

## NAS TRILHAS DE PESSOA – MULTIPLICAÇÃO E DESAPARECIMENTO DO PROTAGONISTA NUMA OBRA DE CARLOS SUSSEKIND

Friedrich Frosch

As ficções do autor em questão, cruciais por poucas que sejam, projetam a imagem fragmentada de um inovador radical mas cauteloso, à maneira de John Barth, que no ensaio importante “The Literature of Exhaustion” se definiu como um “rebel along the traditional lines” (Barth 1977: 71). Possuindo afinidades com certas obras influencias da segunda metade do século XX – entre elas *The Catcher in the Rye*, de J. D. Salinger,<sup>1</sup> *Rayuela*, de C. Fuentes ou ainda *Pale Fire*, de V. Nabokov - inscrevem-se num clima intelectual dominado pela convicção de que, dada a mesquinhez desencantada do presente pós-tudo, quaisquer visões estéticas genuinamente trágicas correm perigo de parecer apenas os derradeiros estrebuchos de uma espécie em extinção, beirando antes de tudo o ridículo. Hoje em dia, uma empresa que não queira cair na reprodução estéril de clichês, normalmente recorre a um novo tipo de engenho e arte, o humor cáustico. Mas, não obstante seu caráter irônico e relativizante, na superfície a única saída promessora deste impasse, todo texto de Sussekind gravita em torno da questão da identidade, desenvolvendo um personagem central, por via de regra também narrador em primeira pessoa, enfoque que sublinha a subjetividade inapelável do discurso. Quem usa tal estratégia finge falar obsessivamente de si mesmo, quando na verdade atinge um grau elevado de despersonalização. Além disso, Sussekind, é de certa forma um *poeta doctus* na esteira da modernidade,<sup>2</sup> e como tal inevitavelmente herdeiro da heteronímia pessoana, continuador da multifacetada *autopsicografia*

---

<sup>1</sup> Cf. Altman 1994: 114, que fala de um „tom que lembra *O Apanhador no Campo de Centeio*“.

<sup>2</sup> Embora este veio apareça somente em casos excepcionais, como p. ex. no poema *Os Ombros Altos*, que dá o título à novela de 1960 (v. OOA p. 29), na *Balada do Crucificado*, na *Balada do Cego Vizinho* ou na *Balada da Suave Cavalgada* (APL pp. 202, 203 e 223), expressões de uma religiosidade malsã, tingida de erotismo e inspiradas nos *Songs of Innocence and Experience showing the Two Contrary States of the Human Soul*, de William Blake (publicados em conjunto em 1794). Como Blake, também Sussekind é ilustrador e desenhista, além de romancista (e tradutor).

desse português com formação e espírito britânicos.<sup>3</sup> No caso do extenso quebra-cabeça *Que pensam vocês que ele fez?* (1994), que este artigo se propõe a analisar, o romancista varia o procedimento original (cujos alicerces eram biografias fictícias), construindo um personagem „impossível“, em larga medida através de contribuições fornecidas por outrem. Assim, o autor mistura fato e fantasia, cria ficções dentro de ficções, relatos „confiáveis“ e travestimentos destes, fornecidos por sujeitos da enunciação ora „reais“, ora de existência incerta. Espalha-se desde as primeiras linhas uma cortina de fumaça em torno de texto e vida(s), sonho e lucidez, autenticidade e traição, para progressivamente desancar as certezas do leitor, que é precipitado num labirinto de idiossincrasias, dúvidas, silêncios e declarações incompatíveis que se entre-anulam.

Por cúmulo, o anti-herói Lamartine no meio da seqüência inicial admite não se lembrar de grande parte do que conta, ao confessar de que se trata de reconstruções aproximativas (sem que fique sempre claro quem é reponsável por elas). O *Bildungsroman* que se esboça é levado *ad absurdum* pela insistência num desenvolvimento pseudo-cronológico, em que às vezes a escrita parece anteceder o evento vivido.

Recorrendo à intrusão de testemunhas, avalistas imprescindíveis para que o narrador se entenda a si mesmo, o texto radicaliza ludicamente um dogma da psicanálise, aquele do espelhamento e da função crucial do Outro para a auto