogo convém para refletir sobre a linguagem oitocentista, embora a brincadeira com a linguagem esconda os desmandos oitocentistas. Desse modo, o escritor reúne capacidade inventiva de contar uma história com o talento natural para inovar pela linguagem.

No romance, a noção de verdade é multifacetada e o jogo esconde muito mais do que deixa entrever. Não é somente um jogo de linguagens, mas um jogo de mostrar e esconder que se revela, sobretudo, pela linguagem. Assim, o romance coloca em xeque a noção de verdade constantemente, trazendo como marca o embuste, mascarando sujeitos e seus atos, insinuando situações piores do que as colocadas à disposição do leitor.

O romance é uma reescritura de um manuscrito que teria sido encontrado nos escombros de um palacete aristocrático no Rio de Janeiro. Pelas iniciais gravadas no manuscrito, LP, as páginas supostamente teriam pertencido ou a Leocádio Prata, advogado, Lavínia Prata, esposa de Leocádio, ou ainda a Licurgo Pontes, amigo do casal, que supostamente seria amante de Lavínia, ou ainda, amante de Leocádio.

Nessa trama, os *flashbacks* nela contidos não se sabe se são de Leocádio, Lavínia ou Licurgo, pois durante toda a narrativa não se evidencia quem é o narrador; a narrativa prima mais pelas insinuações que envolvem os fatos que são contados, do que por fazer grandes revelações, principalmente em relação a Leocádio que, por ser advogado, goza de grande intimidade com a retórica, embora constantemente afirme o contrário. As memórias do narrador apontam as sucessões

de eventos, firmando-se como sugestão que ao invés de revelar torna mais intrincado o jogo que envolve o leitor.

As memórias de Leocádio, não se firmam pela ação ou por grandes revelações. O que salta em primeiro plano não é o que se conta, mas a maneira como é contado, confirmando tratar-se de um trabalho com a linguagem, o resgate, e por que não, uma homenagem aos anos oitocentistas e aos grandes formadores de nossa língua literária, principalmente os do século XIX (LEAL, 2005, p. 13).

Uma das inquietações propiciadas pelo jogo é que o romance não deixa claro quem escreve o diário, o que resulta que não existe uma verdade da história. O leitor deve desconfiar do que é apresentado como verdade, ou melhor, deve desconfiar de quem narra os fatos como verdadeiros ou como sua fiel cópia, embora seja essa dubiedade que sustenta o enredo. O romance, apesar de atrair o leitor pelas verdades que simula ou as mentiras que sustenta, interessa mais pela duplicidade do discurso do que pela própria trama.

Nesse jogo de linguagem, mais vale o que não se diz do que o dito. O romance, pelo viés de sofisticada ironia, deixa entrever um relato que não se atém propriamente a instalar a dúvida, mas a sugerir sem contar. Assim, a narrativa, ao lançar dúvida sobre a autoria dos manuscritos ou ainda sobre a possível traição ou não de Lavínia, constitui um artil retórico que esconde muito mais do que deixa entrever.

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).

A desfaçatez dessa prosa labiríntica deixa os fatos apenas subentendidos. O narrador deleita-se mais no que deixa por dizer, do que a dúvida sobre a autoria dos manuscritos dá a entender, pois, tal como já

apontamos, seu projeto literário revela-se na linguagem, sendo o enredo secundário, conforme define Venturelli (2004, p. 21):

Como todo grande escritor, Bueno demonstra senso para o que parte de nossos escritores não percebeu: o enredo é secundário. Literatura se faz com linguagem, visão de mundo, personagens bem delineados a partir desta.

Portanto, nessa narrativa, vale muito mais a linguagem do que o enredo, pois o enredo realiza-se pela própria linguagem que se efetua. Para Cláudio Daniel (2005, p. 2), esses artifícios são:

Pequenos paradoxos figuras de palavras ou 'juegos-de-jugar' que evoluem em curiosas não-histórias - ou "desistórias" e delírios imagéticos. São quejandos poéticos onde as frases se desenvolvem, nesse romance que simula amor e ódio.

Ao definir a criação literária em *Amar-te e ti nem sei se com carícias*, Bueno, em entrevista a Bittencourt & Pereira, (2004, p. 4), afirma que a literatura é "uma autêntica *ars litteraria*, é um verdadeiro jogo de esconde-esconde, de provocações sub-reptícias, isto sim; de um dizer não dizendo e de um não dizer dizendo tudo... Sombras, entretons, nuanças, matizes...".

Dessa forma, temos que o escritor oferece ao leitor um romance que vai além da intriga, pela dimensão metalingüística e reflexiva, pois as inúmeras citações permitem ao leitor tanto a alternativa de decifrar os enigmas do enredo (que para desencanto do leitor nesse romance não vêm à tona) quanto a experiência de desvencilhar os enigmas que compõem o romance a partir das referências que se cruzam no tecido intertextual.

Para Barroso (2004, p. 1), o somatório do trabalho com a linguagem "se traduz num Wilson Bueno experimentalista, cujo território de pesquisa e prospecção é a própria linguagem como enredo."

O cuidado apurado com a linguagem narrativa é o projeto da literatura de Wilson Bueno. O próprio escritor, em entrevista a Losnark (2007, p. 2), afirma:

Não concebo literatura sem apuro de linguagem. Funambulismos podem dar num bom filme de ação; singularidades na vida todo mundo têm; histórias da Vovó Mafalda ou da horta da tia Engrácia são fáceis de reproduzir, e muito cômodo... Agora, tenho para mim, que literatura é feitiçaria, invenção, bruxedo borgeano, e sem uma tensão extrema, radical e acossada com a linguagem, em meu entender inexistente a 'ars litteraria'".

Bueno engendra, a partir de tempos e de linguagens díspares, uma narrativa que, pela riqueza expressiva, o faz despontar como um dos escritores mais criativos da contemporaneidade.

As obras de Wilson Bueno parecem ter tudo para marcar sua presença no panorama literário contemporâneo, pois graças ao rico trabalho com a língua, o escritor se iguala aos mais expressivos nomes da literatura brasileira (WALTER; FRATES, 2002, p. 4).

Em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, esse gosto pela liberdade pode ser observado no prazer do narrador a exercitá-la nos “manuscritos embora o destino dos mesmos seja o fogo às cinzas do nada” (BUENO, 2004, p. 30), como diz o narrador do romance e que, por terem por destino o fogo desde o começo, é toda ele liberdade, sendo o grande propósito dos manuscritos exatamente a liberdade que somente é possível pela escrita, mesmo que o narrador repita constantemente “que nunca ninguém lerá as confidências” (BUENO, 2004, p. 38).

Essa liberdade pela escrita pode ser observada em *Amar-te a ti nem sei se com carícias* em vários trechos, entre eles:

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, no silêncio de um quarto de hotel, ao final deste raro um mil novecentos e treze, as cousas que vão aqui escritas – profanas umas, deletérias 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).

A identidade do narrador dilui-se nas incertezas ao escrever o diário, buscando encontrar a si próprio pelo exercício da escrita: “compostas as folhas, só para encher as horas, muitas delas soturnas, de um homem devotado a encontrar-se a si próprio, mais que na existência mesma, detrás do espelho da escrita – esta a única verdade do ser” (BUENO, 2004, p. 30).

O escritor enreda o leitor nesse ardil desde o começo, que traz como pano de fundo os apócrifos de um diário (ou seriam manuscritos?), o que engenhosamente lança continuamente o leitor em um abismo de incertezas. A narrativa contemporânea não deseja apresentar soluções para as dúvidas e os enigmas que envolvem o texto literário; ela expõe e propõe as infinitas possibilidades para o que se narra.

Se a verdade é multifacetada, ela também exclui discursos. A contemporaneidade traz à tona a voz do narrador? Quem é o narrador dessas memórias? Ou ainda, a quem pertence o manuscrito? No romance, desde o prólogo que se intitula *À Maneira de Prólogo*, essas ambigüidades e desconfianças permeiam o discurso:

O manuscrito, – novo e intrigante dado -, 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 José de Azeredo Prata Filho, o *L.P.* das iniciais gravadas à guarda de couro, mas não vai aí nenhuma certeza e nem há como provar, sob qualquer hipótese, constitua mesmo produto de sua pena ou engenho. Quem, em sã consciência, poderia desprezar a possibilidade de que tudo não passe de mais um ardil do cínico Licurgo Pontes, fraudando à posteridade as confidências de um seu caríssimo desafeto? (BUENO, 2004, p. 11-12).

Conforme se explicita, o embaralhamento da autoria e as insinuações da cópia dos manuscritos são intencionais. O autor deseja com essa estratégia atrair e trair o leitor:

Tentei, e não sei se consegui, um elemento novo em ficção, para perturbar, e confundir, mais uma vez, o leitor - os originais sugerem ter sido reescritos ou, no mínimo, copiados com diligência e método (BUENO *apud* PEN, 2004, p. 02).

Na contemporaneidade o que se deseja não é representar uma verdade, uma realidade, mas jogar, trapacear, brincar com a linguagem, ironizar, trair. Para o autor, “trair o leitor e suas congeladas expectativas é, para mim, o maior gozo em literatura [...]” (BUENO *apud* BITTENCOURT; PEREIRA, 2004, p. 1)

Embora desde a epígrafe, “O maior pecado depois do pecado é a publicação do pecado”, de Machado de Assis, o narrador enrede o leitor em um romance à la

Machado, ele, guiado pela liberdade que a literatura confere a si, dissimula todo o tempo essa verdade, para trair o leitor.

Em entrevista à Bittencourt e Pereira (2004, p. 1), Bueno expressa que se compraz na liberdade que a linguagem lhe confere para insinuar, persuadir, jogar: “tenho, para mim, que escrever não é “contar”, mas sugerir, insinuar, persuadir com uma máxima voltagem de sutileza, armar arapucas e inauditas armadilhas para o leitor, nossa vítima preferencial.”

Para Venturelli (2004, p. 21), o tal manuscrito, em cuja capa “entrelaçam-se as iniciais L.P., monograma talvez de Leocádio Prata, Lavínia Prata ou Licurgo Pontes, constitui os três eixos da narrativa.” Sob eles pesa ainda a dúvida da traição ou não de Lavínia (tal como em *Dom Casmurro*) e, ainda, do afeto excessivo de Leocádio por Licurgo e a “chantagem” de Licurgo a Leocádio, que talvez esconda o segredo da morte de Lavínia, o que ainda impõe uma terceira dúvida: Lavínia foi assassinada ou tirou a própria vida?

Portanto, o romance dá pistas, joga, simula, inventa conjeturas para simular pistas díspares ao leitor. Do romance depreende-se que Licurgo, embora seja casado com Lavínia, pode ter sido o seu assassino, surgindo a hipótese “de tudo ter sido tramado por ele próprio, razão por que Licurgo o chantageia” (VENTURELLI, 2004, p. 21). Assim, o narrador ora atribui a morte de Lavínia a um acidente, ora insinua ter sido Licurgo o autor do crime, destilando no leitor, ainda, a vontade de, em vão, procurar pistas até mesmo de um suposto suicídio:

A verdade é que tenho arrastado os chinelos com a alma aos pés, impossível entender o que de fastio e medo, insônia e brusquidão no gesto (gesto?) derradeiro de Lavínia. Nenhum bilhete, minha linha que fosse a explicar o acontecido. Acidente? Licurgo? 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)

Toda essa trama esconde muito mais do que deseja revelar, já que quanto mais o narrador enreda o leitor em suas infundáveis insinuações, mais longe o deixa de uma possível verdade sobre a morte de Lavínia, haja vista as inúmeras sugestões.

Esse jogo de mostrar e de esconder constitui-se como um dos elementos da contemporaneidade em *Amar-te a ti...*, já que, para desencanto do leitor, a verdade nunca vem à tona. No romance, as relações entre literatura, história, diário, verdade e ficção colocam-se como questionamentos.

Para Linda Hutcheon (1991, p. 73), “o desafio da certeza, a formulação de perguntas, a revelação da criação ficcional onde antes poderíamos ter aceitado a existência de alguma ‘verdade’ absoluta – esse é o projeto do pós-modernismo.”

No romance de Bueno, onde tudo é questionado, todas as certezas se relativizam, duvida-se até mesmo da existência de um leitor ou, como deixa entrever a narrativa: o “desinventado leitor”. A dúvida contamina até mesmo a identidade do autor, que se assemelha à do narrador.

Além disso, em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, é possível visualizarmos as dubiedades encenadas na narrativa também no jogo entre narrador e leitor, em que ambos não possuem suas identidades reveladas e, portanto, tanto o narrador quanto o leitor são indeterminados. No caso do leitor, relativiza-se até mesmo sua existência: “Cousas duras, cousas difíceis de dizer, mesmo aqui, onde só vige a sombra vossa, feito um simulacro ledor” (BUENO, 2004, p. 38).

Menegazzo (2004, p. 16) afirma que a narrativa contemporânea se articula sobre a auto-reflexão, pondo em xeque as verdades por meio do jogo, da ironia e da indeterminação. Para a autora (idem, p. 16-17), o jogo permite acentuar a obra como enigma, além de constituir um dos elementos da base construtiva da arte contemporânea, que advém da indeterminação e da ironia.

É exatamente pela indeterminação e pela ironia que *Amar-te a ti nem sei se com carícias* se afirma como uma narrativa contemporânea, dadas as dubiedades e as vagas sugestões que o romance envolve.

O trabalho de revelar/esconder os acontecimentos confirma o árduo labor com a linguagem. A literatura contemporânea é marcada pela mistura de gêneros, pela intensificação do ludismo, em que o experimentalismo corresponde à liberdade plena de expressão e de conteúdo.

Segundo Bueno (2006, p. 7), a literatura consiste em “renovados elementos de inquietação e encanto”. Portanto, pelo exercício da escrita, o escritor narra, sugere, recorta, seleciona, relembra, cria, recria, tendo na linguagem, no exercício contínuo

da escrita, o lugar para tecer as lembranças, as coisas vagas, e as coisas “geladamente mortas”.

1.2 Contemporaneidade e narrativa contemporânea

É da diversidade de visões, mais ou menos concomitantes, que se forma aquilo que denominamos contemporaneidade.

Therezinha Barbieri

Em face do caráter fluido do que seja a contemporaneidade, torna-se também fluída a análise do que seja a narrativa contemporânea. Assim, o recorte da contemporaneidade de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* se constrói na verificação das características mais correntes no cenário da chamada literatura contemporânea.

Na tentativa de analisar as narrativas atuais, tendo em vista a escassez de fortuna crítica consolidada, Barbieri (2003, p. 17) esboça os “traços de uma fisionomia própria em nossa recente produção literária”. Para a autora, a produção contemporânea “[...] dialoga com a diversidade característica do mundo atual” (p. 33).

Ainda para Barbieri (2003, p. 33), “[...] a narrativa literária de ficção se apresenta, hoje, mais do que ontem, com múltiplas facetas”. Além de caracterizar a narrativa de ficção contemporânea por seu caráter multifacetado, ao falar das produções literárias entre os anos 1908 e 1990 como narrativas que acentuam o caráter de discurso encenado dentro do próprio espaço textual assinala, a autora observa que “o discurso narrativo não mais oculta o diálogo que dentro dele se instala com as formas de expressões próprias desses meios e a linguagem literária em fase de mutação” (idem)

Desse modo, destacam-se aspectos relevantes para melhor compreender a narrativa contemporânea, como a interseção entre história e ficção, a partir da qual se mesclam os discursos históricos e literários de natureza ficcional, bem ao modo peculiar de Bueno em combinar narração e ficção com elementos da realidade.

Tudo isso, de certo modo, deve-se à adoção de uma linguagem capaz de assimilar as tonalidades, as nuances do ambiente e do tempo que representa, inaugurando uma literatura que, ao apropriar-se de uma linguagem, altera o tempo e o sentido como essa mesma linguagem é representada.

Ao falar sobre o diálogo literatura-história, Barbieri (2003) aponta a diversidade de visões e a co-ocorrência de diferenças múltiplas que caracterizam a literatura contemporânea, na qual não faltam recursos que promovam o resgate, o desmonte, a reciclagem e a recontextualização de fatos históricos do passado, conforme veremos detidamente no Capítulo III desta dissertação.

Agora faremos uma incursão pelos conceitos de fragmentação, de não-linearidade e de metalinguagem. Questões pertinentes à intertextualidade, à paródia e ao pastiche serão objetos do Capítulo II.

Em *Amar-te a ti...*, o autor rompe com a ordem cronológica da história, entrelaçando os fios do enredo num intrincado tecido. Na mesma linha, cabe lembrar, também, que estratégias textuais como a metalinguagem, a intertextualidade, a desarticulação da seqüência temporal, deixaram de ser soluções estilísticas apenas de vanguarda.

Na obra em questão, o autor utiliza recursos literários para reciclar, recriar a linguagem oitocentista. Lima (2007, p. 1), ao falar sobre o tom das narrativas de Wilson Bueno, assim se expressa:

Um texto que se desvia de si mesmo, um texto que se fabula dando voltas em torno de si e para longe do que poderia ser, nele, qualquer forma possível de repetição. Um texto que é livre, que é todo liberdade. Uma escritura que toda ela é passeio pela imaginação, que é um sacrifício para fazer da linguagem sempre outra coisa, uma surpresa, um híbrido, um múltiplo.

Essa mistura, essa falta de linearidade, essa pretensa quebra das convenções formais não tira a graça e a harmonia do romance, apenas indicam a maneira de Bueno compartilhar com os leitores sua experiência de vida autoral, que também é arte.

No romance prevalece a não-linearidade, a desordem dos relatos, porque, com as práticas estéticas pós-modernas, a literatura distanciou-se da ilusão da realidade, que foi substituída pela auto-reflexibilidade, na qual os discursos passam

a não serem hierarquicamente ordenados. Esse “escritor (Bueno) contista, romancista, cronista, poeta, memorialista, mostra ao leitor que a realidade, para ser captada em suas significações, não pode ser reduzida a dimensão plana” (AMÂNCIO, 2007, p. 18).

Amar-te a ti nem sei se com carícias configura-se como uma narrativa que adere à contemporaneidade. Apesar das incertezas ao se traçar um contorno da narrativa contemporânea, Barbieri (2003, p. 110) parte de características mais corriqueiras da produção literária recente, para então traçar um perfil dessa mesma produção na qual o romance de Wilson Bueno se inclui:

A combinação de múltiplos registros de linguagem, o diálogo cada vez mais intenso com a cultura de massa, com a tradição literária, com a historiografia, associado às oscilações do gosto e às flutuações do mercado, interferiu no feitiço da ficção contemporânea no Brasil, a ponto de determinar traços relevantes de seu hibridismo.

Para Proença Filho (1988, p. 43), as principais características da narrativa contemporânea são:

[...] a intensificação do ludismo na criação literária, a utilização deliberada da intertextualidade, o ecletismo estilístico (a mistura de estilos) da fragmentação textual retomada da arte moderna, o uso intensivo da metalinguagem, a autoconsciência do fazer literário, além do pastiche.

A apropriação de elementos culturais da linguagem e das convenções literárias herdadas se faz presente no romance de Bueno, constituindo-se como tendência marcante. Assim, os múltiplos recursos literários, o procedimento paródico, o dialogismo intertextual e o pastiche tornaram-se, hoje, recursos comuns ao fazer literário, marcando *Amar-te a ti...* como uma narrativa contemporânea, por utilizar esses recursos estilísticos para criar uma outra linguagem: a sua linguagem oitocentista, conforme veremos mais detidamente no Capítulo II.

A escrita literária contemporânea, por não utilizar modelos e fórmulas convencionais, apóia-se de forma deliberada na noção de fragmentação e de recriação, recursos também utilizados em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*.

Embora a fragmentação e alguns recursos estilísticos, tais como a paródia, já fizessem parte da produção poética desde os modernistas, eles foram revitalizados, deslocados de seus contextos antecedentes. Em *Amar-te a ti...*, esses recursos são utilizados tanto para representar o século XIX como para repensar as relações do homem e de suas transformações no e com o tempo, enfatizando as transformações lingüísticas e humanas em suas relações com o mundo.

Em *Amar-te a ti...*, a fragmentação descreve a angústia contemporânea que atravessou todo o século XX e penetrou no novo milênio, abalado pela fragmentação de uma narrativa que desafia a capacidade de ordenação, revelando todas as mudanças do trânsito do moderno para o pós-moderno, conforme lemos em trecho do romance:

Andei lendo não sei aonde que o novo século trouxe consigo a velocidade e que esta deve ser uma constante também das Letras. Eu que nada entendo destas e que só posso arrostar conhecimento daquelas outras, as Jurídicas, ainda que inteiramente aposentado, no gozo da velhice fanfarra apesar de melancólica, anoto isso aqui porque o autor do artigo que ora trago à baila, neste vicioso caderno de pensamentos, insistia igualmente em que a velocidade é o fragmento, o discurso interrompido, a arte do enxerto (BUENO, 2004, p. 20).

Conseqüência da percepção da fragmentação do mundo, o pensamento linear torna-se cada vez menos adequado para a percepção da descontinuidade de valores e de referências. Dessa forma, a narrativa passa a ser descontínua. Há ainda a quebra do tempo cronológico nesse tecido narrativo esgarçado, o que se pode confirmar no capítulo *Vá agora o que seria adiante*, no qual o narrador, já no título do capítulo, antecipa uma notícia sem se preocupar com a linearidade requerida pelo modelo canônico:

Vá logo e sem tardança, nestas divagações, o que seria muito adiante: Licurgo, pouco depois da Guerra, abandona o Exército e passa a se dedicar, após do que quis como um intervalo devotado à chronica militar antiga, eu diria antiqüíssima, à novidadeira arte (arte?) da photographia, tomando as poses no estúdio da Veiga, que acaba de sentar praça como photographo profissional na rua dos Barbonos, sítio pouco indicado para tal, mas gosto é gosto – tanto de Licurgo quanto de Veiga (BUENO, 2004, p. 55).

O narrador, então, subjuga o modelo, passando a narrar a seu bel-prazer, sem comprometimento com a linearidade, ou com o estilo, conforme o trecho:

Também não há ordem 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 Goes, já é de novo a sua vida – malucada e travessa, não o enlutasse o seu espírito dele o desejo bem pífilo de ser são (BUENO, 2004, p. 21).

A narrativa contemporânea parece constituir breves desafios às narrativas pré-existentes, bem como aos modelos tradicionais, por isso sua complexidade, sua heterogeneidade, sua fragmentação, combinando diferentes textos, citações, em uma miscelânea de tempos e de linguagens.

Segundo Barbieri (2003, p. 24), uma das características mais correntes na narrativa contemporânea é sua não-linearidade:

Sabida a importância atribuída à técnica de narrar na modernidade, tanto no cinema quanto no romance, como se evidencia através da recusa à linearidade, da fragmentação do discurso, da atomização do tempo, da relevância do ponto de vista, da diversidade de vozes narrativas, da falta de homogeneidade semântica, da dissonância de elementos justapostos e da desordem da sequenciação dos episódios, busco sintonia com o sentido de tais inovações.

Assim, depreendemos que a fragmentação é a característica mais presente na literatura dos escritores contemporâneos. Isso significa que os textos que antes eram contínuos agora foram quebrados em fragmentos menores, muitas vezes independentes do conjunto.

É o caso do romance em questão, no qual vemos uma seqüência de textos em que o autor constrói um interessante mosaico, misturando cenas da cidade do Rio de Janeiro, *flashes*, imagens e casos ao cotidiano dos personagens. Essa bricolagem de fragmentos esboça uma narrativa quebradiça, que transgride as pontuações, quebra a linearidade, funde o narrador com o autor, levando o leitor às várias incertezas que o romance espalha.

Para Jameson (2004, p. 101) isso pode ser explicado porque:

Tudo agora pode ser, nesse sentido, um texto (a vida cotidiana, o corpo, as representações políticas), enquanto objetos que antes eram “obras” podem agora ser relidos como imensos conjuntos ou sistemas de textos de vários tipos, superimpostos uns aos outros por meio das várias intertextualidades, sucessões de fragmentos ou, ainda mais uma vez, por puro processo (daqui por diante chamado de produção textual ou textualização).

Para Zanoni (2006, p. 1), em *Amar-te a ti...*:

O leitor se depara com uma história sem a pretensão de obedecer aos parâmetros cronológicos e temporais, já que os capítulos do livro não seguem um padrão normal de sucessão de acontecimentos, permitindo certo embaralhamento de informações.

A fragmentação da narrativa confere ao texto um caráter heterogêneo, híbrido. Tal como um copista infiel, ou um *bricoleur*, o narrador recorta e cola fatos e, nesse intrincado jogo com a linguagem, compõe-se uma trama multifacetada, plural. Carneiro (2005, p. 267) afirma que “alguns capítulos são trabalhados como verdadeiros contos no interior do romance”.

Para Jameson (2004, p. 108), de modo geral, isso acontece porque “nenhum desses elementos, ou novos signos culturais, ou logotipos, existe isoladamente.” Zanoni (2006, p.2) comenta que “a obra é uma sucessão de acontecimentos que não traduzem uma ligação entre si, dando a impressão que o livro começa ou termina em qualquer estágio da história [...]”, o que comprova que *Amar-te a ti...*, embora seja um romance que se propõe contar uma única história, esta é feita de fragmentos, de capítulos curtos, sem linearidade, o que pode fazer com que o leitor menos atento deixe passar detalhes importantes da obra.

No romance *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, interrompe-se muitas vezes o fluxo narrativo, o que confunde o leitor, que se perde no tempo e no espaço dessa narrativa descontínua. Desse modo, o leitor certamente terá que prestar maior atenção para não se perder nas teias do narrador, pois, embora ele possa ter a sensação de estar perdido, o narrador não está. O narrador contemporâneo fragmenta sua narrativa de forma intencional.

A fragmentação da narrativa não está apenas em uma obra feita de pequenas histórias, mas na própria carne do texto. Para Hutcheon (1991), as obras pós-modernas inserem valores universais, por meio das tematizações que dependem do

contexto, desafiando também a individualidade e a unidade narrativa em nome da multiplicidade e da disparidade, assumindo uma corporalidade fictícia e fragmentada.

Essa idéia de fragmentação também é explícita na obra de Jameson (2004, p. 91), ao afirmar que as dificuldades trazidas pela dominação cultural imposta pelo “capitalismo tardio” penetram na linguagem, no conhecimento e no discurso, tornando tudo fragmentado.

Como resultado do descentramento do mundo e do sujeito no mundo, temos não somente indivíduos fragmentados, mas também discursos que se fragmentam e se interpenetram. Em lugar das formas prontas, temos a superposição, a fragmentação e o deslocamento dos textos.

Um aspecto dessa fragmentação pode ser traduzido pela ausência de linearidade, o que contribui para uma narrativa imprevisível. O enredo não linear de *Amar-te a ti...* alterna os fatos da narrativa, que se desenrolam ora em 1913: “Ficaria horas desta noite do exangue mil novecentos e treze a nomear e a perguntar por todos o que já partiram, nenhum deles, creiam, capaz de se nos apertar num abraço de despedida para dizer que iam” (BUENO, 2004, p.19), ora em 1870:

Ando as horas soturnas daquele maio de 1870 em que somava-se ao gozo coletivo do fim da nefanda ainda que necessária Guerra, o gosto pessoal de haver Licurgo de novo entre nós - amadurecido pelo inóspito furor das batalhas chulas, o orgulho quiçá quebrado pela morte e o horror (BUENO, 2004, p. 40).

Percebemos a onisciência do narrador frente à fragmentação que engendra, haja vista ele, propositalmente, inserir o título *Fragmentos e enxertos*, para explicitar o fazer literário empregado no romance, o que confere à narrativa outra característica da contemporaneidade, a metalinguagem, como texto centrado no próprio fazer-se.

O que me consola é que não guardo esperanças com relação a tudo o que vai aqui registrado. Já o disse em algum lugar, e o digo de novo, e se não o disse, digo-o pela primeira vez – assim que me enfade o passatempo chinfrim, pico isto tudo em pedacinhos e o fragmento do fragmento jamais dirá o que foram as partes e muito menos ainda o todo (BUENO, 2004, p. 21).

A metalinguagem serve como proposta de renovação da literatura, por meio de uma espécie de releitura e de reescritura da tradição literária. A reescritura que Bueno faz de elementos da tradição constitui um traço da contemporaneidade em sua obra.

Bueno domina a técnica convencional da narrativa linear para tecer a sua narrativa não-linear, de enredo curto tal como um conto, a exemplo dos grandes mestres que, após o domínio das regras vigentes, delas se libertam, inventando as suas próprias, a partir das inovações, ou melhor, da experimentação exaustiva dos recursos técnicos que os gêneros lhes permitem. É por isso que Bueno consegue demonstrar sua extraordinária técnica narrativa, pela criatividade e pela complexidade de suas tramas, conforme assinala Venturelli (2004, p. 21), “uma narrativa que nasce como obra prima”.

Ao discutir o pós-moderno no terreno das realizações estéticas, Menegazzo (2004) aponta alguns aspectos estéticos próprios ao pós-modernismo, citando como referenciais do pós-modernismo: a ironia, a indeterminação e o jogo. Esses aspectos conferem à narrativa contemporânea uma maior fragmentação; ela passa a não adotar linearidade, dando maior espaço para os jogos da ironia e da linguagem. Em *Amar-te a ti...*, são esses elementos contemporâneos que constituem a graça e o encanto da literatura, como aponta o próprio Wilson Bueno (2006, p. 7):

Ao referir, pois, o espaço encantatório da arte – e, de todas as artes, a literatura sugere constituir a mais propícia a estes endiabrados jogos ilusionistas, sobretudo pelo que solicita de ativa participação do leitor, num ludismo de duplos que a um tempo se procuram e se recusam – não estamos falando nada mais, nada menos, do que de liberdade – precisamente ali onde tudo pode, desde que obedecidas as incontáveis regras do jogo. Liberdade sem responsabilidade, na arte como na vida, sabemos, é só uma canhestra inseqüência.

Com o desaparecimento do espaço-temporal decorrente do “fim das metanarrativas” (LYOTARD *apud* MENEGAZZO, 2004, p. 11), a narrativa contemporânea desalojou o realismo da prática artística, restando o jogo, a dissimulação, o simulacro. Cláudio Daniel (2005, p. 2), ao falar das narrativas de Wilson Bueno, assinala que o escritor não faz distinção entre o real e o imaginado, “como se o autor nos dissesse que tudo é real, tudo é imaginário, logo, tudo é literatura.”

Em razão de a literatura contemporânea ter esse jeito quebradiço, não é raro o leitor sentir falta em *Amar-te a ti...* de uma trama mais sólida. Por outro lado, sobram brincadeiras com a linguagem, neologismos, gírias e colagens. Como a fragmentação envolve pluralidade, a narrativa contemporânea se apresenta cada vez mais ambígua, menos precisa, salientando o que é impreciso e efêmero.

Essa aparente falta de uma trama mais sólida vem expressa no próprio corpo de *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, quando o narrador expõe ao leitor a forma com que o manuscrito vai sendo tecido:

Dei-me conta de mim e das anotações com que vou enchendo este caderno – são faltas de história, não urdem um enredo nem costuram uma trama, são apenas rodantes, vá, lá, devaneios com que deito ao papel lembranças velhas. (BUENO, 2004, p. 21).

Para Venturelli (2004, p. 21):

A marca maior deste escritor, nascido em Jaguapitã/PR, em 1949, – mas profundamente curitibano por sua vivência e formação –, é a da inquieta e infatigável busca de um rendimento máximo dos recursos de que dispõe a literatura.

Para Amâncio (2007, p. 18), “Bueno constrói uma literatura irrequieta, pouco preocupada com definições de gênero e muito mais com a expressão a ser flagrada”. Daí, a heterogeneidade de suas obras apontar para um escritor que não se atém a rótulos, para quem a fidelidade a algum gênero indica falta de imaginação. Contudo, a marca dessas invencionices não pode ser considerada como uma literatura de experimentos isolados, mas sim produto de um trabalho árduo de experimentação literária, o que para Amâncio (idem, p. 18) “evidencia um projeto em andamento. Um projeto que se dá a partir da colocação do escritor em sua época.”

Na orelha de *Cachorros do Céu*, livro de fábulas de Wilson Bueno, Barroso (2005) comenta que “um livro de Bueno é sempre uma caixinha de surpresas”. Para Wilson Bueno, essa referência do crítico Ivo Barroso define perfeitamente sua idéia de que: “Literatura é surpresa. É feitiçaria, bruxedo, imprevisibilidade. Não aquela coisa repetitiva” (BUENO *apud* DIAS, 2006, p.5). Assim, o próprio escritor faz questão de afirmar que “cada livro é um novo livro. Eu não consigo repetir fórmulas” (idem).

Para Carpinejar (2005, p. 1):

Wilson Bueno é um narrador que não condiciona as obras ao seu estilo, porém se adapta ao estilo de cada obra. É o livro que manda o que ele tem que dizer, resultando sempre, a cada volume, em um surpreendente universo a explorar.

Em razão dessa busca constante pela invenção literária e o gosto em não repetir fórmulas, Lima (2007, p. 1) assinala o fazer literário de Wilson Bueno como “um texto que se desvia de si mesmo, um texto que se fabula dando voltas em torno de si e para longe do que poderia ser, nele, qualquer forma possível de repetição.”

A marca da narrativa contemporânea é, a partir das incertezas e longe de repetir fórmulas verbais, conferir ao escritor a liberdade do texto. Essa liberdade é desejada e exercitada por Wilson Bueno, esse inventor de palavras e de discursos ou como o próprio escritor afirma: “Quero ter a liberdade do texto. Quero exercer a liberdade do texto” (BUENO *apud* DIAS, 2006, p. 5).

Conforme já comentamos, para a formação de sua ficção, Bueno lança mão de vários artifícios. Dessa forma, tanto os fatos fictícios quanto os reais ou os históricos se amalgamam numa teia, onde, ao mesmo tempo em que parecem ser equivalentes, denunciam a interdependência entre narrador, escritor, autoria e originalidade.

Em um mundo fragmentado, diluem-se também os limites que determinam onde termina uma categoria e onde começa outra. Desaparecem as fronteiras das velhas categorias; esfacelam-se as antigas formas de pensar; perde-se a unidade e a identidade em meio a uma simulação geral.

O próprio prólogo: “O maior pecado, depois do pecado, é a publicação do pecado” já prenuncia, de maneira irônica, que a leitura é de uma ficção, sendo, ainda, uma maneira não de revelação ou desvelamento do real, mas de entrar em contato com ele por meio da problematização (afinal, o diário é ficção ou gozo literário?).

Amar-te a ti... é tanto uma leitura de ficção quanto de fruição literária já que, pelas repetições e pelas semelhanças propiciadas pelo jogo, trabalha com sutilezas cujas ambiências dão espaço à interpretação do leitor. O recurso à estratégia do diário resgatado soa como uma paródia aos contos de suspense. Mas, diferentemente daqueles, paira a dúvida sobre quem redigiu o diário. Teria sido

mesmo Leocádio, ou então Licurgo o reescreveu para falsificar as circunstâncias e despistar sua culpa pela morte de Lavínia Prata? Ou foi a suposta adúltera a responsável pelo despiste? “Há ali um crime, há o mistério, tudo ocorre numa oscilação e numa ambigüidade quase irritantes, porque, no fundo, o que o leitor tem de descobrir é quem é o autor do pecado, explica Bueno (*apud* GIRON, 2004, p. 2).

Nesse processo, a escrita ergue-se como o maior enigma e o pecado mais grave. E é na escrita que o leitor encontra o gozo proibido. Os modelos servem para serem apropriados e redefinidos, transformados, recriados, constituindo um exercício constante de liberdade. Para Wilson Bueno (*apud* VERUNSCHK, 2004, p. 1), “todo narrar é uma experiência.”

Ficam aqui o registro de algumas das marcas da contemporaneidade literária que, por aceitar a multiplicidade de vozes e de estilos literários, abarca em suas características tudo quanto tecemos.

1.3 A crise da historicidade em Amar-te a ti nem sei se com carícias

Há quem diga que só há ‘modernidade’ ali onde houve, antes, o ‘pós-moderno’, isto é, o frutífero embate entre novas formas do ‘fazer’ artístico e a reinvenção que lhe precede.

Wilson Bueno

Se durante o século XX houve a retomada e a preocupação com narrativas ditas “canônicas”, isto é, consideradas representativas de modelos literários histórica e culturalmente reconhecidos, ao acompanharmos as transformações da narrativa contemporânea tem-se, de acordo com Menegazzo (2004), no início do século XXI, em razão da desconfiança em relação aos paradigmas antes afirmados, uma narrativa confeccionada a partir de propostas organizadas em suas numerosas variações.

Perrone-Moisés (1998, p. 175), ressalta a idéia de que:

No decorrer do século XX, o cânone modernista alcançou certo consenso entre especialistas de literatura e leitores ‘bem informados’. Neste fim de século, esse consenso está enfraquecido. É inegável que algo mudou [...] Resta saber qual o real alcance da mudança.

De fato, classificar e definir a narrativa contemporânea requer, primeiramente, a observação de que nenhuma categorização do texto literário configura-se como neutra, isto é, desvinculada do momento histórico-cultural no qual o texto se insere. Perrone-Moisés (1998) assinala que a crítica e a valorização da obra de arte dependem dos critérios que precedem tal crítica, ou seja, que valores a precedem.

Kristeva (1974) também pontua que a literatura, em seu percurso histórico, envolve-se com diversas perspectivas, que ora a valorizam, ora a desvalorizam, e que sua conceituação depende do valor ideológico de quem a classifica, em suma, do crítico e de seu momento cultural e histórico.

Em meio a questionamentos sobre o lugar do texto, seu funcionamento e a sua função histórico-social, Kristeva (idem) observa que o estudo do texto está além dos limites de outras áreas – como Psicologia, Sociologia ou Estética – e que não há instrumental básico pré-definido para estudá-lo, dificultando definições e caminhos: “A falta de um conjunto conceitual se faz sentir, o qual acederia à particularidade do ‘texto’, destacaria suas linhas de força e de mutação, seu devir histórico e seu impacto sobre o conjunto das práticas significantes” (idem, p. 10).

Portanto, havendo dificuldades quanto a um consenso na caracterização específica do texto literário, pode-se conceituar a produção literária pós-moderna, do final do século XX e do início do século XXI, como narrativa “que se apresenta, hoje, mais do que ontem, com múltiplas facetas” (BARBIERI, 2003, p. 17).

Na intenção de descrever os embates propiciados pela crise da historicidade, destacamos suas manifestações em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*. De acordo com Proença Filho (1988), a modernidade foi marcada, inicialmente, após a Revolução Francesa, quando houve o desenvolvimento da ciência, da moral e da arte, e o homem acreditou num mundo melhor em razão dos benefícios (aparentes) que o progresso lhe proporcionava.

Essa utopia diluiu-se pouco a pouco: se, por um lado, o homem obteve benefícios com as melhorias que o progresso lhe assegurou, por outro, foi cada vez mais se desindividualizando, fragmentando-se, reificando-se, tendo a impressão de que perdia sua identidade.

Esse desenvolvimento científico-tecnológico e cultural intensifica-se no século XX, gerando conflitos e revoluções. Ao final das Grandes Guerras Mundiais da primeira metade do século XX, começou a ser delineado o fim da modernidade. Após as barbáries das Guerras, passou-se a questionar a ciência, a razão e a fé

(ainda frutos de ideais iluministas). A arte, naquele período, passa a representar o conflito e a sobreposição de valores, de classes sociais, a crise mundial, englobando, “na verdade, um conjunto de tendências distintas entre si, mas que deixam depreender elementos comuns que a justificam” (PROENÇA FILHO, 1988, p. 27).

Em uma espécie de vazio existencial, o desencanto diante da vida foi se intensificando; o ser humano tornou-se insatisfeito com os problemas advindos da modernização, marcando a transição do moderno ao pós-moderno. Menegazzo (2004, p. 24), assim define essa transição:

O individualismo crescente e estimulado a partir do Iluminismo até o período moderno, na política, na ética e na arte, implicou uma desconfiança do sujeito em relação aos discursos da revolução, da religião, da família, da psicanálise, etc., que se propõem como universais e capazes de explicar, resolver e legitimar tudo, de forma absoluta. Essas narrativas mestras são substituídas, hoje, por discursos individuais, fragmentados e plurais, fundamentalmente ‘jogos de linguagem’, e sua legitimação é feita com base em consensos de grupos.

A desconfiança do sujeito quanto às utopias modernistas foi gradativamente substituída, em razão do esgotamento na crença das perspectivas e das certezas anunciadas, dando lugar a um certo desencanto diante da vida. Decorrente desse desencanto, a idéia de verdade foi sendo pouco a pouco desconstruída, dando lugar a uma poética em que se misturam estilos, ao mesmo tempo em que se presentifica a ausência da verdade, perdendo-se o referencial do que seria real ou não.

A desumanização do homem – e especialmente os novos olhares sobre esse princípio e as novas categorias que se instauraram – deram lugar ao pós-modernismo. Instala-se certa confusão quando entra em cena o conceito de “pós-modernismo”. Para alguns estudiosos, trata-se de mera continuação de questões já levantadas pela modernidade; para outros, uma forma inteiramente nova de conceber e pensar as práticas humanas, como explica Compagnon (2003, p. 104-5):

Ainda é difícil decidir se o pós-modernismo corresponde a uma autêntica mudança de *épistémè* ou de paradigma [...]; se ele deu lugar a formas originais ou se apenas reciclou procedimentos antigos num contexto diferente. Há continuidade ou ruptura com o modernismo e, se há, é positiva ou negativa?

Para Berman (2007), em tempos pós-modernos, as certezas e as verdades inabaláveis se desfazem no ar. E ainda, a modernidade sob a forma de pós-modernidade foi incapaz de reconhecer o passado como um lugar de renovação, de reencontro com as origens: “[...] é, de fato, que os modernismos do passado podem devolver-nos o sentido de nossas próprias raízes modernas, raízes que remetem a 200 anos atrás” (idem, p. 48).

Acreditamos que as discussões sobre o pós-modernismo, mesmo que contraditórias e imprecisas, sejam importantes para que se percebam as implicações culturais, bem como as significações da arte pós-moderna, uma vez que alguns teóricos vêem o pós-modernismo como ruptura e outros como continuidade decorrentes da crise da historicidade.

Hutcheon (1991, p. 142), ao teorizar sobre o pós-modernismo, comenta acerca da imprecisão associada ao termo: “Venho afirmando que o pós-modernismo é um empreendimento cultural contraditório, altamente envolvido naquilo a que procura contestar. Ele usa e abusa das próprias estruturas e valores que desaprova”. Desse modo, a estudiosa afirma que este deve ser visto como um fenômeno contraditório que “usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia” (idem, p.19), uma vez que não considera a obra como acabada, estática, imóvel e ressalta:

O que é inserido e depois subvertido é a noção da obra de arte como um objeto fechado, auto-suficiente e autônomo que obtém sua unidade a partir das inter-relações formais de suas partes. Em sua típica tentativa de preservar a autonomia estética enquanto devolve o texto ao ‘mundo’, o pós-modernismo afirma e depois ataca essa visão (HUTCHEON, 1991, p. 164).

Ainda, segundo Hutcheon (idem), a característica mais intrínseca ao pós-modernismo seria a contradição, interessando mais a maneira como essa contradição se manifesta, apoiando-se para tanto na “presença do passado”. Enquanto isso, Jameson (2004, p. 29) procura investigar quais os motivos explicariam essa contradição:

No entanto, essa é precisamente a razão pela qual me parece essencial entender o pós-modernismo não como um estilo, mas como uma dominante cultural, uma concepção que dá margem à presença e à coexistência de uma série de características que, apesar de subordinadas umas às outras, são bem diferentes.

Em outras palavras, o pós-moderno não seria o fim do modernismo, mas um *continuum* de algumas de suas características. Dessa forma, não há obra que se pretenda ser primeiro pós-moderna, pois esse termo implicaria e designaria um esquecimento de tudo quanto foi a modernidade e o que a impulsionou. Podemos atrelar ao termo pós-modernismo: a confirmação de ideologias, o veículo de esperanças e o lugar para escapar das frustrações, daí a infinidade de leituras possíveis sobre nossos tempos.

A intenção em trazermos o pós-modernismo para essa discussão está em se pensá-lo não como um período ou como um dominante cultural, como nos propõe Jameson (2006), mas para perceber a coexistência das várias características e estilos nas narrativas contemporâneas, usando para tanto algumas das características mencionadas pelo próprio Jameson (*idem*) e outras definidas por Hutcheon (1991), bem como para apontar a crise da historicidade e como ela aparece em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*.

Pós-modernismo para Jameson significa, em linhas gerais, a perda da historicidade e o fim da "grande narrativa" – o que, no campo estético, significa o fim de uma tradição historiográfica literária que se pautava por um movimento dicotômico de mudança-ruptura, "o apagamento da fronteira entre alta cultura e cultura de massa e a prática da apropriação e da citação de obras do passado" (*idem*, 2006, p. 28).

A nosso ver, a idéia de pós-moderno não pode ser definida em oposição ao moderno, mas como aceitação de todos os estilos e, desse modo, não enseja a instauração de uma estética que rompa com relação à modernidade. Assim, o termo pós-modernismo pode ser conceituado como a condição sociocultural e estética de um período histórico que passou à não-aceitação das antigas verdades absolutas (científica, moral, cultural) impostas durante o século XIX e parte do XX.

Enquanto na modernidade as narrativas passaram a romper com o passado, buscando o novo, o original, as narrativas contemporâneas ou "pós-modernas" tendem a uma indefinição, questionando paradigmas que antes sustentavam a superioridade da aura e da cultura artísticas modernas, a *doxa* tradicional, o "cânone literário."

Portanto, entendemos o pós-modernismo como um procedimento estético que não deseja romper com os modelos antes propostos. Esse novo procedimento resgata elementos da tradição, sem abalar a ordem anteriormente instituída, porque com ela se articula pelo diálogo.

Em *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, Berman (2007) faz o percurso da modernidade entre os séculos XIX e XX, resgatando e analisando o modernismo e o tempo passado, para tentar apreender o presente, verificando os principais acontecimentos do século XIX que modificaram o modernismo do século XX. Ao nos referirmos ao romance de Bueno; *Amar-te a ti nem sei se com carícias* como um romance contemporâneo, podemos defini-lo como uma narrativa que apresenta um narrador sujeito ao fluxo histórico, para quem nada é durável, vivendo em um mundo, fazendo uma referência à obra do próprio Berman.

A modernidade foi marcada pela excessiva confiança na razão, nas grandes narrativas, na transformação social e no desejo de aplicação da ciência e das novas teorias à realidade. No momento em que morre o mito do progresso e da ciência, não se consegue livrar o modernismo de certo fim. Vamos a um trecho de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* para verificar como Bueno traz esse desencanto com a ciência para a narrativa:

O saber científico não logrou livrá-lo de nossa crua impermanência. Há esta superstição esquiza que nos faz supor um médio ao largo das insídias da indesejada das gentes, como bem a classificou o admirável Machado. Nem sciencias nem filosofias, nada nos defende do certo fim (BUENO, 2004, p. 18).

O desencanto frente à ciência, à política e à razão foi desgastando o projeto da modernidade. Para falar desse desencanto, *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, com distanciamento, reinventa a linguagem dos oitocentos para denunciar o estado social, político e existencial do século XIX, expondo a perplexidade e o esvaziamento e um certo desencanto do homem frente ao mundo.

O romance de Bueno, próprio da literatura do século XXI, num diálogo constante e produtivo, apresenta-nos as crises do homem, da loucura de estar no mundo, elaborando pela linguagem não seu esgotamento, mas sim o fôlego para novas linguagens. Para Venturelli (1996, p. 1), a literatura contemporânea, ao invés de encontrar seu esgotamento, encontra seu fôlego para continuar criando:

De uma plasticidade lírica, capaz de embaralhar a fronteira de todos os gêneros, ao hermetismo cerebral de alguns textos, a literatura vem encontrando energia para resistir a todos os modismos tecnocráticos, a despeito das profecias fatalistas que volta e meia surgem a anunciar a morte do livro, ou do romance, ou da poesia. O que vemos é que os avanços do homem, em todas as áreas, acabam realimentando o processo literário, e escrever, mais do que nunca, vai-se tornando um diálogo dramático e revivificador com todos os meandros da civilização porque, apesar de todo o desenvolvimento, as “velhas” questões permanecem fustigando a humanidade, e escrever, talvez sempre, tem sido uma tentativa de responder aos muitos *nadas* que nos circundam e nos ameaça.

Portanto, nota-se que o romance de Bueno esboça nas entrelinhas de suas 196 páginas o ritmo alucinante da modernidade, onde, num ambiente de incertezas, tal como nos diz Berman (2007, p. 31), a única certeza são as inúmeras possibilidades: “A moderna humanidade se vê em meio a uma enorme ausência e vazio de valores, mas, ao mesmo tempo, em meio a uma desconcertante abundância de possibilidades”. Certo é que, para Berman (*idem*), o século XX inaugura uma nova visão da modernidade. Para o estudioso, a modernidade do início do século XX,

[...] produziu uma assombrosa quantidade de obras e idéias da mais alta qualidade. O século XX talvez seja o período mais brilhante e criativo da história da humanidade, quando menos porque sua energia criativa se espalhou por todas as partes do mundo (BERMAN, 2007, p. 34).

Apesar da pluralidade e das possibilidades do homem moderno, essas mesmas possibilidades não sobreviveram à entrada do século XX, ao que Berman (*idem*, p. 34) indaga: “O que acontece no século XX, ao modernismo do século XIX?”

Ainda para Berman (*idem*, p. 97), tudo na modernidade era feito para imediatamente ser substituído, em um tempo em que tudo se criava para logo ser destruído e depois reciclado:

Das roupas sobre nossos corpos aos teares e fábricas que as tecem, aos homens e mulheres que operam máquinas, às casas e aos bairros onde vivem os trabalhadores, às firmas e corporações que os exploram, às vilas e cidades, regiões inteiras e até mesmo as nações que as envolvem – tudo isso é feito para ser desfeito amanhã, despedaçado ou esfarrapado, pulverizado ou dissolvido, a fim de que possa ser reciclado ou substituído na semana seguinte e todo o processo possa seguir adiante, sempre adiante, talvez para sempre, sob formas cada vez mais lucrativas.

Em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, o narrador fala das substituições de certos modismos que o modernismo e o novo século que se avizinhava trouxeram consigo, tendo como exemplo o cinema, que aos olhos do narrador estaria fadado a ser substituído:

Não será o cinematographo capaz de dar a puros esboços, um rosto. Teatro, vaudeville, pantomina – chamem o que quiser mas, para mim, modesto bacharel, e que das artes sou só um fruidor obsessivo, não o chamem virtude, em si tão pândega, o cinematographo será como as outras modas – não sobreviverá à próxima década a qual, de si, terá suas ocupações próprias, igualmente breves e igualmente destinadas a ser melancolicamente substituídas. (BUENO, 2004, p. 108)

No capítulo “notas baldias” (BUENO, 2004, p. 40), o narrador dos manuscritos expõe como o século XX do cinematógrafo soterrou os “bons” tempos dos tálburis, dos daguerreótipos e das tardes enevoadas à beira-mar, refletindo sobre a essência das coisas, do paradoxo entre os valores antigos e os novos e ainda da permanência ou não das novas invenções no século XX:

Constatava – mais uma moda a fisgar o coração desprevenido das pessoas, desde já destinada, pela própria natureza, a durar pouco e a logo fazer vacante o mistério de seu deleite. Foi assim com a valsa, será assim com as modinhas e tudo mais o que depois delas chegue e enamorar-se o coração das gentes (BUENO, 2004, p. 104).

Como a modernidade era regida pela busca da novidade, as coisas passaram a ser rapidamente substituídas. No romance isso pode ser observado pelo fato de o narrador aprofundar a dicotomia entre o velho e o novo e quando fala da efemeridade das novidades. Ao narrar aspectos da vida do novo século que se descortinava, os manuscritos expõem os novos fenômenos, o chamado “progresso”, por meio das reflexões de um narrador que se negava às novidades e se ressentia sobre a fugacidade das coisas. Berman (2007, p. 27), também para falar dessas inúmeras substituições e da velocidade com que as coisas velhas eram substituídas por uma nova assim se expressou: “Eu não sei, a cada dia, o que vou amar no dia seguinte”.

Para o crítico, acima citado, o modernismo tinha visões de transformação do mundo. Essas visões foram orientações ativas da história para ajudar o homem a

viver mais comodamente, porém, isso não aconteceu. Em *Amar-te a ti...* isso pode ser observado tanto pelo desencanto com a ciência anteriormente citada, quanto pelas promessas da ciência em retardar a morte, em encontrar a cura para inúmeras doenças o que muitas vezes não acontecia:

O Bromelius, nos explicava, cheio de dedos, entre um croissant e outro, pego com as finas mãos e levado à boca a movimentos medidos, explicava-nos a nos o Capistrano, há de livrar a Humanidade de tantas e tão várias enfermidades, justo as que mais matam, tardia ou precocemente, que não será impossível levar alguém adiante dos 120...Pobre Capistrano que foi-se dessa depois de uma gripe fortíssima complicada em pneumonia, com menos de quarenta (BUENO, 2004, 18)

Como nem a ciência podia ser considerada como fonte de verdade, os grandes esquemas explicativos caíram em descrédito. Assim, para Berman (2007) a palavra “moderno” tornou-se imperfeita para dizer e compreender as crises de toda a ordem no século XX depois das grandes barbáries que chocaram o mundo até ao desenvolvimento ultra-rápido das tecnologias a que assistimos.

Berman definiu o modernismo como um movimento que prometia, “aventura, poder alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos” (BERMAN, 2007, p. 24).

Uma das presenças da crise da historicidade no romance *Amar-te a ti nem sei se com carícias* reporta às constantes dúvidas do narrador sobre sua própria existência, sintoma típico do homem fragmentado, vivendo em um mundo caótico e que resolve contar, também pelas entrelinhas, a contradição do homem (pós)-moderno à procura de respostas atemporais, problematizando o mundo moderno e a solidão do homem que passa o tempo todo procurando um significado para sua vida, tentando aprisionar um passado que já não existe mais.

Levou consigo os sonhos vãos do Bromelius Citricus e outros sonhos que não convém expor aqui neste caderno de notas, reflexões de um velhusco que já se entende com a Morte feito ela fosse uma lamentosa vizinha, e que se avém com a escrita movido quiçá por outra utopia, talvez mais vã e mais debalde – a utopia de aprisionar não o futuro, mas o passado que já se nos fugiu como um doudo fuge nos dramas musicais do Varella, pontuais pelas sextas-feiras nos teatros da cidade (BUENO, 2004, p. 18).

Dessa leitura entendemos que para o narrador há que se pensar, reter o passado por meio dos fios da memória, para então recompor uma vida feita em pedaços em razão das ilusões trazidas pela modernidade. Daí sua obsessão pelo passado, já que narrando o “ido e o vivido” o narrador dos manuscritos tenta escapar dos determinismos da vida, da morte, das coisas belas e efêmeras, tentando reter no texto a perplexidade que constitui o viver, lembrando as coisas passadas, os cheiros e os gozos da existência fugaz: “que pretensão aquela a nossa de não morrer, de não morrer, nunca?” (BUENO, 2004, p. 71). Deste modo, o autor narra a simplicidade de viver, sabendo que a única certeza da vida é a morte. Por esse motivo, escreve para que nada lhe escape da memória, para livrar-se de sua instabilidade, gerada pelo decurso do tempo.

A crise da historicidade em *Amar-te a ti nem sei se com carícias* pode ser percebida, também, pela construção da narrativa com seus parágrafos truncados feitos de encaixes, fragmentos e pelas várias referências à própria maneira de fragmentar a narrativa conforme já tratamos.

A fragmentação do discurso, a relativização da verdade, a postura indagadora em relação ao mundo e, ainda, as novas concepções de espaço e tempo, são recursos literários que fazem parte da literatura contemporânea, apontando para a efemeridade das representações, para a relatividade e o caráter provisório de nossas significações do tempo e do acaso que, no romance em questão, pode ser percebido pelo “gosto em passear o passado” (BUENO, 2004, p. 21). É o lembrar da fugacidade das coisas e até mesmo das pessoas que o tempo soterrou o que leva o narrador a escrever para que os acontecimentos não sejam “engolidos pela sanha novidadeira dos tempos” (BUENO, 2004, p. 21):

Dei me conta de mim e das anotações com que vou enchendo este caderno – são faltas de história, 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 (BUENO, 2004, p. 21).

Para Jameson (2006, p. 50), a crise da historicidade pode ser classificada como o “sintoma singularmente privilegiado” da contemporaneidade. Segundo o crítico, a narrativa contemporânea tem como características a fragmentação e a

bricolagem, afirmando ainda, que o jogo é o que nos resta na contemporaneidade, ressaltando que não há mais grandes relatos e sim a canibalização de outros livros, outros textos.

Resta-nos o puro jogo aleatório dos significantes que nós chamamos de pós-modernismo, que não mais produz obras monumentais como as do modernismo, mas embaralha sem cessar os fragmentos de textos preexistentes, os blocos de armar da cultura e da produção social, em uma nova bricolagem potencializada: metalivros que canibalizam outros livros, metatextos que fazem colagem de pedaços de outros textos – tal é a lógica do pós-modernismo (idem).

Porém, a fragmentação no romance de Bueno consiste não em canibalizar os livros ou textos, ou ainda a forma convencional de se estruturar a narrativa, mas sim a de apropriar-se desses textos, autores, ou linguagem, para ambientar a narrativa, que passa a incorporar significados totalmente novos e diferentes.

Jameson (2006, p. 52), ao falar sobre a crise da historicidade, assim se expressa:

A crise da historicidade agora nos leva de volta, de um outro modo, à questão da organização da temporalidade em geral no campo de forças do pós-moderno e também ao problema da forma que o tempo, a temporalidade e o sintagmático poderão assumir em uma cultura cada vez mais dominada pelo espaço e pela lógica espacial. Se, de fato, o sujeito perdeu suas pretensões e retenções em um complexo e organizar seu passado e seu futuro como uma experiência coerente, fica bastante difícil perceber como a produção cultural de tal sujeito poderia resultar em outra coisa que não um amontoado de fragmentos e em uma prática da heterogeneidade a esmo do fragmentário, do aleatório.

Assim sendo, o romance registra a crise da historicidade por meio de fatos aparentemente inarticulados, fragmentários. O narrador a todo o momento interrompe a narrativa, ora para conversar com o leitor, ora para romper a linearidade textual, retomando a capítulos posteriores, ou ainda, adiantando algum capítulo para, do mesmo modo, abandoná-lo e, ainda, misturando fragmentos ora de uma carta deixada por Lavínia, ora de uma carta militar antiga sob o título “Cousas Archaicas”.

Se já o disse, digo o de novo, o que de Licurgo tomou posses a graça apaixonada pela chronica militar antiga e aí o esgarço trecho de um encontro, não me lembra aonde nem quando, que tudo se nos perde a noite

dos tempos, só o trecho anotado à mão, em caligrafia tecido de Colcheias, a chronica colhida da crestomatia archaica de um tal Padre Nunes dizendo de Santa Izabel e de D. Diniz, reanotada agora neste caderno que - como tudo, aliás, ai, meu Deus! Só as cinzas terá como inalienável destino (BUENO, 2004, p. 153).

E o trecho da carta, que não sabemos ser verdadeira ou não, vem grafada no romance em itálico, para diferenciá-la do restante da narrativa conforme observamos, *“Depois que esta rainha [dona Isabel] veo a Portugal, recreceo discórdia entre el rey D. Diniz e o infante D, Affonso, seu irmão;* (BUENO, 2004, p. 152).

Atente-se que a crise da historicidade no romance não se manifesta somente pela fragmentação e/ou pelo enxerto, mas também pela valorização exagerada das pessoas em relação às inovações e para falar da descrença do narrador nas novidades que o novo século trazia.

- E onde está que deixastes o “Excesso”? – sabe que não lhe aprovo a compra do Daimler. Estas engenhocas não foram de todo testadas sobretudo no quesito segurança e temos tido, uma atrás da outra, a notícia trágica, sobretudo em França, dos que nela se aventuram. Sou mais um coupé, a nobreza dos cavalos, e elegância insubstituível dos tálburis que não se fazem mais (BUENO, 2004, p. 164).

O narrador registra o trânsito do século XIX para o XX para falar da existência fugaz e da perenidade das coisas. É o que vemos no capítulo *Sombras de um Fantasma*, uma crítica à efemeridade e ao provisório das coisas:

Estou invariavelmente esperando pelo pior, vezo antigo, o que me confere, e isto só aqui possa eu deixar registrado, cá nestas folhas que logo serão consagradas ao fogo, ou mais que isso, às cinzas de nossa arrogante provisoriedade, o que me confere, insisto, o gosto insolente e superior com que, desde já, vos trato (BUENO, 2004, p. 24).

Segundo Lyotard (2004, p. 10), uma das marcas da pós-modernidade é o desaparecimento das metanarrativas, o que tornou impossível contar uma história linearmente. Tem-se por “pós-moderna” a incredulidade com respeito aos metarrelatos, o que dá lugar a combinações lingüísticas heterogêneas. Essas transformações relacionam-se também com a crise dos grandes relatos e assim, conforme Lyotard (idem, p. 9), a condição pós-moderna, “designa o estado da

cultura depois das transformações que afetaram as regras do jogo da ciência, da literatura e das artes a partir do século XIX”.

No romance, o autor aproveita-se da crise da historicidade e dos grandes relatos para narrar, o que denota sua criatividade literária. Para Bueno, é exatamente a chamada crise da narrativa, dos grandes relatos, que assegura ao escritor a possibilidade de continuar o trabalho de criação literária:

Vivemos permanentemente em crise, graças a Deus [...]. Então, a crise literária é permanente [...]. Quanto mais crise, já sabemos, mais oportunidades. Precisamos de uma interlocução nessa crise. É dela que vai nascer a grande literatura brasileira. Ou melhor, é com ela que vamos continuar fazendo a grande literatura brasileira. Sem sombra de dúvida. Um país que tem Machado de Assis, Clarice Lispector, Carlos Drummond de Andrade e Guimarães Rosa é de uma literatura assombrosa. A literatura brasileira é de uma pujança, de uma grandeza e de uma criatividade extraordinárias (BUENO *apud* DIAS, 2006, p. 7).

É exatamente contra o “esgotamento das formas de narrar” que Wilson Bueno se coloca. Ao invés de romper com a maneira clássica de narrar, ele explora a tradição e experimenta novas formas. Esse recurso não reconhece um centro ou uma totalidade, ou ainda, um cânone, mas se apropria desses discursos e renova o tempo e a linguagem precedente. Para Hutcheon (1991, p. 63):

Numa reação direta contra a tendência de nossa época no sentido de valorizar apenas o novo e a novidade ele [o pós-modernismo] nos faz voltar a um passado repensado, para verificar o que tem valor nessa experiência passada, se é que ali existe mesmo algo de valor.

A narrativa pós-moderna retoma um passado que agora vem repensado. Ao expor o transitório, a efemeridade, o provisório das coisas pela atividade lúdica, Bueno se coloca frente à crise da narrativa, porque a revitaliza pela *artesanía* literária. Ou seja, embora em *Amar-te a ti...* explora-se a questão da efemeridade e a idéia de que tudo passa, também se propõe que algumas coisas continuam:

Se nada mais fica, ficou-lhe a completa catalogação de uma espécie rara de flor – *Eburnea fustigata brasiliense* e, claro, a sonetaria luxuriante, os caprichosos quartetos e tercetos, os imprevistos fechos d’ouro, o *spleen*, os poemas feridos de amor e morte, oh vate oscilante sempre entre a nevrose e a doudice mais douda (BUENO, 2004, p.17).

Fredric Jameson, no livro *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (2006, p. 28), assinala que o apagamento das características e das inúmeras possibilidades do homem moderno que não sobreviveram ao século XX teve:

[...] pelo menos, o mérito de dirigir nossa atenção para uma característica fundamental de todos os pós-modernismos (...), a saber, o apagamento da antiga (característica do alto Modernismo) fronteira entre a alta cultura e a assim chamada cultura de massa ou comercial, e o aparecimento de novos tipos de texto impregnados das formas, categorias e conteúdos da mesma indústria cultural que tinha sido denunciada com tanta veemência por todos ideólogos do moderno [...]

Tradição e modernidade, retorno ao passado e aceitação do presente, reação ante o progresso devastador: é a partir dessas dualidades, que convivem ainda na linguagem contemporânea, da retórica bacharelesca e da possível morte do modernismo em meio à “crise da historicidade” que reside a encantatória narrativa de Wilson Bueno que, ao situar a narrativa entre o século XIX e o XX, reaviva a linguagem oitocentista. Ao percorrer esses dois espaços temporais, aproveita-se da “crise da historicidade” e da possível morte do modernismo onde “não há nada mais a criar”, para reinventar esse “fantasma da história”.

Desse modo, em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, Bueno relê a modernidade e as condições que se operam no trânsito do moderno ao “pós-moderno”, da crise da historicidade, incorporando no fluir da história as incertezas que pairam sobre o narrador do romance diante do precário existir: “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).

Esse movimento não é cronológico; ele é feito de fragmentos, de enxertos, engendrando uma literatura sempre renovável, ou melhor, o retorno renovado que só é possível pelo fluir do tempo ficcional. A tarefa do escritor se dá nesse devir. O tema do romance é a linguagem retrógrada e dissimulada utilizada pelo narrador para, ao mesmo tempo em que reconstrói a atmosfera estrutural de um romance clássico, inserir sua sutil ironia.

O ato de repetir essas incertezas de outros tempos no espaço contemporâneo estabelece um eterno recomeço, já que os séculos mencionados e já conhecidos (a passagem do XIX para o XX, com o modernismo e sua crise) se transformam em um

perpétuo recomeço, uma vez que a coisa reproduzida se entrelaça à própria vida, sendo sua essência incorporada à narrativa contemporânea e ao fazer criativo do autor.

Sem nos esquecer de que é em nossa contemporaneidade que tomam parte o tempo, o lugar e as circunstâncias, convém lembrar que, no caso de *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, Wilson Bueno está reproduzindo um tempo e uma linguagem diferentes do que o momento em que esses mesmos tempo e linguagem são criados. Portanto, o romance não quer apenas reproduzir os dramas existenciais gerados pela crise da historicidade, mas apontar para um tempo que, apesar de ter mudado, ainda continua reproduzindo todas as crueldades dos noventa.

Assim, o fim do século, a partir desses sinais, passa a relevar-se de uma intrincada tessitura de tempo, vida e linguagem que nos convida a nele tentar enxergar o sentido problemático da "historicidade", cujos aspectos como a desesperança, a desilusão e a desintegração com a crise gerada e com a velocidade do novo tempo, aparecem de maneira exemplar em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*.

A narrativa do romance revitaliza e incorpora aspectos da narrativa moderna após a "exaustão modernista". É pela narrativa que o escritor avança tanto para o passado quanto para o presente, que pelo labor com as palavras alcança o resultado almejado.

Wilson Bueno tira dos oitocentos o que pode haver de literatura na história, ou seja, extrai o eterno da transitoriedade, do efêmero. O que se constata é que o autor não exclui a tradição, nem aquilo que nas obras do passado representa o belo eterno.

Em síntese, o rápido desenvolvimento tecnológico e a conseqüente aceleração dos acontecimentos provocaram mudanças na forma do homem ver e de se ver no mundo. Isso resultou em alterações nas formas de representar o real, conforme veremos no próximo capítulo.

CAPITULO II

EMPRÉSTIMOS LITERÁRIOS EM *AMAR-TE A TI NEM SEI SE COM CARÍCIAS*

Tanto a paródia como o pastiche não só são imitações textuais formais, como envolvem nitidamente a questão da intenção. Ambos são empréstimos confessados.

Linda Hutcheon

Conforme vimos no primeiro Capítulo, a literatura contemporânea se caracteriza pela multiplicidade de recursos literários, como é também o caso de *Amar-te a ti nem sei se com carícias*: uma miscelânea de abordagens teóricas com características próprias ao fazer literário na contemporaneidade.

Neste capítulo, verificaremos outras formas de estabelecimento do diálogo textual proporcionadas pelo uso de recursos estilísticos comuns à intertextualidade, sendo eles a paráfrase, a paródia e o pastiche. De modo geral, a intertextualidade aparece em *Amar-te a ti...*, estabelecendo uma rede de diálogos por vezes explícita (no caso das citações e das referências) e em outras implícitas, quando o não-dito exprime a sugestão.

A arte pós-moderna irá se diferenciar dos movimentos do alto modernismo por preferir formas lúdicas e fragmentadas. A literatura não se estrutura mais na paródia (o escárnio do passado), mas no pastiche (a aproximação do passado).

Santiago (2002, p. 136) assim define a diferença entre paródia e pastiche:

A meu ver é por aí que eu estaria construindo a diferença entre paródia e pastiche. A paródia é mais e mais ruptura, o pastiche mais e mais imitação, mas gerando formas de transgressão que não são as canônicas da paródia.

Se não há mais estilos ou gêneros novos, já que tudo foi feito - como o fim das metanarrativas apontado por Lyotard (2004) -, a literatura vai então combinar, mesclar, re-apropriar-se, ou seja, passará a ser uma confluência de empréstimos literários.

Na contemporaneidade, os escritores querem mais o diálogo que a superação de uma tradição. Para Santiago (2002, p. 133), esse diálogo entre a tradição e a literatura contemporânea nos dias de hoje não é gratuito, mas decorrente de uma literatura que renova a que lhe deu origem, abrindo novos caminhos para a criação literária:

Falamos de tradição tentando exatamente compreender, por exemplo, a diferença entre paródia e pastiche. Por que uma arte deixa de ser paródia? Ela deixa de ser paródia porque a paródia se tornou um ritual, se tornou uma cerimônia, se tornou alguma coisa de esclerosada. Portanto, a paródia deixa de ser paródia no momento em que ela é um mero recurso técnico usado pelo jovem poeta para ter acesso à poesia. Acho que nós não falamos de tradição, hoje, gratuitamente; [...]

Para Carneiro (2005, p. 26), no Brasil, os escritores pós-modernos buscaram na ficção a saída para o dilema criado com a nova contextualização social e econômica pós-ditadura militar que, em lugar de uma literatura de combate, passou a se renovar para além dos modelos de vanguarda (no campo estético) ou da ficção engajada (no plano ideológico).

Ao compartilhar do mesmo entendimento, Santiago (2002) não entende a literatura pós-moderna como lugar de ruptura ou de negação dos ideais do modernismo. Nesse sentido é que, para a narrativa contemporânea, o que interessa não é erguer bandeiras contra adversários estéticos ou políticos, mas reescrever o passado, buscando acrescentar-lhe o que pode haver de novidade, de inovação no âmbito do presente, indo além do modelo representado.

Assim, a busca pela originalidade e pela inovação a qualquer custo, da ruptura com o passado é substituída pelo diálogo, por meio do pastiche, a exemplo do romance *Amar-te a tí...*, que se constitui numa releitura e numa reescritura da linguagem oitocentista, dos costumes do século XIX e uma crítica a esse mesmo

século. Segundo o próprio Wilson Bueno, “uma denúncia da crueldade dos oitocentos no Brasil.” (BUENO *apud* DANTE FILHO, 2004, p. 5a).

Nesse impasse entre a literatura de embate, de ruptura e a nova literatura – essa de retomada, de releitura e de reescritura – temos em *Amar-te a ti nem sei se com carícias* o lugar ficcional de cruzamento entre a linguagem contemporânea e outras linguagens, onde temas como originalidade, ruptura e tradição são discutidos, questionados, emprestados e por fim incorporados à narrativa sem os conceitos fechados e pré-estabelecidos pelo cânone e pela recusa à idéia de ruptura idealizada pelo modernismo.

Em razão dessa recusa da literatura contemporânea aos embates políticos e à ruptura com os ideais modernistas ou estilos que lhe são anteriores, se dá lugar à prática da reescritura e do diálogo, que se pretendem, ao mesmo tempo, retorno e avanço. Esse retorno não tem a finalidade de resgatar a forma passada ou a linguagem passada, mas de lhes atribuir novos sentidos.

Em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, Bueno demonstra o cuidado e as técnicas das quais lançou mão para reescrever a linguagem comum aos oitocentos, renovando-a sem as inquietações de produzir uma literatura que se queira nova a qualquer custo (como no modernismo) e, principalmente, sem a obrigação do embate ou da censura ideológica.

Trata-se, sim, de uma fusão de tempos e de linguagens que acaba por construir uma forma própria e independente, principalmente no campo semântico, já que é pela linguagem que o escritor revela o trabalho consciente com ela própria. Segundo Bueno:

O personagem diz: estou cansado de suas ‘farfalhices hibernais,’ ‘ando à sorrelfa,’ ‘fez mozza,’ isto é, olhado desse ângulo é engraçado, mas ao mesmo tempo faço uma denúncia da crueldade dos oitocentos no Brasil. (BUENO *apud* DANTE FILHO, 2004, p. 5a).

Esse artifício literário consiste num ardiloso jogo intertextual em que o escritor oferece ao leitor uma dupla leitura: enquanto o leitor menos atento tem em suas mãos uma obra na qual o jogo de adivinhar não vai além das facilidades aparentes,

o leitor experiente poderá ir além do que se insinua, desenredando os códigos desse diálogo de confluências de linguagens.

Por exemplo: se o leitor desconhecer o contexto e o significado de expressões e nomes constantes do texto de Bueno, como adivinhar que a grafia é do século XIX e que a mesma é inserida propositalmente no romance, com o intuito de conferir efeito cômico ao falar empolado da elite, conforme assinala o próprio Bueno: “Nesse sentido, o livro também é uma denúncia da linguagem bacharelesca das elites. O bacharelesco no mau sentido da palavra” (BUENO *apud* DANTE FILHO, 2004, p. 5a).

No romance, há um movimento de dupla significação, em que a tessitura do texto, ao alcance do leitor mais experimentado pela história e pela literatura, o faz capaz de assimilar as mudanças ocorridas na linguagem com o decurso do tempo, percebendo o humor e a estilização resultante.

Com o advento do pós-modernismo, torna-se mais freqüente a presença da intertextualidade, ou seja, à luz das teorias de Bakhtin, lidas de modo esclarecedor no Ocidente por Julia Kristeva, tem-se o estudo do diálogo ou do cruzamento de vários textos. Conseqüentemente, os modos de apropriação do texto se alteram. Na literatura contemporânea isso ocorre, sobretudo, com o auxílio do aproveitamento intencional de elementos do passado.

Essas novas formas de expressão, de empréstimos das narrativas contemporâneas delineiam o momento pelo qual passa o fazer literário na contemporaneidade, em que o escutar das vozes clássicas propicia uma releitura do passado, num processo criativo que dilui as fronteiras entre ficção e realidade, decorrentes da fragmentação, do pluralismo e da forma inventiva com que os temas são incorporados à narrativa.

A presença do passado na obra literária pós-moderna não se dá de forma nostálgica, mas como uma reavaliação crítica, sendo, conforme Hutcheon (1991, p. 182): “um diálogo irônico com o passado”, em que suas formas estéticas e formações sociais são problematizadas por meio da reflexão crítica:

[...] por meio da intertextualidade aparentemente introvertida, outra dimensão é acrescentada pela utilização das irônicas inversões da paródia: a relação crítica da arte com o 'mundo' do discurso – e, por intermédio deste, com a sociedade e a política (idem).

Enquanto parece que a modernidade se “esqueceu do presente” em nome do futuro, a pós-modernidade tende a buscar no passado elementos para engendrar as narrativas contemporâneas que se mesclam e se incorporam ao presente de maneira reciclada, considerando diferentes processos para o fazer literário. Linda Hutcheon (1991, p. 168) afirma que “o passado chega na forma de textos e de vestígios textualizados [...]” e que esses textos interagem de formas complexas.

Aproveitaremos, neste capítulo, algumas características que se manifestam nas narrativas contemporâneas, pensando especialmente na estética e na(s) forma(s) que ela empresta para a formação do texto de Wilson Bueno em estudo.

O espaço pluralístico propiciado pelo pós-modernismo não enseja hierarquia entre os diferentes gêneros ou as formas de narrar, haja vista os diferentes gêneros ou estilos dialogarem entre si. Esse diálogo se forma não somente por meio da intertextualidade, conforme já discutimos, mas também por recursos daquela, como a paráfrase, a paródia e o pastiche – técnicas que serão tratadas nesse capítulo.

A sobreposição de textos apresenta-se como artifício em que, ao menos na narrativa de Wilson Bueno, percebe-se a necessidade de o autor aprisionar os fatos, sobretudo por meio da linguagem, assumindo por esse viés novas maneiras de expressão da literatura: é o recriar das vozes e das expressões de um período, num constante jogo criativo e ficcional.

Para Jameson (2004, p. 91), na chamada “cultura do capitalismo tardio” do consumismo, acentua-se a fragmentação do texto, da polifonia de vozes, do pastiche, que agora substitui a paródia, tão corrente no modernismo, do ecletismo e da mistura de gêneros; na estética pós-modernista, observa-se a retomada de textos do passado, do uso da metalinguagem, de relatos híbridos e fluidos.

Assim, para construir a narrativa contemporânea, os escritores podem visitar autores de outros séculos e, embora possam inserir elementos comuns à narrativa canônica, podem fazer uso de tais artifícios apesar da narrativa estar

ambientada nos dias atuais como explicita o próprio Bueno sobre o romance por nós estudado: “Ele tem um crime, e tem a busca pela elucidação desse crime e, ao mesmo tempo, é uma intervenção autoral na linguagem do século XIX, embora eu esteja irremediavelmente preso ao século XXI.” (BUENO *apud* DANTE FILHO, 2004, p. 5a).

Deste modo, os vestígios do passado podem vir textualizados por meio dos relatos, dos diários, da memória, dos manuscritos, elementos freqüentes na construção da narrativa contemporânea e, no caso do romance em estudo, o prólogo já nos informa que os vestígios do passado são textualizados por meio de manuscritos: “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* [...]” (BUENO, 2004, p. 2). Dessa forma, um romance, uma cidade, personagens históricos, narradores anônimos são empréstimos que passam a ser considerados como texto escrito, conforme percebemos ao longo da trama de Bueno.

Assim, a partir da trama que o romance engendra, evidenciam-se não somente elementos da narrativa contemporânea, mas também da narrativa tradicional, que se mesclam e se fundem, insinuando e textualizando vestígios do passado por meio da escrita.

É exatamente em razão da multiplicidade de temas, gêneros e ardis encontrados no romance que, ao analisarmos a trama, nos restringimos a algumas especificidades da narrativa contemporânea, pois, o que está em jogo, não é uma nova estética, mas uma nova maneira de narrar, em que o que importa nem sempre se configura necessariamente no novo, mas em uma nova forma de criar.

A heterogeneidade, o jogo de mostrar e esconder nos faz ler a trama tal como lemos na orelha do romance: “a narrativa merece ser sorvida lentamente, como o vinho de uma colheita rara”.

Ao considerar a experiência estética como processo inventivo, o trabalho de Wilson Bueno em *Amar-te a ti nem sei se com carícias* requer uma abordagem própria, sendo que a mescla de linguagens é propiciada pelos diálogos intertextuais ao utilizar os recursos literários da paródia e do pastiche, ferramentas comuns ao fazer literário no romance.

É a partir do cruzamento desse diálogo entre as linguagens que investigaremos como Wilson Bueno se vale daqueles recursos estilísticos para, ao cruzar a linguagem de nossos dias, cruzar também o século XIX, cruel e verborrágico, numa miscelânea de tempos e de linguagens conforme veremos de forma mais detida no terceiro capítulo.

Além desses aspectos, *Amar-te a ti...* consiste numa reciclagem artística, resultante da apropriação de textos, do empréstimo de elementos culturais, de formas e de convenções literárias que se fizeram presente nos oitocentos.

Sendo nosso objeto de estudo neste capítulo os diálogos produzidos pela intertextualidade, com ênfase à paródia e ao pastiche, direcionaremos nossos estudos no sentido de verificar esse entrecruzamento na narrativa de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* que dialoga com o passado, num processo de inter-relação contínua.

2.1 – Intertextualidade

As fronteiras de um livro nunca 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

A intertextualidade, como a própria palavra denota, indica uma inter-relação entre textos. O termo, conferido à criação de Julia Kristeva (1974), é de fato introduzido por ela a partir de seus estudos sobre as teorias de Bakhtin. Kristeva (idem, p. 64) salienta:

[...] que Bakhtin é o primeiro a introduzir (a intertextualidade) na teoria literária: todo o texto se constrói como mosaico de citações, todo o texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de

intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla.

As epígrafes, as citações, a paródia e o pastiche são modos de apresentação da intertextualidade, recursos utilizados pelos escritores para realizarem o diálogo com a tradição, como afirma Perrone-Moisés (1978, p. 58):

Perdidas a unidade do texto e a de sua leitura, a crítica se depara, mais do que nunca, com o problema das relações entre diferentes discursos, entre diferentes textos. Alusões, citações, paródias, pastiches, plágios inserem-se agora na própria tessitura do discurso poético, sem que seja possível destrinchá-lo daquilo que lhe seria específico e original.

A intertextualidade reflete a preocupação da literatura em narrar o que pode ser concebido como texto, não havendo fronteira delimitada entre os textos na contemporaneidade, uma vez que estamos na fronteira da escrita, em que as coisas são incertas e há o interesse pelo diálogo da literatura com outras linguagens e com a própria tradição literária, engendrando, assim, os atos da releitura e da reescritura.

Porém, para entender como se presentifica o diálogo contemporâneo na literatura, faz-se necessária uma reflexão sobre o pós-moderno, verificando o conceito de intertextualidade, além das definições de paráfrase, paródia e pastiche.

Vejamos o que diz Hutcheon (1991, p. 157) sobre a intertextualidade pós-moderna:

A intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto [...] No total, pouco resta da noção modernista de “obra de arte” exclusiva, simbólica e visionária; só existem textos, já escritos.

No romance, Bueno reescreve o passado intervindo na linguagem do século XIX, embora esteja preso ao presente, ao século XXI. Por isso Bueno afirma que “*Amar-te a ti...* é um mix da linguagem no tempo” (BUENO *apud* DANTE FILHO, 2004, p. 5a).

Então, por meio do diálogo com o passado, propiciado pela intertextualidade, Wilson Bueno reescreve o passado dentro de um novo contexto, criticando a retórica bacharelesca por meio do personagem Leocádio, “um conservador que usa aquela linguagem empolada numa época em que falar bonito era sinônimo de inteligência” (BUENO *apud* DANTE FILHO, 2004, p. 5a).

O trabalho intertextual no romance pode ser observado desde a sua epígrafe, em que o escritor intencionalmente coloca uma citação de Machado de Assis: “O maior pecado, depois do pecado, é a publicação do pecado”. O trabalho da citação, nesse caso, faz com que o “outro” se inscreva no texto, sendo nesse disfarce que a citação se revela. Vale lembrar que Compagnon (1996, p. 31-2) nos alerta de que “a epígrafe é a citação por excelência, a quintessência da citação [...] uma confissão de fé, sendo a rampa sobre a qual o comentário ergue seus pilares”.

Compagnon (*idem*, p.33) explica que o trabalho da citação consiste em “trabalhar o leitor ao mesmo tempo em que trabalha o próprio autor”. A epígrafe de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* é uma citação machadiana intencionalmente utilizada para trabalhar (com) o leitor. Trata-se de um “blefe” intencional que leva o leitor a enveredar e a se perder pelos labirintos do romance.

Exemplo desse ardil intencional é que o provável narrador (já que paira a dúvida até mesmo em relação a quem seja o narrador), desde o prólogo cujo título é: “À Maneira do Prólogo”, diz: “A epígrafe machadiana, no livro desde o começo, parece dizer mais do que simplesmente comunica” (BUENO, 2004, p. 12), o que sugere desde essa afirmação, o jogo instituído por Bueno, que em entrevista a Bittencourt e Pereira (2004, p. 02) confessa o ardil tramado desde o prólogo na intenção de confundir o leitor: “Ao apelar para a cumplicidade do leitor, tento ali, talvez de modo diverso do que ocorra geralmente em nossa literatura, colocar quem lê num ardil, no meu ardil. Aquele prólogo ali é uma armadilha, uma arapuca”.

Ou seja, a epígrafe de *Amar-te a ti...* é intencionalmente contraditória, tornando ambíguo o caminho para a compreensão da narrativa. Na verdade, como o texto configura-se enquanto uma intrincada rede intertextual, a partir da epígrafe o livro conduz o leitor pelos labirintos do texto, sem lhe oferecer uma única saída.

Dessa forma, Bueno forja sua narrativa ao revelar suas prováveis influências não só por meio da intertextualidade, mas dos constantes diálogos que trava ao longo do romance, divertindo-se ao aguçar o leitor a uma leitura falseada, proporcionada pelos procedimentos literários dos quais se utiliza.

Por meio da intertextualidade, a narrativa adquire um permanente estado de reelaboração e de transformação de textos anteriores, misturando cenas de uma história verídica e de outras, ficcionais, por meio de citações, de alusões, de comentários, de colagens, de transposições, subvertendo a relação entre os diversos referentes.

Os autores das obras ficcionais contemporâneas fazem uso da intertextualidade de forma bastante planejada, seja relendo aspectos literários, seja de formas literárias já existentes. O resultado é alcançado no entrecruzamento de textos atuais com outros que lhe são anteriores que, por sua vez, também se interligam a outros num diálogo constante de textos e de citações.

A concepção de intertextualidade sempre esteve presente na visão tradicional de literatura, como denota Perrone-Moisés (1978, p. 59):

O inter-relacionamento de discursos de diferentes épocas ou de diferentes áreas lingüísticas não é novo, podemos mesmo dizer que ele caracteriza desde sempre a atividade poética. Em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado como outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura.

Antes, essa concepção reservava-se a gêneros específicos da literatura, tais como a sátira e a paródia. Na pós-modernidade, a intertextualidade é intencionalmente utilizada na confecção das obras contemporâneas, sendo um recurso de uso quase habitual.

Podemos conceber o termo intertextualidade como “o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo” (BARROS; FIORIN, 2003, p. 29). Assim, pode-se dizer que a intertextualidade define-se enquanto diálogo com outros textos, na tentativa de criar,

recriar ou transformar seu sentido, tendo em vista que todo texto vai sendo construído com base em outro(s) texto(s).

Na contemporaneidade, os escritores trabalham com esse recurso, voltando os olhos para o passado, não com o intento de corrigir o texto ou a obra por meio da sátira ou da ironia, mas a fim de superá-lo, refazê-lo ou atribuir-lhe outros sentidos, como completa Hutcheon (1991, p. 170) acerca da obra produzida no pós-modernismo: “indica sua dependência com seu uso do cânone, mas revela sua rebelião com seu irônico abuso desse mesmo cânone” Para Koch, (2000, p. 46), “a intertextualidade diz respeito aos modos como a produção e recepção de um texto dependem do conhecimento que se tenha de outros textos com os quais ele, de alguma forma, se relaciona”.

Outra forma intertextual, no romance de Bueno, refere-se ao discurso aberto com o qual o narrador, numa confluência de intertextos, alude à literatura mundial, dialogando com Shelley, Byron, Edgard Allan Poe, Eça de Queiróz, Alexandre Dumas, Shakespeare, Machado de Assis, Olavo Bilac, entre outros, o que podemos confirmar pelo trecho do romance:

Não tenho dos poetas o estro, a magia de um Bilac, por exemplo, capaz de tornar o mais comezinho sucesso num sortilégio de rara rima, como careço igualmente da grandeza impávida de um Machado, fino de uma fineza irônica e ainda assim debochada, pronto a fazer do mais deliqüescente dos entrecchos uma página imortal. Referir Camilo, Herculano ou o insuperável Píloro isto lá é sonhar desperto, ou estar caduco de vez (BUENO, 2004, p. 74).

Partindo do princípio de que os livros sempre versam sobre outros livros, ou sempre se conta uma história já contada, exigir-se-á do leitor certa competência para o reconhecimento de vestígios de outros textos. É por esse motivo que *Amar-te a ti...* deixa entrever em sua rede de intertextos uma imersão também no classicismo, estabelecendo uma brincadeira com a linguagem, sendo um dos pontos a destacar a inserção de vários termos em inglês e em francês que denotam também intertextos: *maillot*, *spleen*, *Bromelius Citricus*, *chaises longues* são palavras que Bueno recupera para compor *Amar-te a ti nem sei se com carícias*.

Some-se a isso a linguagem rebuscada própria aos párnasos, como Olavo Bilac. Bueno, em entrevista a Dante Filho (2004, p. 5a), ressalta que *Amar-te a ti...* “Trata-se de um romance no sentido clássico da palavra, com toda a estrutura clássica, e ao mesmo tempo uma trama *noir*”.

Há ainda a condenação à retórica vazia, fazendo referência aos poetas parnasianos de quem Leocádio era admirador, enfatizando a importância da métrica, o gosto pelos alexandrinos e pelo decassílabo perfeito (note-se que o título *Amar-te a ti nem sei se com carícias* é um decassílabo perfeito).

Devemos, portanto, tomar *Amar-te a ti nem sei se com carícias* na condição de ficção, uma narrativa que se configura tal como um jogo de esconde-esconde em que o jogo de mostrar e esconder revela as diversas formas de intertextualidade que o romance pode adotar.

Assim, a narrativa vai sendo tecida no cruzamento das diversas linguagens, vozes e discursos de épocas diferentes. Por esse motivo, podemos dizer que nenhuma obra literária é original ou configura-se como texto primeiro, porque um texto é a absorção de outro texto e, ainda que o romance seja produzido em pleno século XXI, ou seja, marcado como um texto “do presente”, ele produz sentido na medida em que o leitor faz (ou não) as inferências necessárias para perceber os “outros discursos”.

Por via do diálogo intertextual, essa prática revela o quanto Wilson Bueno tem consciência do modo como se apropria da linguagem para a criação literária. A fim de delinear essas e outras questões referentes à formação da ficção contemporânea, verificaremos, sob o viés da pós-modernidade, os reflexos no âmbito das realizações estéticas: a nova forma da construção das narrativas contemporâneas que, por contemplarem a heterogeneidade, permitem a diversidade, a mescla de estilos e de formas, mostrando, enfim, o trabalho da intertextualidade.

2.2 - A paráfrase: criação apropriativa

A rigor, em pleno terceiro milênio, ainda não nos libertamos desta coisa bacharelesca e preciosista, no pior sentido destas palavras, que foi a marca e continua sendo a sina dos oitocentos em nossa carne. E eu só poderia dizer isso através de uma paráfrase da fabulosa linguagem.

Wilson Bueno

A paráfrase é uma das formas de intertextualidade, sendo a reprodução do texto de outrem, com as palavras do autor. Em *Amar-te a ti...*, Bueno deixa explícita a brincadeira com a linguagem, já que reproduz a linguagem oitocentista, o que difere do plágio porque, na paráfrase, o autor explicita a intenção da apropriação, deixando explícita a fonte utilizada. Em *Amar-te a ti...*, Bueno deixa clara a fonte utilizada, conforme se pode notar pelo trecho da entrevista concedida a Pen (2004, p. 4):

Passei quase um ano (e a Bolsa Vitae me deu condições para isso) às voltas com a luxuriante prosa dos Oitocentos - tanto a 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.

Do grego *para-phrasis*, que significa continuidade ou repetição de uma sentença, segundo Sant'Anna (1995, p. 17), ao contrário da paródia, a paráfrase toma, para o autor, um sentido diversificado: "é a reafirmação, em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra escrita. Uma paráfrase pode ser uma afirmação geral da idéia de uma obra como esclarecimento de uma passagem difícil. Em geral ela se aproxima do original em extensão".

A paráfrase pode ser entendida como transcrição, mantendo uma ligeira proximidade com a tradução. Mas, ao mesmo tempo, a tradução já é uma interpretação ou, em literatura, a paráfrase já seria criação ou então estilização.

Para Wilson Bueno, a criação literária, a reinvenção da linguagem oitocentista à sua maneira, foi possível graças ao uso da paráfrase, considerando a prática como:

Uma imersão no crudelíssimo século XIX brasileiro, em suas ambigüidades, conchavos, em sua perversa hipocrisia e sobretudo, em sua oca retórica que parece continuar guiando a vida nacional. A rigor, em pleno terceiro milênio, ainda não nos libertamos desta coisa bacharelesca e preciosista, no pior sentido destas palavras, que foi a marca e continua sendo a sina dos oitocentos em nossa carne. E eu só poderia dizer isso através de uma paráfrase da fabulosa linguagem (BUENO *apud* LEAL, 2005, p. 1).

Assim, a paráfrase pode ser entendida como “mais do que um efeito retórico e estilístico ela é um efeito ideológico de continuidade de um pensamento, fé ou procedimento estético” (SANT’ANNA, 1995, p. 22). Como procedimento literário, a paráfrase é usada como modo de transmitir valores ou manter a vigência ideológica de uma linguagem, embora os conceitos de paródia, paráfrase e estilização são relativos ao grau de informação do leitor.

Diferentemente da paródia, procedimento intertextual que logo abordaremos, na paráfrase o deslocamento é mínimo, repousando sobre o idêntico e o semelhante, pouco fazendo evoluir a linguagem, ocultando-a atrás de algo já estabelecido. Isso pode ser notado em *Amar-te a ti nem sei se com carícias* pelo fato da reinvenção da linguagem pelo escritor pautar-se em uma linguagem que o tempo pretérito ajudou a formar: a “linguagem literária” brasileira.

Portanto, no romance de Bueno há uma substituição superficial que reforça o já dito, já que a paráfrase é uma continuidade de uma ideologia já constituída, estabelecendo uma intertextualidade de semelhanças na qual a estilização é o ponto de contato. A paráfrase enseja continuidade, reforçando o texto original e, no caso de *Amar-te a ti...*, as duas linguagens se equivalem, num jogo onde um sujeito abre mão de sua voz para deixar falar a voz do outro, dando continuidade à linguagem original. Para Sant’anna (1995, p. 31):

A paráfrase é definida como o discurso do mesmo, a repetição simples e ideológica, que recupera em outro texto seu processo de construção e adquire o mesmo ponto de vista, deixando clara sua fonte e a intenção de não tomar o seu lugar.

Assim, ao abrir mão de sua voz para dar lugar à voz do outro, o texto se constitui sem voz, porque quem está falando a fala do outro, são vozes compartilhadas, vozes unas, não havendo disputa de espaço ou de posição e, dessa forma, a paráfrase pode ser entendida como apresentação, uma leitura de manutenção do discurso, mas que dificulta saber quem, afinal, fala primeiro. Há um distanciamento 'ingênuo' do texto-fonte que não nega a sua filiação, mantendo uma subordinação, uma eterna ligação ao cordão umbilical, repousando ainda no texto-fonte.

A paráfrase é, também, o oscilar entre o que antes era do outro (o modelo) e o que agora é de outro (a cópia), sem a possibilidade de reaproximação do que antes supostamente era outro (original-cópia), sem poder sustar o desenraizamento de onde se estava (original) e do que parece ser (cópia).

Só então percebemos que aí mora uma nova obra a ser enunciada, a ter vida própria, mas cujas palavras conhecidas nunca mais significarão a mesma coisa, aquilo que significavam no texto-fonte. É assim que Wilson Bueno ratifica a sua própria linguagem oitocentista.

Concluindo sobre o conceito de paráfrase, ela pode ser considerada uma estilização positiva, um pró-estilo, entendendo-se a estilização como uma técnica geral e a paráfrase como um efeito particular.

2.3 - A paródia

A paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo.

Linda Hutcheon

A paródia foi muito utilizada durante o modernismo, sendo sua prática a de promover um deboche intertextual que pode ser interpretado como uma recusa ao movimento que lhe era anterior, tendo sentido de oposição, de criação do novo.

Para Santiago (2002, p. 124), “a paródia, ao fazer ironia dos valores do passado, faz com que o presente rompa as amarras com o passado, cortando a linha da tradição”. Nesse sentido, a paródia seria repetição e ruptura do *make-it-new*, da crítica pela crítica, na qual a transgressão tornou-se um ritual em que a negação não pode mais ser vista como criadora.

Jameson (1993, p. 29) entende que, se cada pessoa criar sua própria língua e parodiá-la, rompendo com a anterior, não haverá mais língua para ser ridicularizada, não existindo nada além do que a heterogeneidade estilística. Tal como diz Santiago (2002, p. 29), a paródia se torna algo de esclerosada de tanto ser utilizada, não havendo mais caminhos para a invenção:

[...] a própria possibilidade de qualquer norma lingüística nos termos da qual fosse possível ridicularizar as línguas particulares e os estilos idiossincráticos desapareceria, e não teríamos nada além da diversidade e da heterogeneidade estilísticas.

A concepção da paródia pós-moderna é diferente da paródia difundida durante o modernismo, pois, se esta é sempre satírica e revestida de escárnio, a paródia, na acepção pós-moderna (a utilizada em nossos dias), pode, ou não, ser satírica ou irônica, já que: “a nova forma se desenvolve da velha sem realmente destruí-la, sendo apenas a sua função alterada” (DOURADO, 1999, p. 3).

Para Santiago (2002, p. 133), a arte, o recurso técnico utilizado pelo escritor pós-moderno deixou de ser a paródia, porque “a paródia se tornou um ritual, se tornou uma cerimônia, se tornou alguma coisa de esclerosada”.

Assim, nos romances contemporâneos, a paródia é uma das formas de diálogo que pode ou não ser revestida de ironia com relação aos modelos anteriores. Embora situemos *Amar-te a ti...* como um romance próprio à contemporaneidade, não podemos dizer que a narrativa queira romper com a linguagem ou com autores que lhe são anteriores, porque o escritor, ao retomar a linguagem oitocentista, não a sobrepuja, mas se apropria dela para o seu fazer literário, conferindo à narrativa a criatividade que o modernismo esclerosou ao negar as estéticas anteriores.

Para Jameson (2006, p. 28), a paródia é própria às vanguardas e seu surgimento seria fruto da ruptura com uma ordem estabelecida e canônica:

[...] a paródia põe em destaque a singularidade desses estilos e torna suas idiossincrasias e excentricidades para produzir uma imitação que zomba do original [...] mesmo assim, o efeito geral da paródia é – seja por simpatia ou por malícia – lançar o ridículo sobre a natureza privada desses maneirismos estilísticos e sobre exagero e excentricidade, em relação à maneira como as pessoas normalmente falam ou escrevem. Assim, por trás de toda paródia, resta um sentimento de que há uma norma lingüística em contraste com a qual é possível zombar dos estilos dos grandes modernistas.

Wilson Bueno estabelece em *Amar-te a ti nem sei se com carícias* relações com o texto ou com modelos anteriores, não para romper, mas para, com fina ironia, dialogar com a língua que se deseja contrastar, o que origina um texto que tem por objetivo achincalhar não somente a língua em contraste, mas também o estilo formal em vigência.

Segundo Santiago (2002, p. 126), “a paródia é mais e mais ruptura e o pastiche mais e mais imitação.” Em entrevista a Pen (2004, p. 03), Wilson Bueno sugere a forma com que a paródia aparece em seu romance: “A nossa elite é oca e tende a preencher os seus vazios -literais ou figurados- através da norma culta da língua, os vocábulos difíceis, as palavras suntuosas...”. Por isso, o escritor caçoa da língua empolada que a elite oitocentista utilizava e ainda hoje utiliza para esconder, atrás dessa “intelectualidade”, uma verborragia pretensamente lírica.

Assim, a paródia serve como um pensar não somente do falar empolado dos oitocentos, mas como uma reflexão para, ao mesmo tempo, questionar a retórica vazia que Wilson Bueno tanto condena. Desse modo, o que o escritor quer com o estilo parodiado não é nem destruir nem romper com o passado, “porque a paródia não é a destruição do passado, na verdade parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo” (HUTCHEON, 1991, p. 165).

Ao questionar e sacralizar o passado oitocentista, o escritor retoma a linguagem para demonstrar, ao mesmo tempo, a glória e o horror daquele século XIX. No sentido do horror, temos uma paródia da linguagem que se consuma quando o escritor escancara a verborragia, a língua empolada e bacharelesca que serve de máscara para o vazio da elite, sendo ao mesmo tempo uma sátira à linguagem e uma censura ao século XIX e que, segundo o próprio Bueno, deve servir de exemplo para os dias de hoje.

Assim, na paródia e na paráfrase, em *Amar-te a ti...*, a linguagem e os autores mantêm sua identidade à medida que o texto primeiro configura um modelo de linguagem e de um tempo em torno do qual se move a narrativa renovada. Como o passado é incorporado, ele encena, no próprio corpo do romance, o falar empolado:

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 [...] aonde você, bazófilo, e suas farfalhices hibernais? Cadê você, seus sonetos e botânicas (BUENO, 2004, p. 17).

Para Hutcheon (1991) esse tipo de paródia não guarda o sentido do ridículo ou da destruição e, sim, o da reelaboração de convenções. Nesse sentido, percebe-se que o romance *Amar-te a ti...* não se aproxima do sentido de paródia em sua definição clássica, ou seja, não sugere ruptura e ridicularização da linguagem parodiada.

Ao contrário, trata-se de uma homenagem e, simultaneamente, uma inversão, aproximando-se mais da paródia moderna estudada por Hutcheon (1991), embora possamos tomar o tempo empregado pela autora (paródia) não como a paródia que enseja ruptura e sim como pastiche, já que ela toma paródia por pastiche.

Nessa perspectiva temos que a paródia, para Hutcheon (1991), instaura o diálogo, sem que a apropriação de um texto, do estilo lingüístico ou do literário seja reduzido a uma mera recuperação de textos.

É o caso de *Amar-te a ti...* onde se pode observar na linguagem parodiada um distanciamento crítico e não a mera ridicularização da linguagem parodiada. Para Hutcheon (1991, p. 48), “o prazer que deriva do tom irônico da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de comprometimento do leitor no vaivém intertextual [...] entre cumplicidade e distanciamento”. Hutcheon (idem, p. 28) também atenta para o fato de que a paródia “paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia e também obriga a uma reconsideração da idéia de origem ou originalidade”. Para a crítica, na paródia “o passado como referente não é enquadrado, nem apagado, (...) ele é incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido novos e diferentes” (idem, p. 45).

Desse modo, *Amar-te a ti...* parodia um discurso não com a intenção de romper com os estilos anteriores, mas para inventar uma narrativa que, ao fazer o caminho de volta sugira, ao mesmo tempo, desordens iconoclastas e um exercício de admiração por aqueles mesmos ícones, estabelecendo certo continuísmo com a linguagem e com os estilos que retoma e procura registrar.

Ainda, segundo Hutcheon (1991, p. 47), “a importância da prática da paródia sugere uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança.” Esse olhar com distância crítica estabelece continuidade e não ruptura com os modelos, tal como afirma o próprio Wilson Bueno (2004, p. 37):

Experimental ou apenas narrar? Cada novo narrar, e isto é tudo!, não escapará nunca de se estabelecer como “continuísmo” e profanação, obediência e rebeldia, tumultos iconoclastas e exercícios de admiração frente aos modelos que lhe são, queira ou não queira, fundadores.

Para Hutcheon (1989, p. 15):

Os artistas modernos parecem ter reconhecido que a mudança implica continuidade e ofereceram-nos um modelo para o processo de transferência e reorganização desse passado. As suas formas paródicas, cheias de duplicidades, jogam com as tensões criadas pela consciência histórica.

A narrativa de *Amar-te a ti...* serve, então, para falar da retórica vazia e da linguagem empolada utilizadas no passado, num exercício de linguagem que estabelece, no tempo presente, um olhar crítico e continuado sobre o século XIX, como um lugar possível para se pensar o passado e o presente, tanto ironizando essa linguagem quanto como forma de homenagem.

Isso se confirma com a afirmação de Hutcheon (1989, p. 47) quando destaca o duplo potencial da paródia para a subversão e para a homenagem constituindo, como afirmou o próprio Bueno, em exercício de profanação e homenagem.

Para Santiago (2002, p. 115):

Não indo nem para o passado nem escapando pelo futuro, ficando pé no agora, por aí vemos de que maneira sub-reptícia o passado e a tradição começam a entrar na construção do presente. Ao mesmo tempo, vamos desligando-nos da estética do *make-it-new*, da ironia com relação aos valores do passado.

Para Jameson (2004), no momento em que a paródia não tem com o que romper, ela dá lugar ao pastiche. Por esse motivo, o pastiche torna-se um dos aspectos ou das práticas mais significativas da contemporaneidade.

2.4 - O pastiche

Na estética do pastiche não há ruptura, há muito mais uma reverência.

Silviano Santiago

Jameson (2006, p. 27), ao tratar do abandono da estética da paródia para a estética do pastiche, afirma que “um dos aspectos ou práticas mais significativos do pós-modernismo atual é o pastiche”.

Segundo ele, (idem), o pastiche, enquanto fruto de uma época onde não há mais valores a quebrar, implica a incorporação de um texto sem o impulso satírico,

sem o riso comum à paródia. Compartilhando do mesmo entendimento, Santiago (2002, p. 133) assinala que “a arte deixa de ser paródia para ser pastiche porque a paródia virou um mero recurso técnico.”

Bueno institui pelo pastiche uma rede de significações, um texto dentro de outro texto que permite a revisita ao passado não para copiá-lo, ou para romper com ele, mas para incorporá-lo, para endossá-lo, para demonstrar sua reverência e homenagem aos autores e à linguagem ‘inculta e bela’. Para ele, embora a crítica à linguagem empolada seja importante no romance, seu desejo foi também o de homenagear os autores que lhe precederam:

Foi sempre o meu desejo, antes de mais nada, de prestar uma homenagem aos grandes formadores desta nossa última flor do Lácio ‘inculta e bela’, sobretudo os do século 19. (BUENO *apud* PEN, 2004, p. 03).

Isso é possível, pois, segundo Jameson (2006, p. 26), os romances ficcionais pós-modernos não “citam mais os textos ou modelos que lhe serviram de modelo, mas incorporam-nos a ponto de não se traçar mais a linha divisória” entre eles.

Assim, mesmo que o diálogo estabelecido entre esses sistemas textuais seja diferente, se estabelece, pelo romance, uma relação de aproximação e de afastamento numa rede de significações articuladas com outros textos pré-existentes.

E é exatamente isso que Wilson Bueno faz, *Amar-te a ti nem sei se com carícias* incorpora a linguagem oitocentista, sem necessitar citar os modelos que serviram de referente, pois a linguagem e o modelo que o escritor reativa se incorpora à linguagem e aos padrões de nossos dias; vejamos trecho do romance em que o escritor revitaliza palavras antigas para compor o romance:

Aprende, caderno antigo, uma quiçá lição de encanto e de delicadeza, vós caderno meu, que só tendes fito a treda inútil do que, na vida, são as especialidades malsãs. Toma vacância delas, velusco e patético caderno, tu que trazes a morte dentro feito uma irrespondível promessa. (BUENO, 2004, p. 59)

Jameson (2004, p. 28), ao conceituar o pastiche, assim o define:

O pastiche, como a paródia, é a imitação de um estilo peculiar ou único, o uso de uma máscara estilística, a fala numa língua morta: mas é uma prática neutra dessa mímica, sem a motivação ulterior da paródia, sem o impulso satírico, sem o riso, sem aquele sentimento ainda latente de que existe algo normal, comparado ao qual aquilo que está sendo imitado é muito cômico. O pastiche é a paródia vazia, a paródia que perdeu seu senso de humor: o pastiche está para a paródia assim como está para essa coisa curiosa - a prática moderna de uma espécie de ironia vazia.

Na citação a seguir, Bueno expõe o processo de criação em *Amar-te a ti...* como invenção de uma linguagem própria, admitindo ter criado sua própria linguagem oitocentista, comparando seu processo criativo ao de Saramago em *Memorial do Convento*, que cria sua própria linguagem barroca:

Uma linguagem oitocentista reinventada, contaminada por tudo o que de moderno e de eterno possui a nossa bela e encantada Língua, criando ainda um efeito caricatural, cômico para instaurar, ali, um distanciamento e um entrelaçamento de épocas (BUENO *apud* BITTENCOURT; PEREIRA, 2004, p. 2).

Ao escrever a sua própria linguagem oitocentista, recriando-a, o escritor retoma à época oitocentista sem conferir à narrativa o caráter de escárnio da paródia, porque Bueno não deseja romper com o passado, mas repeti-lo em diferença. Assim, o diálogo com o passado no romance implica distanciamento, sendo uma reescritura, o desdobrar de épocas e de línguas que geram um diálogo mais próximo ao pastiche.

A escrita de Bueno implica um método compositivo baseado na apropriação incessante de citações e de trechos de outros poetas que o escritor ora desloca, ora alude, ora reescreve, ora parafraseia, o que caracteriza o romance também como um pastiche, no sentido de um texto cujas apropriações, citações e retalhos de textos serem resultantes dos entrelaçamentos de línguas e de épocas diferentes, tal como em um mosaico.

O texto de Bueno não se compõe pelo radicalismo do modernismo, mas pela fusão intertextual propiciada pelo pastiche. Para Santiago (2002, p. 134), o pastiche se configura como a estética do suplemento: “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”.

Ainda para Santiago (idem, p. 134), “o pastiche não rechaça o passado, num gesto de escárnio, de desprezo, de ironia. O pastiche aceita o passado como tal”. Ao pensarmos no romance *Amar-te a ti...* a partir da contraposição entre paródia e pastiche, relacionando-os ainda aos termos moderno e pós-moderno, podemos dizer que Wilson Bueno, ao escrever o romance, recria a linguagem oitocentista.

Nesse sentido, o escritor não se apropria tão-somente da tradição, mas a reinventa, dessacralizando o passado e inserindo-o imediatamente em um novo contexto produzindo uma obra inventiva. Ao se valer de fragmentos e de empréstimos confessados, ou mesmo da citação explícita de suas influências, o escritor recria a linguagem, que passa a tomar novos contornos e sentidos, num processo de constante recriação.

O pastiche permite que a linguagem oitocentista seja renovada, transformada, porque a linguagem do passado, após o processo inventivo e criativo pelo qual passa, permite dizer que Bueno recria a língua, revelando seus desvios e seus deslocamentos.

Tem-se, desse modo, uma obra nova, pois o momento histórico já não é o mesmo, nem a forma da narrativa, dentre outras estruturas textuais, ocorrendo um constante processo de criar e recriar (outros discursos, outros modos de narrar), possibilitando a releitura do que já foi feito, mas com a liberdade de ler o texto no tempo presente.

Outra contribuição para a compreensão do pastiche é apresentada por Miranda (1989, p. 173), para quem o pastiche é o que “resta aos escritores para que o silêncio seja vencido, para que histórias possam, ainda, ser contadas”. Miranda (idem), explica o pastiche associando o termo à busca de livros secretos, à captura e falsificação de manuscritos, assim como a literatura de falsas atribuições, imitações, cópias, plágios, pastiches, sendo que o pastiche, para o crítico, é o ato de renovar próprio à literatura de empréstimo, lembrando o lado positivo do pastiche que consiste também em salvaguardar a escrita do enrijecimento.

Para o crítico, o pastiche é uma forma de repetir, em que no espaço do texto “se cruzam verdades e falsificações, onde os limites das convenções literárias e dos

lugares-comuns ideológicos são excedidos, o escritor repete, desvia, trai e ficcionaliza o que lê, com o intuito deliberado de decepcionar o leitor”. (MIRANDA, 1989, p. 176).

No romance, Bueno utiliza a linguagem empolada dos oitocentos para encobrir outros pecados maiores da elite oitocentista e decepcionar o leitor: “a verborrágica provocação reflexiva serve para escamotear, para encobrir, para trair...o leitor [...]” (BUENO *apud* BITTENCOURT; PEREIRA, 2004, p. 01).

Muitas são as traições, as arapucas que Bueno arma para o leitor. Exemplo disso é que as próprias iniciais dos manuscritos encontrados nos escombros do palacete aristocrático, conforme soubemos pelo prólogo, (LP) já engendram um artifício, posto que o leitor fica durante todo o romance sem saber se os manuscritos são de autoria de Leocádio Prata, Licurgo Pontes ou Lavínia Prata.

Para criar o romance, o escritor retoma a linguagem dos oitocentos que vem textualizada a partir do escritor na contemporaneidade, permitindo que se veja nessa multiplicidade de construções literárias, tempos e sentidos uma linguagem que incorpora, plasma, mistura aquela linguagem oitocentista à linguagem de nossos dias.

Bueno, ao se apropriar da linguagem oitocentista em *Amar-te a ti...*, faz avançar, mudar, renovar a literatura e as técnicas narrativas a partir da relação que estabelece entre o passado e o presente pelo “mix” de linguagens que o romance apresenta conforme definição do próprio escritor e que voltaremos a abordar na página 83.

Pode-se dizer então que o pastiche, tanto promove a renovação da literatura quanto se liga à tradição, já que um livro é feito de muitas mãos e de muitas vozes, sem, no entanto, privilegiar a enunciação desse ou daquele autor, como é o caso do romance de Bueno. Miranda (1989, p. 175), indica que o pastiche se dá mediante a proliferação de vozes, da polifonia, para não permitir que a escrita se enrijeça,

Para escapar da uniformidade liberal da voz própria a que são conduzidos os escritores, a saída é o enfrentamento da contradição entre a escritura social e apropriação privada, mediante a proliferação de vozes, o falar através de máscaras e com a voz alheia.

Pela apropriação, o escritor pratica uma reescritura que se pretende, ao mesmo tempo, retorno e avanço. Avanço no sentido de recriação, e retorno no sentido de, ao colocar a linguagem oitocentista como referente, retornar às raízes dessa linguagem.

A técnica consiste na apropriação de um modelo pré-existente (como a linguagem oitocentista), para então engendrar uma nova linguagem que se mistura à de nossos dias. Ao se apropriar de um estilo de linguagem e construir outra baseada na pré-existente, Bueno não só simula a linguagem anterior, mas também lhe atribui novos sentidos.

Notemos que essa apropriação não apaga, nem se constitui como mera repetição da linguagem dos oitocentos: é pela “repetição em diferença” que Bueno mescla tempos e linguagens; é por meio dos diálogos intertextuais instituídos que o escritor inventa e recria a sua própria linguagem, estabelecendo “linguagens que alternam vivências, e que, por meio das memórias do narrador, passa a ser vivida contemporaneamente com o presente histórico” (MIRANDA, 1992, p 124).

Portanto, é na linguagem e pelos empréstimos literários que o romance de Bueno adquire sua razão de ser: ao se levar em conta a contextualização dos manuscritos com o momento em que o romance é constituído é que se consuma a diferença de tempos e linguagens retratados no romance, conforme veremos no próximo capítulo.

CAPÍTULO III

RECRIAR-TE A TI NEM SEI SE COM CARÍCIAS: O ROMANCE CONTEMPORÂNEO COMO MOTOR HISTÓRICO

O século 19 brasileiro escondia sua brutalidade atrás de uma verborragia pretensamente lírica, pretensamente castiça. O que há mesmo é sangue e lágrimas, o escravagismo, a selvageria moral e muitas vezes física.

Wilson Bueno

Se um texto é, ao mesmo tempo, absorção e réplica de outro texto, a partir desse enunciado devemos observar quais os motivos que geraram essas relações e o porquê de tais resgates em determinados contextos, o que nos remete, novamente, à intertextualidade, à paródia e ao pastiche.

Conforme vimos no primeiro capítulo, mesmo após a crise da historicidade, Wilson Bueno não concebe a literatura como esgotamento, ao contrário, ratifica que as convenções estão aí para serem subvertidas, transcendidas, transformadas, para gerar novos e vivos trabalhos. É isso que Wilson Bueno faz em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*: ao se apropriar tanto de elementos da tradição quanto de elementos modernos cria, recria, conta, reconta.

Nesse sentido, não há repúdio ou simples cópia da prosa oitocentista, já que o escritor cria uma nova linguagem a partir da que lhe serviu de referente, engendrando ainda um novo tempo, pois o romance é criado no presente do escritor, apostando na revitalização dos textos, recriando uma história, um tempo e uma linguagem. Esse confronto entre passado e presente proporciona as condições para uma reflexão não só do nosso tempo, mas também do passado, num cenário híbrido.

A originalidade da obra de Wilson Bueno reside exatamente nessa capacidade de engendrar mundos, contar histórias reais ou fictícias, reinventando a prosa dos oitocentos. Para Giron (2004, p. 1): “O autor

pratica um método difícil, a pesquisa experimental, aproximando-se daquilo que Flaubert chamava de 'poema infinito': a narrativa como motor de tramas e figuras de linguagem”.

Conforme já dissemos, para Lyotard (2004, p. 26), “uma obra só pode se tornar moderna se primeiro for pós-moderna”. Para Menegazzo (2004, p. 25), Lyotard utiliza nesse contexto a palavra moderno “como sinônimo de desconstrução, de contestação e ironia e, mais do que isso, de necessidade de continuar experimentando”.

Longe, também, de qualquer rótulo, o que Wilson Bueno demonstra em sua produção é um desejo de continuar experimentando. Para Wilson Bueno (2004, p.36) “o experimental é o *leitmotiv* de toda e qualquer narrativa”.

Pode-se dizer que em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, o experimento consiste em reinventar e reciclar a prosa dos oitocentos, esboçando os costumes e os problemas entre os séculos XIX e XX e, ao citar o nome dos autores que lhe serviram de pesquisa, institui uma homenagem aos autores que lhe foram precedentes.

Em entrevista a Pen (2007, p. 4), Wilson Bueno afirma que reinventou a língua dos oitocentos à sua maneira, conforme já dissemos na página 66:

[...] 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.

É importante frisar que, a prosa dos oitocentos que Bueno recria não se constitui como mera cópia, porque reverencia e suplementa o modelo primeiro, à medida que explora e retoma os vícios de um passado cruento. Bueno (*apud* GIRON, 2004) cita duas razões que o levaram a escrever assim o romance: “A paixão pelos fundadores da língua literária brasileira e o desejo de denunciar a crueldade que foram os Oitocentos no Brasil: o tráfico de escravos, a Guerra do Paraguai, a misoginia, o moralismo e a homofobia”.

Bueno afirma que o romance é um “mix de tempo e linguagens”, então, depreende-se que em *Amar-te a ti...*, a narrativa incorpora a categoria da temporalidade, que é o diálogo do texto com seus elementos subtextuais, intertextuais e o percurso histórico.

Dessa forma, em *Amar-te a ti nem sei se com carícias* a narrativa serve como *motor* de tramas e de figuras de linguagens, numa rede intertextual em que o escritor desdobra-se em atitude mimética, porém sem repetição, concebendo uma nova forma de narrar. Assim, Wilson Bueno escreve uma história que busca recontar um passado cruel que, a rigor, ainda não terminou:

Uma imersão no crudelíssimo século 19 brasileiro, em suas ambigüidades, conchavos, em sua perversa hipocrisia e, sobretudo, em sua oca retórica que parece continuar guiando a vida nacional. Assim o poeta-escritor define seu novo compêndio, sem, no entanto, perder de vista a contemporaneidade (BUENO Apud LEAL, 2005 p. 01).

Escrever a seu tempo, em linguagem contemporânea, como se fosse fluente na linguagem oitocentista, não significa apenas reler os escritos oitocentistas ou os autores daquele período, mas homenagear e criticar, ao mesmo tempo, essa linguagem “inculta e bela”.

Assim, em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, Wilson Bueno recria a prosa luxuriante dos oitocentos e as conturbadas ações que se passam no trânsito entre os dois séculos, discutindo qual o sentido do falar empolado, examinando o passado como um constante retorno, tendo nessa visão circular a significação do próprio gesto histórico.

De acordo com Pen, (2004, p. 4):

O mergulho no campo da exploração da linguagem se dá com *Amar-te a ti...* no que a língua portuguesa tem de mais castiço e medular, sobretudo o vernáculo dos Oitocentos (com pequenas travessias aos Quinhentos), uma apropriação da fala de antanho, o que implica, claro, igualmente, a cultura e ideologia de uma época.

O escritor, por meio de temáticas e da retomada da linguagem empolada, mescla história e ficção, reconstruindo de forma bastante inventiva alguns fatos

históricos. Assim, esse romance contemporâneo passa a servir também como *motor* histórico.

O resultado é uma profusão de temas aparentemente insignificantes, mas que reconstróem fatos importantes de uma cultura, de uma época. O romance serviria então como o lugar para a discussão de aspectos relativos à língua, à raça, aos costumes, enfim, dos fatos mais importantes do século XIX e início do XX.

Pen (2004, p. 1) ratifica que *Amar-te a ti nem sei se com carícias*:

À primeira vista, parece um romance bem-comportado, que trata do Brasil do século 19. O título, se escandido, revela um decassílabo, o verso de dez sílabas de que se faz um soneto. Mas o livro encerra várias camadas de denúncia e de provocação.

O escritor vale-se da liberdade conferida pela língua literária para combinar elementos fictícios ao relato, transfigurando dados, alguns históricos, redimensionando outros. Encontram-se nessa narrativa ficcional as múltiplas facetas da deterioração urbana, abrangendo segmentos de tipos sociais e suas manifestações, questionando, ainda, as estruturas sociais e políticas da época, em uma mistura de novos tempos e novos sentidos.

Apesar de alguns fatos serem fictícios, outros trechos narram fatos que realmente aconteceram, fazendo referências, ainda, a pessoas que de fato existiram. Embora, ao tomar contato com essa escrita, o leitor não saiba distinguir se ela é factual ou inventada, percebe que o romance em questão maneja os estatutos da personagem e da ficção, de modo a torná-los problemáticos.

A mistura entre fatos biográficos e dados literários cria a impressão de relato verídico, por utilizar informações e fatos reais para a construção de personagens. Além disso, remete a diversos textos literários, históricos e biográficos, multiplicando referências explícitas e implícitas no decorrer da narrativa.

Na elaboração dessa narrativa miscelânea pode-se supor, então, que a motivação para a escolha e figuração de um personagem de um romance seja ele fictício ou um personagem cujo nome possa ser encontrado nas referências

históricas, serve tanto para fornecer o efeito de real como estabelecer um jogo metalingüístico e intertextual, num paralelo entre o universo lingüístico e o universo extratextual, numa tentativa de convencer o leitor de que essas realidades são equivalentes: histórias e personagens fictícios ou reais num trabalho lingüístico artesanal.

Exemplo é a alusão ao então prefeito do Rio de Janeiro, Pereira Passos, que Wilson Bueno empresta das referências históricas. O mesmo foi responsável por uma política higienista que pressupunha, de certo modo, a exclusão das minorias. Vejamos trecho de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* (Bueno, 2004, p. 174) que confirma nossa afirmação:

Mais um pouco, destituíam o velho Pereira Passos, - melancolicamente falecido, aliás, não faz dous anos, a caminho da Europa -, e punham em seu lugar uma comissão nomeada pela malta para desgovernar os destinos deste burgo *al maré*.

Com esse trecho, o narrador refere-se a um fato real da história: a indignação que levou a um motim popular em 11 de Novembro de 1904, conhecido como “A Revolta da Vacina”. Sob o comando do prefeito Pereira Passos, o médico Oswaldo Cruz deu início à vacinação obrigatória em massa, para tentar erradicar a varíola, deixando a população insatisfeita. Esse fato histórico também é rememorado no romance:

Numa demonstração de arbítrio e o pisar mais comezinho das regras da lei, vilas inteiras eram invadidas, com os homens do Dr. Cruz caçando a laço fosse quem fosse para a vacinação obrigatória contra a varíola. Perto de minha data aniversária, lembra-me como se fôra agora há pouco, a população levantou-se contra os poderes constituídos e fez desta cidade do Rio um vero Campo de Batalha. Bondes virados de ponta cabeça, lojas comerciais depredadas, incêndios e barricadas. (Bueno, 2004, p. 174)

Dessa forma, Bueno mapeia os acontecimentos e os costumes da cidade do Rio de Janeiro, revelando, entre outras coisas, uma sociedade escravista: “Ainda que não precise de vossa licença, leitor, permita-me a digressão necessária: negros decerto relinham posto que o riso é privilégio de humanos” (BUENO, 2004, p. 171).

Percebe-se, então, ao longo da narrativa, a descrição não tão somente de uma sociedade escravista, mas também monarquista cruel e beletrista. Dessa forma

o romance amálgama elementos históricos com elementos fictícios por meio de uma linguagem passadista, repensando e recriando as formas e os conteúdos do passado.

Para Giron (2004, p. 1), em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*:

O pano de fundo se inspira nos cenários machadianos - o Rio de Janeiro e seus arrabaldes no século XIX [...]. O romance, porém, soa falsamente antigo. Isso porque predomina uma fórmula verbal na qual entram português quinhentista, sintaxe do século XIX e principalmente gíria e atitude crítica contemporâneas.

Tal assertiva é ratificada pela afirmação do próprio Bueno (*apud* PEN, 2004, p. 4): “Por mais ‘Oitocentos’ que seja a linguagem de *Amar-te a ti...*, ela nunca conseguirá trair o idioma de nossos dias”. Portanto, é de forma proposital que Bueno enxerta alguns dados históricos na narrativa, valendo-se, para tanto, de diversas artimanhas ficcionais que vão desde a ambigüidade às alterações de fatos ou à invenção de situações, trazendo para o romance personagens reais que se misturam aos fictícios, datas reais que se mesclam com o enredo da narrativa ficcional, subvertendo o tempo e o espaço, lembrando um período que, a rigor, talvez ainda nem tenha deixado de existir, conforme afirma Bueno (*idem*, p. 7): “Sem dúvida. O século 19 ainda não terminou, a rigor, no Brasil.”

Bueno, pela liberdade que a literatura lhe confere, utiliza em *Amar-te a ti...*, a linguagem e os costumes de um passado, sendo uma das formas que o escritor empresta para seu fazer literário. O projeto do escritor não é propriamente historiar um passado, mas se apropriar desse passado para criar a sua própria história no presente. Ou melhor, o escritor insere e depois embaralha dados da história, dando lugar a uma narrativa não linear, onde o tempo ido e o vivido se interpenetram e dão lugar à recriação da linguagem e de tempos, vejamos:

Uma assim que cambiância crepuscular de variegada cor o descenso de matiz violáceo até as horas com que a paisagem de novo fenece como se nunca houvesse existido. *Chanson lilás*. Um quadro de Monet que, parece, nos define o século ainda não totalmente findo, demorando-se aqui, no albor dos novecentos, os seus fluidos, suas tocatas e fugas, manchas, borrões, o século XIX como um vício. (BUENO, 2004, p. 45).

Amar-te a ti nem sei se com carícias é uma mescla de referências em que a linguagem oitocentista e a contemporânea coexistem, narrando, também diferentes tempos e espaços pelo exercício da escrita, pela invenção para além da representação de uma suposta realidade que o diário encontrado nos escombros de um palacete aristocrático dissimula.

Assim, o romance instiga o leitor a uma visada simbólica que está além do diário e sua rede de enigmas: cada tempo é exemplo de alegoria e de construção semiótica que, narrados na contemporaneidade, faz da linguagem o espaço para borrar as fronteiras da ficção no espaço-tempo.

Nesse sentido, em *Amar-te a ti...* a história serve também para seu repensar. É a partir do passado e sob o viés da linguagem que esse passado e essa linguagem são repensados e recriados. Para engendrar a narrativa, o escritor Wilson Bueno nos conta sobre as agitações da Proclamação da República, apropriando-se desses fatos históricos:

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. Era novembro, lembra-me bem, pois se não o disse, digo-o agora e, se já o disse, digo-o de novo – é que ao dia 15 sucede a minha data aniversária, e ali se faz igualmente a República. Um enxovalho dictatorial, entre outros enxovalhos, o modo como trataram o Imperador, nem é bom falar... Mas deixemos de lado a política para lembrar outra crueza, esta com que, aziaga, a vida pode que nos colha – e quedaremos para sempre marcados feito o ferro no braço do escravo (BUENO, 2004, p. 88).

Nesse caso, o narrador fez alusão à data da Proclamação da República não somente para situar o leitor (posto que a narrativa transita entre diversas datas e até mesmo séculos para ambientar o romance), mas também para, ao retomar o passado, trazer à tona algumas lembranças que sirvam para caracterizar o enredo e recriar o tempo e a linguagem.

A artimanha com que nos lança a citação acima sob o título *Melhor Esquecer*, tem como objetivo não só contar sobre o dia da morte de sua esposa Lavínia (que deseja esquecer e por esse motivo o título), como também lembrar as crueldades ao tempo do Imperador, os acontecimentos e as revoltas daquele período turbulento, sobre a brutalidade dos oitocentos.

Serve para nos contar também sobre outras atrocidades que se somaram à morte de Lavínia, da tirania ao tempo do Império, revelando nas entrelinhas que, tal como a dor da morte da esposa, há “outra cruzeza, esta com que aziaga, a vida pode que nos colha para sempre marcados feito o ferro no braço do escravo” (BUENO, 2004, p. 88)

Para Miranda (*apud* CARNEIRO, 2005, p. 29), os escritores contemporâneos:

Preferem os pequenos temas, os detalhes aparentemente insignificantes, os eventos miúdos do cotidiano, as falsificações propositais, a profusão de vozes díspares, como meio mais viável de escapar da uniformidade da voz única das verdades oficiais ou dos discursos utópicos de emancipação.

O resultado é uma profusão de temas que parecem insignificantes, mas que reconstroem fatos importantes de uma cultura e de uma época. Assim, cada tema histórico é habilmente escolhido. Nesse *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, repercutem vozes ora do fim da escravidão, “-Sabes que nenhuma simpatia nutro igualmente pela negrada a quem os abolicionistas querem dar, mais que uma alma, foro de cidadania...” (BUENO, 2004, p. 51), ora da Guerra do Paraguai, lembrando ainda a sordidez da Monarquia, além de explorar os vícios bacharelescos entre outros temas, conforme informa o próprio escritor:

O escravagismo, o tráfico de escravos... Fomos um dos últimos países do mundo a abolir a escravatura. A nefanda Guerra do Paraguai (1864-1870), uma das guerras mais selvagens de nossa história. Afeganistão, Iraque, Vietnã, são fichinhas se comparadas à Guerra do Paraguai. Torturamos, matamos, dizimamos o que a elite tupiniquim dos oitocentos chamava de "a indiarada"... Os votos de cabresto, a sórdida monarquia de Dom Pedro II, a retórica que dá nojo — vazia, sórdida e de suspeitosos propósitos... A nenhuma democracia, o arremedo de imprensa, o escravismo branco e urbano... (BUENO *apud* BITTENCOURT; PEREIRA, 2004, p. 03).

Confirmando a afirmação acima, Del Priore & Venâncio (2001, p. 288) enfatizam que a Guerra do Paraguai, ocorrida entre 1864 e 1870:

[...] vitimou milhares de paraguaios, brasileiros, argentinos e uruguaios, sendo, por isso mesmo, considerada o conflito sul-americano mais sanguinolento – e também de mais longa duração – ocorrido durante o século XIX.

Para Leal (2005, p. 13), “o livro retrata o Rio de Janeiro no período de 1850 a 1914. A política, a cultura e o comportamento da época são explorados no que esses pilares da sociedade têm de mais sutil e discreto”. Cenas selvagens de uma época que o romance narra pela reescritura:

E nesse retroceder aos anos oitocentos, não ficam de fora o que ele tinha de mais cruento. Foi a época da escravidão, da Guerra do Paraguai – uma das mais cruéis de nossa história – a monarquia de D. Pedro II e a total ausência de democracia. (idem)

A narrativa de *Amar-te a ti...* parte dos anos cruentos após a Guerra do Paraguai para contar a desagregação provocada pelas mudanças entre o correr dos dois séculos. Priore e Venâncio (2001, p. 228-229) revelam que:

Em relação ao Brasil, a guerra teve repercussões que foram muito além dos sofrimentos nos campos de batalha, revelando as contradições da sociedade escravista e transformando o exército em um importante agente político.

No romance em estudo, narram-se os desmandos das guerras, do opressivo ambiente monárquico no reinado de Dom Pedro II, mais precisamente descrevendo a queda da Monarquia e o insurgimento da República. Enfatiza-se, sobretudo, a Guerra do Paraguai e o extermínio em massa durante a sua extensão:

- E com o fito de destronar o tirano, vai-se contra milhares de vidas, meu amigo? Sei que és um militar de raiz e não o fosse talvez estivesse a concordar comigo, se bem tenho visto civis ardorosamente a favor das atrocidades dizem que comandadas em pessoa pelo Duque contra a indiarara paraguaia [...] – Disseste-o bem, indiarada...Aquilo a rigor não é gente, Leocádio (BUENO, 2004, p. 51).

A ambiência da narrativa relata desde a suntuosidade das festas da baronesa de Itaguaí, ao mau cheiro que exalava nas ruas sujas de um Rio de Janeiro que se queria tal como as cidades européias e sobre o qual, segundo o narrador, o próprio Machado ousou falar:

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 tocar matéria o bastante delicada. Mas a verdade nua e crua, impossível leitor, era que não havia onde alguém

andasse a 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 de carrapatos medonhos, sem falar das colônias de percevejos que habitavam as casas e, creio, as entranhas do populacho... (BUENO, 2004, p. 137-138).

Segundo Leal (2005, p. 13), “não falta também crueldade no relato de Leocádio, tendo uma visão amarga da cidade: o clima, as ruas fétidas, as doenças de seus habitantes e de si mesmo”. Ou seja, em sua ambiência, os manuscritos *de Amar-te a ti nem sei se com carícias* revelam, de um lado, a pompa dos palacetes do Rio de Janeiro e, de outro lado, retrata os problemas urbanos, como as sujeiras do Rio de Janeiro e as epidemias de febre tifóide:

Houve quem dissesse, abafado, não querendo crer na própria certeza, que era a febre tifóide. Assunto meio tabu, as autoridades sanitárias parece escondiam um surto, ainda que controlado, do mal – sobretudo nas cercanias de Parati e, me parece, também em Itaúna. O comentário foi como um rastilho de pólvora: o tifo havia chegado enfim ao Rio de Janeiro. Gelamos (BUENO, 2004, p. 122-3).

Além do mau cheiro que exalava das ruas do Rio de Janeiro, por meio dos manuscritos, o narrador nos dá a conhecer as artimanhas políticas dos bastidores das guerras, tendo no personagem Leocádio a reprodução de um monarquista que escondia seus desmandos por meio da riqueza vocabular, um “cultor de prosa antiga” e senhor de um rico acervo de palavras, escolhendo cada uma minuciosamente, conforme podemos apreender por meio do diálogo a seguir: “- Leocádio José, **não adianta ficar catando as palavras no rol de seu rico acervo delas**. Tudo é a dívida. Ou devo-te outra coisa que não a metade do Daimler?... – sem esperar pela resposta, desafiou-me o Licurgo” (BUENO, 2004, p. 165, grifo nosso).

O personagem Leocádio Prata, apesar de educado e culto, esconde um perfil escravista. Na verdade, Wilson Bueno nos conta de um século que escondia sua brutalidade por meio de palavras suntuosas e pretensamente românticas. Segundo o escritor:

O Brasil - um continental ‘hinterland’- conserva, sob o manto hipócrita do falar bem e correto, dentro da norma e com falsa riqueza vocabular, a bestialidade mais bestial, o trabalho escravo

de crianças, a exploração absurda dos ditos 'menos aquinhoados pela sorte' (BUENO *apud* PEN, 2004, p. 2).

Na entrevista a Pen (2004, p. 1-2), Wilson Bueno define Leocádio como um personagem que, apesar da retórica e das maneiras educadas, serve para refletir sobre a violência que ainda continua em nosso tempo e ainda se esconde atrás de um falar empolado: “O século 19, não nos esqueçamos, ele é o século 19 brasileiro - contraditório, cruel e alguma vez bestial, apesar das maneiras melífluas, da retórica, da sonetaria e dos acrósticos palpitantes”.

Depreende-se, então, que o romance de Bueno intervém no coração da escrita (no modelo e no estilo que retoma) para subverter “a moral da história” e criar personagens do cotidiano nacional. Para Carneiro (2005, p. 267), “o personagem Leocádio é construído para representar uma imagem plural na condição de signo do que de bom e ruim se encontra nas origens de nossa literatura”.

Para Leal (2005, p. 13), em *Amar-te a ti nem sei se com carícias* há diversas referências ao personagem Leocádio não somente como imagem do que é bom e ruim, mas também “é bastante explícito na referência a contatos íntimos, infantis e incestuosos, aos achaques físicos, mesmo os mais inconfessáveis suas obras e seus nomes”.

Assim, outro aspecto de Leocádio refere-se às suas pulsões, sugerindo sua homossexualidade, e a homofobia do personagem que provavelmente se esconde exatamente atrás dessa repulsa para “esconder as tais latências” conforme enfatiza Wilson Bueno (*apud* PEN, 2004, p. 06):

Na construção do personagem e na fidelidade à suas pulsões, digamos, eu não consegui deixar de fora esta atração que ele sente pelo jovem oficial, recém-chegado da Guerra do Paraguai, o nosso doce canalha, Licurgo Pontes... Homofóbico ao extremo acho que já para esconder as tais latências.

Por ser um personagem plural, embora Leocádio seja um anti-abolicionista confesso, conforme já vimos, o mesmo enfatiza sua ojeriza à matança dos “índios do Paraguai”, declarando não haver guerras justas:

Ademais, tens que hajam guerras justas? Guerras justas, Licurgo?... – interrompi, ainda mais ríspido, posto que tudo para o jovem oficial era uma alocação em torno das beatitudes das refregas e das excelsitudes das batalhas, mesmo que para tanto tivesse que as ir buscar aos livros da História (BUENO, 2004, p. 50).

Com essa fina ironia, Leocádio também zomba dos “heróis da guerra”, ainda que “heróis dos pés quebrados”, referindo-se ao amigo Licurgo, que voltara da Guerra do Paraguai e que agora levava vida tranqüila com todos os direitos e as regalias que a vida militar lhe oferecia:

Do canapé, consinto no silêncio do Licurgo. Pensaria em quê, ele que quase não pensava nada? Desde que voltara da Guerra, levava a vida na flauta, com os direitos que eram dele, de herói, aceito, ainda que herói do pé quebrado, como os sonetos diletantes, mas ficar lá tocado aonde lhe mandasse o vento, era grave, e um pouco danoso à sua juventude dele (BUENO, 2004, p. 31).

Essa fina ironia perpassa constantemente a narrativa de *Amar-te a ti nem sei se com carícias*. Vejamos uma conversa entre Leocádio e Licurgo escravista confesso, que transmite sua opinião sobre o fim da escravidão:

- E com isso afundar o país, diga-se logo... – agora quem atravessa-me a frase, os dentes brancos num meio sorriso, é ele, nosso jovem oficial, escravista como a mim, e, a meu exemplo, detratador feroz da súcia que declarava o fim da escravidão, com discursos e artigos inflamados nas folhas, sem avaliar se isso era ou não era bom para a pátria e para a nossa então sólida monarquia. Olhando as débâcles deste dodivanas mil novecentos e treze, cuido que não me enganei (BUENO, 2004, p. 51).

Del Priore e Venâncio (2001, p. 269), tal como a afirmação de Leocádio, comentam sobre as inúmeras transformações posteriores à Proclamação da República com o fim da escravidão, retratando uma *belle époque* não tão bela assim. Os autores abordam, entre outros temas, as implicações da abolição dos escravos bem como do abandono dos libertos que: “[...] além dos sofrimentos da pobreza, tiveram de enfrentar uma série de preconceitos cristalizados em instituições e leis, feitas para estigmatizá-los como subcidadãos, de elementos sem direito à voz na sociedade brasileira”.

O romance também trabalha com essa questão, narrando que os negros após serem libertos não sabiam o que fazer com a liberdade que lhes foi conferida:

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).

Del Priore e Venâncio (2001, p. 288) enfatizam ainda que: “Paralelamente a isso, a exclusão dos egressos do cativeiro no mercado de trabalho livre acentuava a prática de furtos”. *Amar-te a ti nem sei se com carícias* também trata do aumento de crimes e de roubos quase sempre atribuídos aos libertos:

Lá isto não é o relincho das bestas? 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. 172).

Após o 13 de maio de 1888, a importação do ideário europeu teve como um de seus fins desinstalar a instituição definidora de quem eram os negros e quem eram os brancos, pobres e ricos, na sociedade brasileira. O racismo passou a ser visto como uma forma de controlar e definir os papéis sociais, reenquadrando, ainda, após a abolição, os segmentos da população que não se identificavam com a tradição européia.

Para resolver esse impasse, uns acreditavam que o higienismo poderia solapar as debilidades dos africanos (tal como a sífilis), enquanto outros defendiam a noção de sobrevivência do mais forte, visto como um elemento purificador das raças. Tanto uma opinião quanto a outra se escondiam sob os desmandos da política republicana.

No espaço urbano, essa política racista, após 1889, também se propagou: o espaço urbano colonial deu lugar ao “bota abaixo” propagado pelo então governador Pereira Passos, cujo intento era, ao derrubar os velhos casarões, conferir à cidade do Rio de Janeiro tons europeus. Para tanto, desalojou os pobres, em sua maioria negra e mulata, levando-os para a periferia da cidade.

O movimento do “bota abaixo” pode ser evidenciado na passagem em que o narrador de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* nos conta sobre o frenesi do pai que, de própria vontade, derrubou a casa que lhes servia de moradia, para construir outra bem mais suntuosa, numa atitude de explícita importação européia:

Teve a audácia o velho Leocádio José em botar abaixo o solar de D. Flora, um legítimo solar Gouvêa Barreto que ela insistia, débil, tomada de culpa e desamparo, ainda assim insistia como sendo “antiquado porém íntimo”...Fez ouvidos moucos à fraca lamúria, o intransigente Leocádio, e logo mandou buscar de um tudo do que julgava o melhor para levantar na chácara centenária um palacete digno de Beauvais ou Versalhes...Ele e seus francesismos de algibeira (BUENO, 2004, p.132).

Estas transformações não foram aceitas com resignação. As intervenções do poder governamental originaram violentas e autoritárias transformações que tiveram início ainda no período monárquico. Os governantes não levavam em consideração as reivindicações dos “excluídos”, cujas vozes solicitavam que se levasse em consideração uma tradição de vários séculos.

Da releitura desses fatos e situações passadas tem-se que, por meio da revisão do passado, reflete-se sobre o presente. Recriando cenas antigas, Bueno faz reviver acontecimentos em suas narrativas, resgatando não só a memória do passado, mas tornando viável a discussão desse passado no espaço narrativo, no espaço da ficção.

Nesse sentido Barbieri (2003, p. 99) observa que:

Quase sempre, no trânsito entre História e ficção, o resultado é que acontecimentos fictícios ganham plausibilidade histórica e o fato histórico se irrealiza nas teias da ficção. A História não é um centro axial irradiador de sentido, nem a ficção uma idealidade estética criada do nada. Na verdade, a narrativa histórica comporta elementos e procedimentos de elaboração ficcional, assim como a ficção reelabora componentes derivados de fontes históricas.

Esta liberdade de criação de que o escritor de ficção desfruta não se aplica exclusivamente às informações históricas que o mesmo utiliza para compor a narrativa, mas se apropria de toda e qualquer informação e de diferentes formas de

expressão para materializar o que deseja, por meio da construção de seu universo ficcional.

O resultado é um romance cujo enredo serve como motor histórico, em que o Brasil oitocentista e, especialmente o Rio de Janeiro e as mudanças entre o século XIX e o nascer do século XX, são retratadas. Dessa forma, a ação romanesca se desloca da cidade do Rio de Janeiro, capital do Império no século XIX para então capital da República, já sob o impacto das transformações ocorridas e das invenções que o novo século – o XX – trouxe.

De acordo com Pen (2004, p. 1):

Amar-te a ti nem sei se com carícias (um decassílabo perfeito), que, ao focar o decantado triângulo amoroso (entre um militar, um rico herdeiro e sua esposa), descasca o bem-falar vernáculo dos Oitocentos, assenta pau na empáfia e bisonhice das elites nacionais e revela a crueldade latente e ostensiva do século 19.

Amar-te a ti nem sei se com carícias é uma narrativa multifacetada em que Bueno, pelo jogo de palavras e com o cuidado com a linguagem, mistura, em uma narrativa inventiva, temas e sentidos, renovando e recriando as inquietações e as incertezas no trânsito do século XIX para o XX.

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. E o que de enrodilhar-se da cáspe noturna no coração escuro dos homens. O que de história? O que de desenredo? (BUENO, 2004, p. 26).

O texto, marcado por uma retórica bacharelesca e por alfinetadas irônicas e com recriações de ambiências às vezes burlescas, exige uma leitura que merece ser sorvida com vagar e, como disse Aurora Bernardini (In: BUENO, 2004), deve ser apreciado como um vinho produzido de cepas raras e de cuidadosa colheita.

Ao retomar a estrutura oitocentista, *Amar-te a ti nem sei se com carícias* opera significativos deslocamentos, desvelando seus mecanismos de enunciação.

Nesta narrativa ambígua, o tempo e a linguagem simulados reconstroem fatos, retomando um tempo e uma linguagem que se extravasam pela língua que serve de suporte para a composição do tempo e da linguagem.

O tema do adultério, por exemplo, não é em si apenas o tema que desde o século XIX Machado de Assis tematiza, mas é também a forma de Wilson Bueno colocar em xeque os elementos da tradição, do discurso oficioso que regulamentava as estruturas aparentes.

Os acontecimentos do romance insinuam os começos e os recomeços do “devir humano”, suas transformações e seus pecados, ou como afirma o próprio Wilson Bueno (2007, p. 1-2):

Ousado, mas indiscutível enunciar que um escritor estará sempre recomeçando o outro, do passado, do presente ou do futuro. Na exata medida em que a velha *‘ars litteraria’* é o moto contínuo cujo primeiro – e reiterado movimento – é sempre o mesmo: o de pedir licença ao leitor para contar que tudo – ontem, hoje ou amanhã – era uma vez. Vamos a eles, pois, aos começos dos recomeços e às suas rompantes delícias capazes de recriar, no mínimo, mundos inusitados.

Portanto, no romance em análise, Bueno presta uma grande homenagem aos fundadores da língua, na medida em que reatualiza a linguagem, repondo seus signos e seus valores em circulação junto aos leitores de hoje. “Justamente para, talvez, quem sabe, inventariar o ido e o vivido e assim lançar uma ampla visada a este nosso mais que aflitivo início de terceiro milênio...” (BUENO *apud* BITTENCOURT; PEREIRA, 2004, p. 1).

Dono de uma arte inusitada, Wilson Bueno faz o registro insólito desse trânsito de tempos e de linguagens, como um *flâneur* literário, retendo pela linguagem o trânsito do século XIX para o XX. Como a linguagem oitocentista e os costumes e os registros urbanos do trânsito entre dois séculos é uma experiência não vivida, mas sim imaginada, a narrativa comporta uma visão de mundo que é professada pelo autor de *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, que se aventura pela lentidão aparente do entre séculos, o que permite a contínua atualização do passado no presente.

3.1 Amar-te: pastiche ou paródia?

Faço uma blague do beletismo e a mais profunda homenagem à última flor do Lácio, a língua portuguesa, uma língua capaz de recursos fantásticos, de sonoridades insuspeitadas.

Wilson Bueno

Não é incomum que o quadro de crise do qual falamos no primeiro capítulo desta dissertação venha emoldurado pelo rótulo da ruptura com a velha literatura. Termos como "transgressores" dão a medida do quanto o selo da ruptura, oriundo do Modernismo, adere ao debate.

Para Menegazzo (2004, p. 25), a palavra "pós", de pós-modernismo, deve ser vista:

[...] como alteração na linguagem expressiva mais do que como prefixo cronológico e linear. Implica um trabalho exaustivo e interminável de análise, de recuperação da memória cultural e de invenção das práticas expressivas. Não significa, portanto a negação total do passado, mas um ir além que se reconhece provisório e desafiador e que levou à revisão crítica do modernismo, bem como à sua revalorização.

Enquanto a paródia foi o recurso utilizado pelos artistas modernos para romper com as formas arcaicas do passado, o pastiche, ao invés de romper, endossa o passado. Em *Amar-te a ti...*, a reescritura da prosa e da linguagem oitocentista reelabora as formas arcaicas sem que com isso haja a necessidade de romper com o estilo anterior.

Portanto, a narrativa de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* é proposta numa perspectiva que, ao invés de romper, endossa os diálogos produzidos, o que contribui para o reconhecimento da grandeza e da originalidade da obra de Wilson Bueno.

O pastiche reaviva o passado, no caso do romance, reanima a tradição não como letra morta, mas como atuante, assimilando nas páginas de *Amar-te a ti...* a discussão da política e da selvageria dos oitocentos.

Para Santiago (2002, p. 136), o pastiche, de alguma forma, pode ser lido como uma experiência transgressora, embora a forma de transgressão via pastiche não seja a mesma da paródia, que requer ruptura: “A paródia é mais e mais ruptura, o pastiche mais e mais imitação, mas gerando formas de transgressão que não são as canônicas da paródia.”

Tal como Santiago fez no romance *Em Liberdade*: (2002, p. 136) “[...] uma das formas de transgressão, que eu utilizei e que mais incomoda, é você assumir o estilo do outro”, Bueno também se utilizou do pastiche, assumindo a linguagem oitocentista, lembrando que no caso do romance *Amar-te a ti...* a transgressão nada tem a ver com romper e sim com rearrumar, endossar a linguagem oitocentista e, com desvio crítico, reelaborar as formas arcaicas sem que com isso haja a necessidade de romper com o estilo anterior.

Para tanto, conforme assinala Bueno (*apud* Pen, 2004, p. 4), ele “fugiu” das prováveis influências da literatura daquele tempo e “reinventou” a língua dos oitocentos brasileiros “à sua maneira”, ou seja, assumiu o estilo literário da época.

Carneiro (2005, p. 265) diz que transgredir pouco ou nada tem a ver com romper (resquício de um velho sonho romântico) e sim com rearrumar e é sob o signo da reescritura que Wilson Bueno plasma a linguagem oitocentista sem, no entanto, romper com os modelos que lhe serviram de referente.

Desse modo, ruptura e transgressão são noções que não funcionam para uma leitura do romance *Amar-te a ti nem sei se com carícias*. Trata-se, aqui, de reescritura em tom de pastiche, às vezes misturando, também, nessa narrativa inventiva, um certo tom satírico por meio da paródia, recurso que, no romance, serve para criticar a linguagem empolada do romance do século XIX.

Como já vimos, essa técnica de textos retomarem textos e estilos anteriores foi definida pela teoria literária como intertextualidade, sendo a paródia e o pastiche duas de suas formas.

Conforme já tratamos no segundo capítulo, enquanto a paródia se caracteriza como um recurso irônico muito utilizado no Modernismo, temos por outro lado o pastiche, uma técnica de apropriação do passado cujo uso se acentuou nas narrativas contemporâneas. Em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, Wilson Bueno

aplica tanto a paródia quanto o pastiche. O uso desses artifícios literários, especialmente o pastiche, renova as concepções de tradição e inovação, cópia e originalidade, simulacro e realidade.

Para Dourado (1999, p. 2), “[...] o romance pós-moderno, se caracteriza pela paródia, pelo pastiche e pelo embuste”. Segundo o escritor mineiro, o pastiche não é termo pejorativo, nem imitação servil como dizem os dicionários, e sim uma imitação criativa e sofisticada, pois somente aqueles que conhecem o modelo imitado são capazes de perceber e fruir melhor a imitação criativa.

Amar-te a ti nem sei se com carícias usa o pastiche na construção textual. O romancista paranaense adota a prosa e a linguagem oitocentista, plasmando e misturando essa mesma linguagem à de nossos dias. O pastiche se dá em *Amar-te a ti...* no que a língua portuguesa tem de mais autêntica, com apropriações das falas de outrora.

Para Pen (2004, p. 4) a apropriação se dá “[...] com pequenas travessias aos Quinhentos, uma apropriação da fala de antanho, o que implica a cultura e ideologia de uma época.” No romance, o narrador apropria-se de “uma chronica colhida da crestomatia archaica de um tal Padre Nunes dizendo de Santa Izabel e D. Dinis” (BUENO, 2004, p. 153-4), sendo que a crônica é grafada de forma diferente do restante do romance, com intenção de marcar os pedaços que Bueno junta, remonta e reanota para compor os manuscritos:

Hauendo adiante discordia entre elrey e o infante [dom Affonso] seu filho, elrey foi cercar a cidade de Coimbra, que o infante, seu filho, já tinha para mantimento seu dos seus, e, seendo em aquel logo juntos elrey e o infante, alli os demais que em aquel tempo em Portugal huia uns com elrey e outros com o infante, fazendo-se gran estrago na terra, chegou esta rainha, doendo-se de tam gram discórdia, como hauia acontecer entre elrey e seu filho, e do gram estragamento que via já por a terra, chegou logo de Coimbra tratou entre elles que elrey se alcasseçasse daquelle logo e se fosse a Leiria; [...] (idem, 153).

Como a apropriação da linguagem implica também a cultura e a ideologia de uma época, Bueno elege o pastiche para relacionar os dois tempos (o atual e a época oitocentista), demonstrando a capacidade técnica de enveredar por diferentes linguagens, sendo que *Amar-te a ti...*, para Bueno, é “uma mistura de linguagens de época por excelência” (BUENO *apud* BITTENCOURT; PEREIRA, 2004, p.2).

Na passagem do romance abaixo transcrita, podemos verificar essa mistura de linguagens:

Vai memória igualmente velha dizer àqueles findos oitocentos o que de insolência no aprumo de sua inócua beleza e que dos dias vividos com este pasmo de ler no antigo a mesma veemência triste do presente, pífijs homens do século XIX, tentando bisbilhotar segredos de há quatrocentos anos, a chronica e as madres nossas que uão de ser e semper ther sás dudas e ses devaneos..., [...] (BUENO, 2004, p. 155).

Ou seja, ao fazer o pastiche da linguagem oitocentista, e com alguns salpicos quinhentistas, Bueno reescreve e reinventa uma linguagem criando a sua própria, constituindo então uma narrativa inventiva, o que confere vitalidade à linguagem passadista, além de criar uma terceira linguagem, a linguagem oitocentista “à La Bueno” conforme já dissemos na página 82.

Em sua homenagem, Bueno reconhece que, por mais que tente escrever “à maneira de”, o que faz é reinventar tanto o estilo quanto a linguagem oitocentista, obtendo um significado diferente no tempo em que a linguagem e o estilo são reescritos. Essa reinvenção é possível também pelo distanciamento crítico das influências que assimila.

Por via do pastiche, Wilson Bueno implanta uma diferença, um suplemento, um acréscimo à escrita do século XIX que se faz com o estilo e a dicção do escritor em seu tempo. Ao inventar e reinventar o “ido e o vivido”, o escritor trafega entre os dois tempos e línguas, num vaivém onde o texto reinventado, transgredindo as normas de linearidade sem romper com a linguagem que lhe serviu de origem. A linguagem inventada é que confere ao romance um caráter renovador.

O conceito de paródia para Hutcheon é assim expresso (1989, p. 54):

A paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de ‘transcontextualização’ e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial.

De acordo com as palavras de Hutcheon, podemos entender que o trabalho de empostação da linguagem em *Amar-te a ti...* que Bueno enxerta de forma

proposital no romance serve tanto para fazer referência e criticar o delírio errante do falar, quanto para homenagear as raízes da língua, conforme ressalta Dias (2005, p. 05- grifos do autor), para o *Paio Literário*:

Estamos o tempo inteiro devaneando, o ser humano está sempre devaneando. E eu também queria evitar a empostação da linguagem. A literatura é uma chatice quando empostada. Em **Mar paraguay**, fui contra a idéia da retórica, daquele passado parnasiano odioso que eu retomaria em **Amar-te a ti nem sei se com carícias** - livro em que faço uma homenagem às próprias raízes da língua e, ao mesmo tempo, uma crítica ácida e cruel ao beletrismo.

Assim, o escritor realiza uma síntese entre os recursos tradicionais de estilo, demonstrando cuidadosa pesquisa aos clássicos da língua portuguesa, inovando e recriando a língua “cultura” falada no Brasil no decurso do século XIX para o XX, demonstrando o passado “parnasiano odioso” ao mesmo tempo em que também faz uma homenagem às raízes de nossa língua. Daí o deleitoso estilo que ora soa arcaico, ora atual.

Para Giron (2004, p. 1), “O romance, porém, soa falsamente antigo. Isso porque predomina uma fórmula verbal na qual entram português quinhentista, sintaxe do século XIX e principalmente gíria e atitude crítica contemporâneas.”

Segundo Barroso (2004, p. 1), essa estratégia:

Resulta um livro, cuja estrutura é aparentemente a do romance clássico, a la Machado, mas que aos olhos do leitor atento se revela quase como o seu oposto, ou seja, um protesto contracultural que põe em cheque a vernaculidade.

Dessa forma, Bueno presta uma grande homenagem aos fundadores da literatura, na medida em que reatualiza a linguagem, repondo seus signos e seus valores junto aos leitores de hoje. Para Bueno (*apud* DANTE FILHO, 2004, p. 5):

Trata-se de um romance no sentido clássico da palavra, com toda a estrutura clássica, e ao mesmo tempo uma trama noir. Ele tem um crime, e tem a busca pela elucidação desse crime e, ao mesmo tempo, é uma intervenção autoral na linguagem do século XIX, embora eu esteja irremediavelmente preso ao século XXI.

Ainda, segundo Barroso (2004, p. 1), a dissimulação que o romance engendra, essa linguagem que, embora o narrador dos manuscritos queira oitocentista, é contemporânea, soa:

Como se o escritor elaborasse um texto, dizendo: vejam como sei escrever à antiga - e, aos poucos, fosse contaminando o escrito com uma crítica velada a essa forma de escrever, dessueta e artificial, embora perfeitamente apropriada para extravasar (ou melhor, esconder) aqui suas elucubrações mentais, seus labirintos, armários e escaninhos.

Na narrativa, as ações e os jogos de linguagens apresentam uma linguagem e um tempo renovados, recriando uma prosa, uma língua do século XIX que, no entanto, é também contemporânea. Conforme artigo veiculado via Internet em 2005, intitulado *A moessa da sorrelfa*¹ (2005, p. 1), Wilson Bueno invade o século 19 com fina ironia à Machado de Assis:

Pode-se afirmar com segurança que o livro é uma reprodução muito próxima da realidade dos idos de 1900 e que, apesar de sofrer com a distância temporal, mantém muita semelhança às obras publicadas naquele tempo.

Se o vocabulário e algumas construções sintáticas soam à moda antiga, a sensação que domina é a da modernidade estilística, como no trecho em que o escritor inventa a palavra “acontecências”:

Ou verá logo a seguir, ou não verá nunca, que não aspiro aqui, repito ainda uma vez, a compromissos com entrecho, histórias de começo, meio e fim, mesmo porque nenhum tema da vida enche-se destas persuasões íntimas, transitando de um a outro lado de suas... vá lá um neologismo – acontecências..O ator que ora chora, mesmo no drama popular, é o mesmo que amanhã estará rindo de um tudo.Onde pois o começo? O que há é recomeços; nem isso (BUENO, 2004, p. 54).

Desde o paradoxo do título *Amar-te a ti nem sei se com carícias* já se revela uma narrativa inusitada. No romance, predomina certo labirinto de passagens verbais para conferir beleza à narrativa. Para Cláudio Daniel (2005, p. 02), “[...] esse

¹ A Moessa da Sorrelfa é uma resenha publicada na Internet em 2004, sem autoria, disponível em <http://seguro.tudoparana.com/rascunho/resenhas/conteudo.phtml?id=412507>. acesso em: 27/04/2005.

desconcerto verbal cria peças de estranha beleza, como emprego de um vocabulário luxurioso”.

Palavras como cornucópia, bazófia, que lembram o falar do século XIX, ou ainda, “estro, cousas, moosa e sorrelfa” são exemplos de expressões que Wilson Bueno recupera, para compor o romance. No artigo *A moosa da sorrelfa* (2005, p. 1), o autor assim se expressa:

Por isso, o elemento que salta aos olhos, num primeiro momento, é a linguagem reconstruída que contextualiza a trama. A reconstrução não se limita, evidentemente, a salpicar palavras que já caíram no desuso. Pelo contrário, busca o tom e a dicção do sujeito imerso naqueles dias para arquitetar os períodos, os parágrafos e formar o todo.

Além dessas apropriações, Bueno, com capacidade de definir e louvar as próprias influências, mescla alguns empréstimos machadianos. Para Carneiro (2005, p. 268), alguns capítulos do romance são trabalhados como verdadeiros contos no interior do romance, sendo reescrituras machadianas:

Também o merecem, entre outros, ‘Morrer a um homem’ e ‘Ao tempo do Imperador’, brilhantes reescrituras machadianas constituindo talvez os melhores momentos do livro, nos quais o autor combina a referência à narrativa com uma ficção que é por si mesma sedutora.

De acordo com Pen (2004, p. 3): “O romance apresenta muitos pontos de contato, tanto de conteúdo quanto de forma, com a obra machadiana, mas sempre numa visada subversiva. E o leitor pode divertir-se à procura dos possíveis paralelos”.

De fato, o enredo lembra a prosa machadiana, já que o escritor faz pastiche da prosa e da linguagem oitocentista inserindo, propositalmente, o estilo machadiano. Segundo Barroso (2004, p. 1):

O enredo, ou melhor, o fluxo da história, que aliás não se desenvolve em linha contínua, mas quase enrodilha, se retorçe e não raro é recorrente – se é que há de fato um enredo – lembra as armações esquemáticas de Machado em *Dom Casmurro*: uma mulher faceira (aqui já morta) sobre a qual paira a suspeita do marido (narrador) de que o tenha traído com seu melhor amigo. Ademais, usando outro artifício de que se valeu Machado, temos apocrifia do manuscrito, atribuível a três personagens iniciais seriam as de Leocádio (o marido), Lavínia (a mulher) ou Licurgo (o amigo).

Pen (2004, p. 2) ressalta outro ponto de contato com a obra machadiana: “A borboleta negra de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, vira uma aranha cinza, de ‘olhar inominável’, com as devidas transformações de sentido que a troca acarreta.”

Vejamos trecho do romance de Bueno: *Uma Aranha*, que não é negra como a borboleta de Machado em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, mas cinza, embora o excerto sirva não para contar de uma aranha, mas para procurar o sentido da vida, das relações conturbadas, para descrever ainda o tédio de um septuagenário num quarto de hotel do Magestic, perplexo com o “espanto de (que) estar vivo nos consome” (BUENO, 2004, p. 81):

Certos são os sonambulismos de alma bêbeda ouvir a uma aranha noturna, de um quarto de hotel, recitar a idade, mas se sonambulismos entretêm as horas defuntas, prefiro-os ao grave indiscernimento com que a perplexidade e o espanto de estar vivo nos consome.

Assim, Bueno também cria um enredo ao estilo machadiano. Além de criar um enredo a “La Machado”, o escritor também reescreve um pouquinho de Eça de Queirós. Ao falar de sua esposa Lavínia como uma alma enfermiça e amorosa (talvez como Luíza?) e ainda, com suas elocubrações sobre a suposta traição de Lavínia com seu amigo Licurgo: Terá Lavínia ficado doente por sentir-se como a prima Luíza de Basílio ao trair o esposo?

Vamos a um trecho do título *Alma enferma e amorosa* (BUENO, 2004, p. 47): “Cousas da alma enferma, ali, onde mora a culpa feito um bicho, outro bicho, ainda pior que é a ácida lagarta, um bicho assim à maneira das lacrais e dos escorpiões, creame de vermes, ardendo de febre e de amoroso amor ardendo”.

Sugestões que nunca serão respondidas, pois Bueno se compraz mais em sugerir do que em contar, num jogo contínuo:

De que somos urdidos? Em que caviloso reparte de nosso cérebro, o ciúme feito uma ampola de veneno a quem o braço oferecemos? 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. (BUENO, 2004, p. 51)

Em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, essa reescritura do passado é habilmente tecida por meio da paródia e do pastiche, desenhando um percurso onde ao mesmo tempo em que Bueno insinua suas influências, permite que as vozes de outros escritores sejam ouvidas no decorrer de suas páginas.

Contudo, há que se atentar que o estilo machadiano é habilmente inserido no romance para confundir o leitor, já que é apenas numa perspectiva subversiva que Wilson Bueno imita de forma criativa o estilo machadiano.

Lembramos ainda que “o livro em questão está longe de usar uma linguagem impecável, escoreita (para usarmos um termo de época); absolutamente não se trata de escrever com a linguagem castiça de Machado” (BARROSO, 2004, p. 1).

Bueno confirma a afirmação de Barroso ao comentar que:

O velho Machado é mais um ponto de apoio no romance do que propriamente a sua substância. Claro, há esta interlocução contínua com a literatura dele. Mas ele próprio era o produto de toda uma época, generosamente nutrido por toda a literatura de seu tempo (BUENO *apud* BITTENCOURT; PEREIRA, 2004, p. 1).

Além dessa contínua interlocução com Machado, a intenção em citá-lo foi a de homenagear os fundadores de nossa linguagem literária: “Em *Amar-te...* eu quis homenagear estes autênticos fundadores de nossa língua literária. Há no romance, inúmeras ‘chaves’ referenciais que colocam em pauta a escritura maravilhosa e maravilhada de Alexandre Herculano, Olavo Bilac, Eça de Queiroz, José de Alencar, Piloro” (BUENO *apud* BITTENCOURT; PEREIRA, 2004, p. 1).

Leiamos trecho do romance:

Não tenho dos poetas o estro, a magia de um Bilac, por exemplo, capaz de tornar o mais comenzinho sucesso num sortilégio de rara rima, como careço igualmente da grandeza impávida de um Machado, fino de uma fineza irônica e ainda assim debochada, pronto a fazer do mais deliçescente dos entrecchos uma página imortal. Referir Camilo, Herculano ou o insuperável Piloro isto lá então é sonhar desperto; ou se estar caduco de vez (BUENO, 2004, p. 73).

Ao adotar a prosa oitocentista e até mesmo a técnica discursiva machadiana, as transgressões à forma culta e empolada utilizada por Machado são intencionais. De acordo com Barroso (2004, p. 1):

Se o modelo é Machado, no estilo e na trama, apoiando-se em recursos até mesmo gráficos (quais os de escrever cousa, jornaes, registado, logar, etc.), há derrapadas e transgressões, certamente intencionais, que fazem tremelicar as venerandas barbas acadêmicas.

Essa crítica ao falar vernacular serve para criticar o passado idiomático pelo uso da paródia. Barroso lembra a importância ao leitor em não escarafunchar os vãos do romance à procura de um trecho ou fio condutor ou, ainda, de uma seqüência narrativa: “O que importa aqui é a armação da frase, o mimetismo da composição, a capacidade técnica de enveredar por um passado idiomático para criticá-lo, espaná-lo e, em certos casos, avacalhar com ele” (BARROSO, 2004, p. 1).

Para Pen (2004, p. 1), o leitor deve ficar atento, pois a fala castiça pode servir para achincalhar outro pecado de nossa cultura: “O Brasil é um país de retóricos e de bacharéis, no mau sentido do termo. Nossa elite é oca e tende a preencher os seus vazios através da norma culta da língua, os vocábulos difíceis, as palavras suntuosas”.

A intenção do pastiche consiste exatamente em ressaltar as influências que o romance sofre, sendo a imitação da linguagem ou do estilo, imitação tão perfeita que se constitui em homenagem ao autor do primeiro texto. O texto recriado não tem o propósito de promover ruptura com o primeiro texto, ao contrário, o reverencia. Para Santiago (1989, p. 119), “na estética do pastiche não há ruptura, há muito mais uma reverência”.

Os recursos estilísticos dos quais Wilson Bueno se apropria para a formação do romance, inova a literatura sem que, para isso, haja ruptura com os modelos que lhe são anteriores. Ao contrário, a diversidade dos recursos estilísticos propiciados na contemporaneidade permite que Bueno mescle paródia, pastiche, ironia, citação, erguendo a escrita como a busca de fruição pelo texto.

Ao aventurar-se entre o século XIX e início do XX, Bueno plasma na narrativa as diferentes linguagens, com crítica à retórica, à comicidade e ao preciosismo que imperava nos oitocentos. Para ele:

É absolutamente hilário que alguém fale ou escreva, por exemplo, "farfalhices hibernais", "malandrim", "treda", "truz"... Uma denúncia constante desta retórica bacharelesca, no mau sentido, que marca ainda hoje a linguagem de nossas elites... Falar difícil e enviezado é o maior vício de nossas elites... Observe uma autoridade, um magistrado, e você verá que muito pouca coisa mudou na sintaxe de nossa dita 'alta cultura' (BUENO *apud* BITTENCOURT; PEREIRA, 2004, p. 2).

Barroso (2004, p. 1) observa que: "Neste recente *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, esse processo elaborativo é levado a escavações mais fundas. Bueno deixa os veios a céu aberto, abandona as bateias do cascalho lingüístico e parte para as perfurações verticalizantes em busca das raízes vernáculas".

Assim, a crítica à linguagem empolada (pela paródia) e a homenagem a essa mesma linguagem e aos formadores de nossa língua literária (pelo pastiche) confirmam que é pela liberdade com a linguagem que os personagens vão sendo criados e que Bueno recria a linguagem oitocentista, com a dicção do sujeito imerso na contemporaneidade.

Atente-se que, para recriar, Bueno não se contenta com uma simples cópia fragmentária de romances machadianos ou de plagiar a linguagem e o estilo, mas sim, em plasmar essa linguagem, emprestando para tanto a forma de composição pós-moderna denominada pastiche, que prima pela continuidade estilística.

Para Bueno (2004, p. 37), esse exercício de reinvenção propiciado pelo experimento, estabelece a "cada novo narrar continuísmo e profanação, obediência e rebeldia, tumultos iconoclastas e exercícios de admiração frente aos modelos que lhe são, queria ou não queira fundadores".

A assertiva acima confirma, então, que *Amar-te a ti nem sei se com carícias* é tanto um pastiche (como continuísmo e exercício de admiração) quanto uma paródia (profanação, rebeldia) frente aos modelos que o precederam. Nesse sentido é que Wilson Bueno, após falar sobre a narrativa experimental, cita como exemplo seu romance *Amar-te a ti nem sei se com carícias*: "independente do que valham como

artefatos literários, pois, incapazes de reinventar o inventado – atributo e privilégio das vanguardas históricas – escrevem o escrito, reescrevem, narram o narrar” (idem, 2004, p. 37).

No romance em estudo, o escritor também fala sobre a reinvenção do já existido, instalando como continuísmo e revitalização, reescrevendo, e até mesmo inventando o já existido, conforme trecho (p. 41):

Ora, ora – os tempos são dúbios e é deles a inconsistente 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, ainda ao falar sobre sua paixão pela linguagem, assim se expressa: “Eis a língua. Olhem a beleza dessa língua, a sua sonoridade, o nosso privilégio. É um túmulo, tudo bem. Mas é nesse túmulo que hei de escrever até o último dos meus dias” (BUENO *apud* DIAS, 2006, p. 07).

Vale lembrar que parodiar, no sentido moderno do termo, não é destruir o passado, mas sim sacralizar o passado ao mesmo tempo em que o questiona. Assim é, que, pela fragmentação do discurso, pela relativização da verdade, pela postura indagadora em relação ao mundo, além das novas concepções de espaço e tempo inscritos numa estética contemporânea marcada pelo pastiche e pela convivência de recursos literários num mesmo espaço, o romance de Bueno propõe um elaborado diálogo entre o velho e o novo, o passado e o presente, operando um significativo deslocamento temporal e espacial.

Por mais ‘Oitocentos’ que seja a linguagem de *Amar-te a ti...*, ela nunca conseguirá trair o idioma de nossos dias. Alguns salpicos da língua quinhentista também convergem nessa direção. É de novo um mix de tempos e sentidos. Tenho para mim que a linguagem é tudo em literatura (BUENO *apud* PEN, 2004, p. 4).

A narrativa apresenta, dessa maneira, uma linguagem inventiva, na qual o autor se vale de toda a gama de possibilidades de expressão com suas nuances e sutilezas. Na estética contemporânea, os estilos coexistem e pode-se dizer que os vários fios de uma narrativa se amalgamam para formar um só discurso.

Desse modo, tendo como referência a linguagem oitocentista é que Wilson Bueno contravém essa mesma linguagem: não para romper com o modelo tradicional, mas para homenagear essa “língua inculta e bela” e seus fundadores, constituindo como veremos no tópico a seguir um exercício de sátira e de homenagem.

3.2. Sátira e homenagem se unem

Assim, o ‘germe’ de *Amar-te...* refluí para estas duas pontas - de um lado, a “reconstrução” de nossa língua literária, em seu nascedouro, em sua formação, e, de outro, um modo de lembrar o quanto a noite dos tempos soterrou poetrastos e bacharéis que, em seu dias de vivos, passearam a sua arrogância intelectual, as suas “verdades” que pensavam tão imortais e tão imorredouras quanto supunham fosse a sua obra e, claro, os seus nomes... Isso é e será sempre uma lição para o presente, não é mesmo?

Wilson Bueno

Assim como na epígrafe, no romance, a reescritura acontece tanto por via paródica quanto pelo pastiche, sendo tanto uma crítica quanto um modo de reconstruir a língua literária em sua formação, portanto, a paródia aqui não deve ser entendida como ruptura.

Tal como assinalamos, Bueno (2004, p. 37) também entende que não há e não deve haver ruptura com o modelo precedente porque cada nova narrativa está sempre estabelecendo tanto uma profanação quanto um continuísmo, frente aos modelos fundadores: Experimentar ou apenas narrar? Cada novo narrar, e isto é tudo! não escapará nunca de se estabelecer como “continuísmo” e profanação, obediência e rebeldia, tumultos iconoclastas e exercícios de admiração frente aos modelos que lhe são, queira ou não queira, fundadores.

Assim, por não haver ruptura, *Amar-te a ti...* é uma espécie de sátira da linguagem empolada e ao mesmo tempo o discurso amoroso de um escritor obcecado pelo ofício das palavras, criando verdadeiros labirintos, jogos verbais. Os diálogos empreendidos servem tanto para avalizar quanto para ironizar o texto ou a

linguagem de origem, já que, para o autor, "não há autêntica literatura sem um obsessivo trabalho com a linguagem" (BUENO *apud* PEN, 2004, p. 4).

Para Hutcheon (1991, p. 28), a paródia "paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia. Ela também obriga a uma reconsideração da idéia de origem ou originalidade". Nessa perspectiva, temos que a paródia instaura o dialogismo sem que a apropriação de um discurso estilo lingüístico ou literário seja reduzida a uma mera recuperação de discursos.

No caso de *Amar-te a ti...*, a paródia não se desenvolve como mera ridicularização da linguagem parodiada, uma vez que, segundo Hutcheon (*idem*, p. 48), "O prazer que deriva do tom irônico da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de comprometimento do leitor no vaivém intertextual [...] entre cumplicidade e distanciação".

Apesar da denúncia e caricatura estilística que Bueno instala pela paródia, o escritor faz uma homenagem pelo pastiche quando reverencia essa mesma língua inculta e bela:

Foi sempre o meu desejo, antes de mais nada, de prestar uma homenagem aos grandes formadores desta nossa última flor do Lácio "inculta e bela", sobretudo os do século 19. Garret, Herculano, Fialho de Almeida (o grande e esquecido Fialho de Almeida...), Eça e, cá entre nós, este autêntico titã literário que é Machado de Assis. Mas ao mesmo tempo sempre me incomodou muito a nossa retórica bacharelesca. O Brasil é um país de retóricos e de bacharéis no mau sentido. Vide os políticos, o modo como falam (BUENO *apud* PEN, 2004, p. 3).

O próprio Bueno (*apud* DIAS, 2005, p. 5) confirma que em *Amar-te a ti nem sei se com carícias* faz uma sátira e uma homenagem à língua portuguesa: "Faço uma blague do beletrismo e a mais profunda homenagem à última flor do Lácio, a língua portuguesa, uma língua capaz de recursos fantásticos, de sonoridades insuspeitadas".

Ou seja, além de *Amar-te a ti...* constituir-se como uma homenagem se constitui também enquanto sátira. Barroso (2004, p. 2) lembra que o romance de Bueno está longe de ser apenas um entrechoque, uma denúncia ou uma caricatura

estilística, pois, “vestindo as roupagens de um baú de sótão, Wilson Bueno restaura um passado literário brilhante e luminoso.”

Portanto, o pastiche se realiza também como ato de leitura e de reescritura, numa visada criativa e interativa com o texto pastichizado.

O ato do pastiche traz em si a particularidade de fundar uma espécie de encadeamento com outra linguagem, reescrevendo-a de forma a conferir uma nova roupagem à linguagem que lhe serviu de referente. Em trecho do romance o narrador comenta que ao escrever, reescreve nominando esse ato como “vero exercício de liberdade” (BUENO, 2004, p. 23):

Considero-me a pessoa mais tímida, mas deitar à página vazia as agruras obscenas de um septuagenário, tido e havido com alguns clássicos, a leitura mourejada de Herculano na mocidade, o desde sempre Machado, entre outros passatempos absolutamente inclassificáveis, será, ainda que tardio, vero exercício de liberdade.

Na medida em que o pastiche dá sentido a outros textos, recupera formas, expressões, imagens e demonstra a diversidade de tempos e de sentidos colocados em movimento pelo novo discurso. Essa nova escritura enseja o aparecimento de traços renovados, uma nova linguagem que reprisa a linguagem passadista e imprime-lhe outra feição, sem a tão debatida questão da influência ou da escritura original. Segundo Barroso (2004, p. 2):

Escrevendo à antiga um livro novo, no qual reflexos autobiográficos se incorporam à vivência dos personagens de outra época, o autor consegue referir-se ao presente (e analisá-lo criticamente) como uma reprodução dos dias idos, como a dizer que tudo se passa em círculos, que as belezas de outrora são as mesmas de agora, que os males de antanho continuam hoje presentes.

Para Schneider (1990, p. 89), é preciso que o escritor se liberte da obsessão da influência e da escritura original, “única questão é a da escritura original, a que se singulariza retomando, repensando e reinventando o próprio ato de escrever, quaisquer que sejam os modelos recebidos e as coerções sofridas.”

Além disso, em *Amar-te a ti...* não há “angústia da influência” conforme teorizou Harold Bloom (2002), porque essa influência é festejada, lembrada,

demonstrando a sensibilidade que somente um “criador de esmeraldas vivas” seria capaz. Para Wilson Bueno, festejar, lembrar os grandes nomes é a “epifania do narrar”.

Epifania do narrar – aí talvez o melhor experimento. Seja em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* ou nos derruimentos textuais da velha Gertrud. Em Shakespeare ou em Dante. Em Rosa ou Clarice. Em Raduan Nassar ou Rubem Fonseca. Só pelo gosto, aqui, de passear por alguns (poucos) nomes, comprometidos em transmitir ainda uma vez o ambíguo “velho novo” de nossas igualmente tão gastas quanto sempre reatualizadas desesperanças... (BUENO, 2004, p. 37).

Nesse sentido, o romance funciona para questionar a debatida noção de originalidade, afinal, qual é o sentido de saber se algo é original ou cópia num momento onde tudo é textualizado, ou emprestado? No romance, Wilson Bueno trata dessa questão da originalidade:

- O Tavares, acredite, saiu atrás de pena, tinta e papel para, também ele, anotar o que saía do febril entredentes do Goes. E aí, meu caro Leocádio, é que se deu o imbróglio – pois temos agora três, vejam bem, três versões do mesmo poema – a minha, a do Tavares e a em que insiste o Goes seja a verdadeira, a puxar os versos da memória. – Mas me parece que a versão do Goes seja a única a que se deva levar em conta, não achas? – Inquiri, já afirmando, mas o Motta não se deu por vencido. (2004, p. 110):

Ao instituir cada versão da poesia de Goes como a versão original, Wilson Bueno aborda, no próprio enredo do romance, da questão da originalidade, em um tempo em que nada mais é original, pois a escritura pressupõe uma reescritura.

É versando sobre essa e outras questões sobre influência, plágio e originalidade ou não de uma obra que Wilson Bueno acaba por homenagear os grandes autores sem a ânsia da influência, do plágio ou da originalidade e sim pelo pastiche. Entre um capítulo e outro, Bueno registra os devaneios urbanos do passado, dando-se ao direito de louvar suas influências.

Leocádio se diz “aprendiz do verso”, perto dos poetas Bilac, Raimundo Correa e Alberto de Oliveira: “Claro, nenhum como os de Bilac, ou os do vate de minha devoção que é Raimundo Correa 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)

O escritor, ao mencionar Machado, Herculano, Bilac, entre outros tanto faz uma homenagem aos grandes nomes da literatura quanto instaura o exercício inventivo de escrever “à maneira de”, (SCHNEIDER, 1990, p. 84), sendo, nesse caso, escrever à “maneira oitocentista” para criar, renovar a linguagem a partir de outra que lhe é contemporânea.

É por essa vertente inventiva que se cria o romance *Amar-te a ti...* que, pelos fios da memória, tece e institui novas relações entre passado e presente, tempo e linguagem. Ao pastichizar a linguagem oitocentista que lhe serve como modelo e como empréstimo, o escritor busca o refinamento da linguagem pela própria linguagem: para expressar a fragilidade da vida e das criações humanas, Wilson Bueno se vale da mistura de tempos e de linguagens.

Para Schneider (1990, p. 88), o escritor é aquele que plagia, parodia, pastichiza, monta e desmonta modelos: “sua obra dá sentido às anteriores, como se a unidade ou a pluralidade de autores, fossem coisas relativas, sempre sujeitas a modificações”, tratando-se mais de homenagear seus predecessores do que criticá-los.

Mas, como se foi o tempo das demarcações categóricas, o jogo de fruição do romance de Bueno está associado também a uma poderosa capacidade de ironia que o romance imprime por meio das palavras empostadas.

Para Hutcheon (1989, p. 55), “o pastiche será com frequência uma imitação, não de um único texto, mas das possibilidades infinitas de textos”. O pastiche então se caracteriza pela colagem indiferenciada de referências estéticas de distintas origens.

No romance, para empreender os diálogos, Bueno utiliza como recurso literário tanto a paródia quanto o pastiche, que se disseminam na narrativa pela mistura da linguagem oitocentista com alguns salpicos quinhentistas que se mesclam ainda à linguagem contemporânea.

Portanto, não é somente do recurso estilístico da paródia que Bueno se apropria, pois, para homenagear e renovar a literatura, o escritor incorpora à narrativa o modelo estrutural do romance oitocentista, pastichizando a linguagem e o modelo da prosa oitocentista, homenageando ao mesmo tempo os escritores que o precederam, para lembrar o quanto o tempo soterrou poetastros e bacharéis.

Os diálogos produzidos engendram a prática da reescritura, da apropriação e da recriação literária. A narrativa vincula-se aos procedimentos estilísticos próprios à paródia e ao pastiche. O gesto da reescritura é um jogo maravilhoso, mediante o qual o mundo literário de momentos históricos distintos é recriado e se cria constantemente.

Wilson Bueno confirma esse exercício de reescritura em *Amar-te a ti...*: “Então tenho uma certa vocação para a coisa teatral também sobretudo para o simulacro, para a reescritura” (BUENO *apud* DIAS, 2006, p. 5).

A reescritura, como uma constante na práxis literária de várias épocas, apresenta-se com características as mais diversificadas, porém na contemporaneidade esse gesto de releitura, de reelaboração de textos alheios, apresenta uma característica singular: não se trata de negar o passado, hoje o diálogo é a ferramenta do fazer literário.

Segundo Venturelli (2004, p. 21), em *Amar-te a ti...*:

A linguagem maneirista, cuidadosa em sua carpintaria, a visão de mundo bem desenhada, o contorno dos próprios personagens, que pulsam como seres de preconceitos e perplexidades, convergem para a grandeza do romance e seu poder de renovação.

Para Amâncio (2007, p. 2):

No móbile literário que Wilson Bueno está criando, os diversos elementos vão cobrando peso e medida, revelam seus significados no particular e no geral. A leitura ou releitura de seus textos torna-se uma experiência necessária.

Esse jogo literário revela-se simultaneamente inventivo e criador: o escritor primeiro apropria-se de elementos ou estilos que lhe são anteriores, para então

revitalizá-los, passando à renovação da linguagem. Ou seja, sem que o escritor se limite à simples imitação ou se oponha à linguagem clássica, Bueno mescla a linguagem oitocentista com a contemporânea, renovando e criando uma nova.

A recorrência de estratégias literárias engendra uma narrativa que dialoga com elementos ou textos da retórica clássica e são aproveitados ficcionalmente, convertendo esse diálogo entre a tradição e a contemporaneidade em reencantamento da linguagem que Bueno retoma e registra.

Em *Amar-te a ti...* o que está em jogo não é uma nova estética, mas uma nova maneira de narrar, o que importa nas narrativas contemporâneas nem sempre se configura necessariamente no novo, mas na nova forma de criar, de experimentar.

O romance em análise conserva as virtudes dos grandes escritores como Machado de Assis não só como exercício de homenagem, mas também de admiração pelo ritmo da escrita desse “titã literário”, reportando-se além de Machado a diversos precursores da forma narrativa que toma de empréstimo.

Para Zanoni (2006, p. 1), há a intenção do autor em homenagear algumas figuras da literatura como é o caso do personagem de Goes Alencastro que se constitui como homenagem a Lorde Byron, “ícone do Romantismo inglês e fonte de inspiração para muitos escritores brasileiros, através da figura de Góes Alencastro.”

Já a sátira em *Amar-te a ti...* concretiza-se por meio da crítica à linguagem oitocentista, aos modismos, ao falar empolado, ou ainda, a crítica ao retratar a exigência da forma pela forma do parnasianismo. A postura irônica que mantém frente às frases feitas e aos lugares-comuns da linguagem convencional prenuncia a luta, o desejo de denunciar a falácia, a forma pela forma, embora essa postura crítica venha, não para romper com esse estilo retórico, mas para, com olhar crítico, refletir sobre esse tempo cruel e beletrista, conforme ratifica Bueno:

Emocionava-se a vero, o Mottinha, quando o assunto era a seara de Byron ou de Shelley, negando aos parnasianos, de minha particular devoção, qualquer mérito, nem mesmo o de lavar o verso como nunca até então se fizera entre nós (BUENO, 2004, p. 109).

Para Hutcheon (1991, 36), “a paródia seria a repetição com distância crítica, o que permitiria a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança”. Nesse sentido, a paródia opera tanto a mudança como a continuidade da tradição, estabelecendo, pela memória do narrador, a continuidade que estabelece o vínculo entre passado e presente.

Hutcheon (idem, p. 47) ainda destaca o duplo potencial da paródia para a subversão e para a homenagem. Em *Amar-te a ti...*, esse resultado é obtido pela força e pela riqueza da linguagem original, fortemente emaranhada à dicção do sujeito do século 21, lembrando que, freqüentemente, Hutcheon, emprega a palavra paródia para designar pastiche, o que pode ser representado pela expressão abaixo:

Por mais que eu, um autor do século 21, intente reproduzir, digamos, a linguagem dos oitocentos, estarei invariavelmente traindo esta mesma linguagem, introduzindo, queira eu ou não queira, a dicção de meu tempo (BUENO *apud* BITTENCOURT; PEREIRA, 2004, p. 2).

A linguagem e o retorno sobre si mesma fundam a possibilidade de um novo devir: textos lançam-se sob textos, produzindo um texto novo, uma narrativa contemporânea que ao ser confrontada com o tempo arcaico instaura uma multiplicidade temporal, renovando-a. Conforme destaca Venturelli (2004, p. 21): “ao prospectar essa prosa antiga, Bueno revela seu pulso firme em criar linguagem distante de nós e, porque arcaica, renovadora.”

Nesse espaço-temporal Bueno introduz o sentido a partir do qual a linguagem se diferencia o que permite que se veja ao longo do tempo e da narrativa diferentes temporalidades que, a partir da linguagem, interagem. Para Venturelli (2004, p. 21):

Se o texto precisa de discursos que lhe confirmem a artisticidade, tais discursos não nascem no vazio. É necessário um objeto com o qual interagir e, a partir dele, elabora-se a crítica como lente para lhe demarcar qualidades ou defeitos.

Portanto, em *Amar-te a ti...* é pelo pastiche, é pela linguagem que, numa ironia refinadíssima Bueno critica a retórica, o excesso discursivo, ou seja, incorpora o passado e procura parodicamente registrar sua crítica.

Veja você o neonaturalismo que grassa como uma praga nas letras tupiniquins... Uma prova incontestável de incompetência e de mediocridade. Não existe, a meu ver, literatura, sem a mediação da linguagem, o que pode parecer uma coisa óbvia, mas não é decididamente o que vimos assistindo no lítero-sanatório-brasílico (BUENO *apud* PEN, 2004, p.1)

O trabalho com a linguagem não se faz somente com base nas escolhas mais acertadas; também se revela no amor a essa língua culta e bela onde os vazios, as reticências são matérias com as quais o narrador vai enchendo o os manuscritos:

Pura defesa, a escolha criteriosa de cada palavra, como se os silêncios não importassem e tudo fosse só o resumo especioso de idéias e argumentos, sem descuidar o amor ao verbo. Pena este caderno não lhe pegar os hiatos, as reticências, as lacunas (BUENO, 2004, p. 178).

De acordo com Hutcheon (1989, p. 45), na pós-modernidade não há mais lugar para o embate entre o velho e o novo, porque o “passado como referente não é enquadrado nem apagado, ele é incorporado, modificado, recebendo uma vida e sentidos novos e diferentes”.

Portanto, é a partir da situação da escrita e do escritor na contemporaneidade que Wilson Bueno se vale dos recursos literários, tecendo em sua narrativa, simultaneamente, um elogio e uma crítica à língua portuguesa, transformando a narrativa no espaço para a recriação: é pela escrita que reinventa a tradição literária.

O repúdio à retórica vazia e aos pormenores descritivos aproxima-se mais ao gosto contemporâneo. Assim, a narrativa, ao incorporar elementos do passado por meio do pastiche, recria essa narrativa que, embora “se diga” oitocentista, permite que se veja fragmentada, característica própria de uma narrativa situada em nosso tempo.

Há pressa em todas as cousas – necessário correr e correr. E não correm assim – para onde? – céleres as horas do nosso tempo. Ou tudo são saudosismos de um septuagenário esquivo, cansado já do mundo novidadeiro em que vivemos nós os contemporâneos? Temos visto – nem bem termina o anúncio de um novo invento e já outro pretende fazer públicas as engrenagens de sua engenharia (BUENO, 2004, p. 127).

Tudo isso, de certo modo, deve-se à adoção de uma linguagem capaz de assimilar as tonalidades, as nuances do ambiente e do tempo que representa, inaugurando uma literatura que, ao apropriar-se de uma linguagem, altera o tempo e o sentido em que essa mesma linguagem é representada.

Como o conceito de história implica movimento, as transformações que se desenrolam no romance são uma evidência também do próprio tempo do escritor, de seu próprio tempo histórico. Portanto, a narrativa acaba por delinear não somente um passado, mas também acaba por situar o tempo do escritor, dialogando a todo instante com esses dois momentos. Para Barroso (2004, p. 2):

Escrevendo 'à antiga' um livro novo, no qual reflexos autobiográficos se incorporam a vivências de personagens de outra época, o autor consegue referir-se ao presente (e analisá-lo e criticá-lo) como uma reprodução dos dias idos, como a dizer que tudo se passa em círculos, que as belezas de outrora são as mesmas de agora, que os males de antanho continuam hoje presentes.

Podemos então considerar o romance de Bueno como uma insólita narrativa sobre os oitocentos, mas também como uma narrativa contemporânea, que conta os pecados de ontem e de hoje.

Bueno retoma, repropria a linguagem passadista, questionando de forma reflexiva essa linguagem empolada e os desmandos dos oitocentos, reinventando a literatura. Para narrar esses tempos paralelos é preciso uma nova linguagem, para atingir o máximo de expressividade com a palavra. A invenção, a inovação, a experimentação, a plasticidade, o jogo, o interesse pela encenação fazem parte da técnica narrativa de Wilson Bueno em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*.

O trabalho com a linguagem revela entre outras coisas a intimidade do autor com a literatura clássica. Pode-se dizer que se trata de uma escritura híbrida onde a uma narrativa oitocentista se mescla ainda uma quinhentista e, nessa mistura, a criação de uma nova linguagem, resultando num ato de recriação, conforme nos adverte o próprio Bueno:

*Meu tio Roseno... é minha primeira imersão no 'classicismo', digamos assim, da língua portuguesa, a exploração intensiva de seus máximos recursos. Talvez nesse sentido ele represente uma transição a caminho do *Amar-te a ti...* (BUENO apud PEN, 2004, p. 04).*

Segundo Fávoro (2006, 84), “o autor se vale de um projeto inteligente, porém antigo – já usado por Umberto Eco em *O nome da rosa* – para resgatar manuscritos do século XIX, com o intuito de recriar a linguagem desse século. Para tanto, se “descasca o bem-falar vernáculo dos Oitocentos, assenta pau na empáfia e bisonhice das elites nacionais e revela a crueldade latente e ostensiva do século 19 (BUENO *apud* PEN, 2005, p. 1).

Tudo isso num enredo com fortes reminiscências à Machado de Assis, mas numa tecla que causaria espécie ao bruxo do Cosme Velho, como a que insinua a homossexualidade do protagonista.

Conforme já vimos no primeiro Capítulo, Bueno tece sua trama, deixando vir aos olhos do leitor não o que se vê, mas o que se conta. Em *Amar-te a ti...* o escritor explora a linguagem, sobretudo o vernáculo dos oitocentos, ironizando a linguagem utilizada pela elite “a norma culta”.

Para Venturelli (2004, p. 21):

O tom lusitano empresta ao narrado maturidade de quem não só domina a língua, mas a própria arte de narrar, comprovando que Bueno nosso escritor mais denso e consistente, sem implantações de teorias acadêmicas naquilo que produz. Ou seja: o produto que nos entrega é obra-prima.

A ficção de Bueno aponta para o fragmento, para a percepção e a caracterização do mundo de hoje. Seu romance, cuja mestria da escrita nos leva ao tempo passado, transforma a narrativa em encantamento para a magia da recriação que só autor bem embasado em pesquisa e cuidados técnicos pode oferecer.

Para os estudiosos de literatura, Wilson Bueno representa um importante marco da atualidade literária, recriando a linguagem, como é exemplo o *Mar Paraguayo*, em que recria literariamente a linguagem utilizada na região fronteira do Brasil com Paraguai.

Na obra de Wilson Bueno o experimentalismo permite a renovação do romance que passa a ser não mais uma simples representação da linguagem para ter um valor em si. Em outras palavras, pode-se dizer que Bueno, apesar do amor e

do respeito pela língua portuguesa, expressa na narrativa a necessidade de escrever o novo que a afronte (a língua portuguesa) e, nesse caso, como se trata de um pastiche, não a negue, ao contrário endosse essa língua.

É como se Bueno “plasmasse” a língua quando traz para a narrativa a linguagem passadista. Ao mesmo tempo em que achincalha a linguagem bacharelesca, suntuosa, também a reconstrói. Por esse motivo, tal como os tempos dúbios, Bueno afirma que a narrativa passa por um “processo de constante reinvenção” (BUENO *apud* KONDER, 2006, p. 01).

Há um projeto de escrita em andamento, um projeto que se dá quando situamos a escrita da narrativa na contemporaneidade, que se dá a partir da colocação do escritor em sua época. A transgressão é consumada por meio da desconstrução com a incorporação da estética formal desse passado, mas com o olhar do presente, embora voltado para o passado.

Longe de qualquer esgotamento da narrativa, Bueno mostra que a literatura pode e deve ser reinventada e demonstra fôlego para isso. A mescla de referências culturais heterogêneas de diferentes tempos e espaços citada pelo escritor estimula a invenção ficcional para além da representação de uma suposta realidade, e ainda instiga o leitor a uma visada simbólica mais ampla: a fim de construir *Amar-te a ti...*, uma obra que não se presta apenas à imitação, o objetivo de Bueno parece ser o de reforçar os questionamentos propostos nos textos que o antecedem, redimensionando-os.

Encontramos, portanto, em *Amar-te a ti...* tanto a sátira quanto a homenagem, de tal maneira que o texto desperta não o riso zombeteiro, mas sim o prazer que depreende do vaivém textual do leitor na descoberta das diferenças entre sentidos e linguagens que a leitura de *Amar-te a ti* pode proporcionar nesse jogo que Bueno criou para o prazer ou perdição de seus leitores.

Parafraseando Wilson Bueno (*apud* BITTENCOURT; PEREIRA, 2004, p. 1): cuja inscrição constitui a epígrafe desta dissertação: a literatura assim como privilegiada extensão de nossa imaginação, tenta recriar, através da linguagem, vezos, vícios, e possivelmente também proceder à recriação do tempo, seus ventos e brisas, suas intempéries.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa função, penso, é não deixar nunca que a superfície chapada das coisas vigore, ou se revigore. O compromisso do escritor é com o lúdico, com o in-útil essencial da vida. Brincantes e mágicos, feiticeiros e inventores, os escritores temos que estar atentos para que a linguagem não congele em fórmulas exitosas. Necessário o gosto e o gozo do texto sempre novo, o ar, a nova aragem. Numa sociedade que tende à estagnação da linguagem, o escritor é aquele demônio capaz de revirar o tempo todo, revirar esta mesma linguagem para que ela não pereça nem morra de preguiça ou pelo uso congelado de sua repetência. O olhar do escritor tem que estar sempre e invariavelmente na direção do horizonte... Quem se dedica a buscar, está sempre encontrando.
Wilson Bueno.

Ao longo desta dissertação defendemos que *Amar-te a ti nem sei se com carícias* possui características próprias à contemporaneidade, vimos que nosso tempo vem marcado no romance de Bueno pelo jogo, onde a falência das narrativas já não tem lugar, posto que as mesmas querem mais a experimentação, a continuação, o diálogo com os elementos do passado do que a ruptura proposta durante o movimento moderno.

Se antes havia certa estrutura linear, hoje há a fragmentação, a não linearidade, gerada desde os momentos de incerteza, de inversão de valores do modernismo, já que “tudo que é sólido desmancha no ar”. É assim que Wilson Bueno, com esse romance contemporâneo, vai imprimindo em sua obra o desenrolar entre os séculos XIX e XX.

Fruto de toda essa rápida aceleração dos acontecimentos, desde o modernismo, os personagens no romance agora se relacionam com os outros pelo

sarcasmo, pela ironia, perdendo talvez as amarras morais próprias a indivíduos que de repente se deparam com todas as maravilhas que a tecnologia proporciona ao mesmo tempo em que descobrem também as ruínas que essas mesmas invenções podem ocasionar: mortes, guerras, traições, num mundo cada vez menos sensível, cada vez mais cruel.

Personagens solitários como o nosso provável narrador que, encarapitado em um quatinho de hotel intitulado “Majestic”, resolve falar sobre o desenrolar de um tempo que acaba por descobrir que é sempre o mesmo, uma eterna repetição que se consoma dia a dia entre “os dias idos e vividos”, tentando então encontrar a si próprio pelo exercício da escrita, constituindo na e pela linguagem um “vero exercício de liberdade” (BUENO, 2004, p. 23).

Assim, no lugar de vermos o “fim das grandes narrativas”, vimos surgir na contemporaneidade, narrativas fragmentadas que não seguem a linearidade nem têm pretensão de segui-la, carregadas de ironia e elementos paródicos, textos que preferem a linguagem como enredo e não pretendem romper com o movimento que lhe deu origem, ao contrário, sugerem ao mesmo tempo continuísmo e profanação com aqueles escritores ou com aquela linguagem que os precedeu e ainda tenta libertá-la (a linguagem) por meio do endosso do endurecimento da escrita.

Se não há mais uma grande narrativa, o texto é toda uma proliferação de citações do ambiente oitocentista e de referências aos autores que lhe precederam como exercício de homenagem. Portanto, não há esgotamento da narrativa, já que para Bueno (*apud* DIAS, 2006, p. 7) “a literatura brasileira é de uma pujança, de uma grandeza e de uma criatividade extraordinária”; há sim uma ponte dialógica com o passado, do qual o próprio modernismo passa também a fazer parte, propiciado pelo experimentalismo.

A servir de cenário a tudo isso, contamos com elementos da história, daquela São Sebastião do Rio de Janeiro em contínuas transformações, tumultos, guerras, podridão, que, aproveitados intencionalmente expõe por meio da narrativa os costumes e vícios que se extravasam no romance pela linguagem empolada de cada um dos personagens que povoam o romance, pessoas que se compraziam em falar bonito para esconder do povo a crueldade dos oitocentos e toda a sua maldade, a “matança da indiarada”, e ainda expondo o fato do Brasil ser o último país a abolir a

escravidão que a elite, com suas roupas caríssimas e impróprias para o verão do Rio de Janeiro, ainda insistia em manter.

Bueno ressemantiza todas essas cenas, narrando as ruas fétidas e a lentidão do século cruento que custava a passar, narrando ainda as farfalhices hibernais, a hipocrisia dos governantes que, na intenção de controlar, falavam palavras empoladas, esperando que com esse virtuosismo pretensamente lírico, pudessem coibir o povo, sem indagar ao menos o que seria bom ou não para eles.

No romance analisado, verificamos então essas relações intertextuais não apenas como *reescritura* do século XIX e XX e ainda, como ponte dialógica como o próprio presente do escritor, o século XXI, mas também como apropriações dessa linguagem e da leitura de textos que remetem a outros textos como processo de diálogo contínuo, reativando as vozes de Herculano, Machado, Olavo Bilac, Shakespeare, Poe e tantos outros, constituindo um exercício inventivo de homenagem essa menção aos grandes nomes da literatura ou à maneira dos mesmos escreverem, reativando a tradição oitocentista.

É assim que as referências intertextuais reanimam os diversos procedimentos literários (paródia, paráfrase, pastiche), já que promovem a construção de um espaço de diálogo e ação intertextual, propondo por meio das linguagens que o romance registra a disseminação do caráter fragmentário e não linear próprio à contemporaneidade, instaurando um espaço dialógico que indica que a literatura pode e deve permear vários olhares.

Desse modo, Bueno, para permitir esses vários olhares, faz uma brincadeira com a linguagem aproveitando do passado e da linguagem passadista tanto para fazer uma paródia da linguagem empolada, quanto fazendo uma homenagem a essa mesma linguagem pelo pastiche.

Ao utilizar-se também da prática do pastiche, o escritor revigora essa mesma linguagem antes parodiada, o que coloca *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, como um romance em que encontramos bem delineada essa fronteira entre paródia e pastiche, já que no romance sátira e homenagem se unem.

Segundo Venturelli (2004, p. 21) “O autor avisa que conservou o “estilo correto, ainda que preciosista, um maneirismo da época”. É nesse preciosismo e

maneirismo que está a inventividade de Bueno, que cria um narrador “conhecido cultor de prosa antiga” embora o mesmo a todo instante diga o contrário:

Não sou nem nunca fui homem de Letras. Ainda que tenha me encaminhado para o Direito em razão de um gosto precoce pelas palavras, não fui homem de cometer versos, mesmo na juventude, quanto todo candidato a bacharel, antes de graduar-se, nem sempre escapa ao álcool, aos amores abismais e aos sonetos – estes dous últimos, ao menos, indissociáveis (BUENO, 2004, p. 37).

Deste modo, Bueno revela com inventividade e pelo experimentalismo, as mazelas do Rio de Janeiro, as maldades que se escondiam atrás de palavras suntuosas, desnudando uma época que para ele foi definida como a mais cruel, embora lembre que a rigor essa crueldade ainda não terminou, pois, “o nosso grande conflito ainda é a crueldade” (BUENO *apud* DANTE FILHO, 2004, p. 5a).

O experimentalismo lingüístico praticado pelo escritor em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, aponta para o uso do pastiche à medida que permite a encenação consciente e declarada de precursores considerados dignos de homenagem. O pastiche então não serve aqui como mera cópia ou imitação servil, mas como pulsante da história, como reativação da linguagem, recriação da tradição que Bueno no trânsito entre a nossa contemporaneidade e o século XIX, retoma e registra.

Dessa forma então é que se constitui *esse Amar-te a ti nem sei se com carícias*, um romance contemporâneo cujas folhas devem ser cuidadosamente folheadas, um livro a ser lido devagarzinho para que, pouco a pouco, o leitor se apreenda que a narrativa em questão recria, por meio da linguagem, os ventos e brisas dos séculos XIX e XX, inventariando o ido e o vivido para quem sabe o leitor, por meio da leitura daquele século odioso, possa analisar criticamente seu próprio presente, o nosso século XXI.

São encaixes de leituras e textos que culminam com a recriação de um tempo e de uma linguagem que, pautadas pela liberdade do escritor em aproveitar o que lhe convém para a criação do romance, ultrapassa normas ou regras prescritas, constituindo uma forma de renovação das narrativas.

É exatamente quando só se fala de esgotamento que o pastiche se configura com um recurso de atualização de elementos da tradição oitocentista, da linguagem e de alguns autores para que os mesmos não sejam esquecidos. Ou nas palavras do próprio Bueno, “Temos de um lado a reconstrução de nossa língua literária em sua formação e de outro, um modo de lembrar que o tempo soterrou poetas e bacharéis que acreditavam imortais suas verdades”. (BUENO *apud* PEN, 2004, p. 3).

Perceber as várias camadas desse romance torna possível compreender as nuances da história, da perplexidade do escritor diante da vida, sentimento que ele passa no romance por meio da perturbação do narrador diante do fato em estar vivo, tentando aprisionar na escrita sua experiência: “Vá lá também as dores do sobrevivente, e a desonra de estar vivo, assim aqui inteiramente confessadas...” (BUENO, 2004, p. 20).

Procurar o sentido da existência vai além do sentido de continuidade ou ruptura entre o passado e o presente, se pautando mais na necessidade de assegurar sempre a revitalização da literatura, sendo esta agora renovada recriada, o que leva então esse *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, a recriar, recontar não só os vícios mais também as beleza dos oitocentos, daquela linguagem inculta e bela, que passa a ser no romance, pela sátira e homenagem que se unem “esplendor e sepultura”.

REFERÊNCIAS

AMÂNCIO, Moacir. Wilson Bueno, caminhos entre o céu e o inferno. 2007. disponível em http://www.geminaliteratura.com.br/coluna_moaciramancio14. acesso em 18/3/2008.

----. *Uma literatura irrequieta, sem rótulos*. O Estado de São Paulo, caderno 02, 18 de março de 2007. Disponível em: <http://www.estado.com.br/editorias/2007/03/18/cad-1.93.2.20070318.27.1.xml>

A Mossa da Sorrelfa. (resenha). Disponível em: <http://seguro.tudoparana.com/rascunho/resenhas/conteudo.phtml?id=412507>. acesso em: 30\03\2007.

BARBIERI, Therezinha. *A ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.

BARROSO, Ivo. *Um protesto contra a retórica bacharelesca*. Wilson Bueno critica o presente e restaura um passado luminoso. O Estado de São Paulo: São Paulo, 2004.

BARROS, Diana & FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 4 ed. São Paulo: perspectiva, 2004.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

BERNARDINI, Aurora. Apresentação à obra de Wilson Bueno (orelha). In: BUENO, Wilson. *Amar-te a ti nem sei se com carícias*. Ed. Planeta do Brasil. 2004.

BITTENCOURT, Gilda; PEREIRA, Rogério. *O Otimismo de Bueno*. Entrevista com Wilson Bueno. *Jornal Rascunho*. Curitiba: agosto de 2004.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BUENO, Wilson. *Amar-te a ti nem sei se com carícias*. São Paulo: Planeta, 2004.

BUENO, Wilson. *Amar-te a ti nem sei se com carícias*. Resumo. *Jornal O Estado do Paraná On Line* de 06/07/2004. Disponível em: <http://www.parana-online.com.br/noticias/index.php?op=ver&ano=2004&id=77456&cade>

----. As escolhas afectivas. 2006 Disponível em: <http://asescolhasafectivas.blogspot.com/2006/09/wilsonb-bueno-foto-by-vilma-slomp.html>

----. *O domínio da experiência. Experimentar ou Apenas Narrar?* Revista Rumos Literatura, Instituto Itaú Cultural, São Paulo, n. 01, p. 36-37, 2004.

----. O fio da meada. Uma poética dos recomeços em dez narrativas, da “Metamorfose” de Kafka ao “Grande Sertão” de Guimarães Rosa. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2862,1.shl> 2007.

CARNEIRO, Flávio Martins. *Romance moderno ao estilo antigo*. Wilson Bueno recria prosa do século 19. *Jornal do Brasil*, 18/9/2005.

----. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

CARPINEJAR, Fabrício. *Os bichos estão soltos: livro brinca com a irracionalidade civilizada dos homens*. JB Online. 2005. disponível em <http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernos/ideias/2005/09/30joride20050930013.html>. Acesso em 18\03\2008.

CLAUDIO DANIEL. *Um zôo de signos: os bestiários de Wilson Bueno*. ZUNÁI. Revista de Poesia & Debates. Disponível em <<http://www.revistazunai.com.br/ensaios/clauidodaniel>>. 2005. acesso em 20\03\2008.

COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Trad. MOURÃO, Cleonice P. B. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

----. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

DANTE, Filho. *Nosso grande conflito é a crueldade*. Entrevista com Wilson Bueno. Jornal do Estado. Campo Grande, 7 de Novembro de 2004, p. 5^a.

DEL PRIORE, Mary & VENÂNCIO, Renato. *O livro de ouro da História do Brasil*. Rio de Janeiro : Ediouro, 2001, p. 288.

DIAS. Matheus. *Wilson Bueno no Paiol Literário*. 2006. Disponível In: <http://rascunho.ondarpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=45&lista=0&subsecao=0&ordem=1192> em 27/04/2007.

DICK, André. Jardim 'Transbarroco'. ZUNÁI – Revista de poesia & debates. 2005. Disponível em <<http://www.revistazunai.com.br/ensaios>>. Acesso em: 19\04\2008.

DOURADO, Autran. Os sinos da agonia: romance pós-moderno. Revista da USP, São Paulo. n. 20. Edusp, 1999.

FÁVARO, Celso Hernandes. *Vozes, Labirintos, Alegorias: Mar Paraguayo*, de Wilson Bueno. Dissertação de Mestrado. UFMS/CPTL, Três Lagoas, 2006.

FRANÇA, Júnia Lessa & VASCONCELLOS, Ana Cristina de. *Manual para normalização de Publicações Técnico-científicas*. 8 ed. rev.amp. Belo Horizonte. Ed. UFMG.2007.

GIRON, Luís Antônio. *Poesia sem fim: Em fascinante romance noir*, Wilson Bueno viaja por diversos registros de tempo e linguagem. Revista Época. Edição nº 335 de 15/10/2004. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR67021-6011,00.html>

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2003.

HUTCHEON, Linda. . *Uma teoria da paródia*. Ensinaamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

---- . *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. *O pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. 2 ed., São Paulo: Ática, 2004.

---- . *O pós-modernismo e a sociedade de consumo*. In: KAPLAN, E. Ann (org.). *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

KAPLAN, E. An. (org). *O mal estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Trad. Vera Ribeiro. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1993.

KARL, Fernando José. *Wilson Bueno*. 2007. Disponível em: <http://www.geminaliteratura.com.br/wb.htm>

KOCH, Ingedore Villaça. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 2000.

KONDER, Camilla. *As matérias do romance*. Postado em 2006. Disponível em: <http://portalliteral.terra.com.br/Literal/calandra.nsf/0/679254D694C7B498032571C400562704?OpenDocument&pub=t&proj=literal&sec=Especial>

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEAL, Fernando Luís Moreira. *Amar-te a ti nem sei se com carícias*. Resumo. Disponível em: <http://alexanderfleming.com.br/figuras/colegial/Sites%20interessantes/Literatura/AMAR.pdf> Campo Grande, 2005.

LEÃO, Rodrigo de Souza. Entrevista com Wilson Bueno, 1999. Disponível em: <http://www.geocities.com/soho/lofts/1418/entrevistas.htm>

LIMA, Manoel Ricardo de. Um bolero em Curitiba. Entrevista Wilson Bueno, por Manoel Ricardo de Lima. Junho 2007. Correio Brasiliense, 26\05\2007.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução: Ricardo Corrêa Barbosa;– 8ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

LOSARK, Marcos. *Leitura: a dança da linguagem*. 2007. disponível em <http://www.bonde.com.br/folha/folhade.php>.2007. Folha de Londrina Online. Acesso em 18\04\2008.

MENEGAZZO, Maria Adélia. *A poética do recorte: estudo de literatura brasileira contemporânea*. Campo Grande, MS: Editora UFMS, 2004

MIRANDA, Wander Melo. A liberdade do pastiche. *34 Letras*, Rio de Janeiro, n.3, p.172-177, mar. 1989.

---- . *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano*. São Paulo: Edusp, 1992.

---- . *Moderno, pós-moderno e a nova expressão narrativa brasileira*. In: CARNEIRO, Flávio. No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

PEN, Marcelo. *Romance de Wilson Bueno insinua os “pecados” de ontem e de hoje*. Folha on line. 2004. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/marcelopen2.html> Acesso em 05/06/2006.

----. *Decassilabo perfeito para nação imperfeita*. A bestialidade do século 19 brasileiro em “Amar-te a ti nem sei se com carícias”. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2484,1.shl> Acesso em 05/01/2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

----. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-Modernismo e Literatura*. São Paulo: Ática, 1988.

RESENDE, Beatriz. O súbito desaparecimento da cidade na ficção brasileira dos anos 90. *Revista Semear*, nº 03. Rio de Janeiro: Cátedra Padre Antônio Vieira, PUC. Disponível In: http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/3Sem_11.html Acesso em: 18/03/2007 as 22:39.

SANT' ANNA, Affonso Romano. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 1995.

SANTIAGO, Silviano. *Em Liberdade: uma ficção de Silviano Santiago*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

---- . Nas malhas da letra. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

---- . A permanência do discurso da tradição no Modernismo. *In: Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Ed. UNICAMP, 1990.

VENTURELLI, Paulo César. *Wilson Bueno renova o romance*. A precisão das palavras em uma narrativa não linear. Resenha. Órgão da Biblioteca Pública do Paraná e do Sistema Estadual de Bibliotecas Públicas. Dezembro de 2004, ano I nº 4. Curitiba - PR, 2004, p. 21. Disponível em: http://www.container-inc.org/clipping/jornal_biblioteca.pdf

----. *O inferno é a palavra*. Revista USP, São Paulo, Junho/Agosto de 1996, p. 341-343. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/30/venturelli.pdf>.

VERUNSHK, Micheliney. *Os donos da história*. 2004. disponível em <http://www.itaucultural.org.br/encontrosdeinterrogacao/cobertura>. Acesso em: 28/04/2008.

WALTER, Elza Aparecida Kulesza. FRATES, Rosemary. A narrativa mitopoética de Wilson Bueno. Curitiba, 2002. Disponível em: <http://www.utp.br/eletras/ea/eletras7/texto/PrimeirosEnsaios.doc>

WIMMER, Norma. Um Texto de Fronteira: *Meu tio Roseno a Cavalos*, 2008.

ZANONI, Marcio Rogério. *Amar-te a ti nem sei se com carícias*. Resumos e macetes. Disponível em: http://www.sed.ms.gov.br/templates/apresentacao/print/print.php?template=11&id_comp=. 2006. Acesso em 25/05/2008.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I	17
<i>AMAR-TE A TI NEM SEI SE COM CARÍCIAS: UMA NARRATIVA CONTEMPORÂNEA</i> .	17
1.1 A narrativa contemporânea: especificidades de <i>Amar-te a ti nem sei se com carícias</i>	18
1.2 Contemporaneidade e narrativa contemporânea	29
1.3 A crise da historicidade em <i>Amar-te a ti nem sei se com carícias</i>	39
CAPÍTULO II	54
<i>EMPRÉSTIMOS LITERÁRIOS EM AMAR-TE A TI NEM SEI SE COM CARÍCIAS</i>	54
2.1 – Intertextualidade.....	60
2.2 - A paráfrase: criação apropriativa.....	66
2.3 - A paródia	69
2.4 - O pastiche.....	73
CAPÍTULO III	79
<i>RECRIAR-TE A TI NEM SEI SE COM CARÍCIAS: O ROMANCE CONTEMPORÂNEO COMO MOTOR HISTÓRICO</i>	79
3.1 <i>Amar-te: pastiche ou paródia?</i>	95
3.2. <i>Sátira e homenagem se unem</i>	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
REFERÊNCIAS	124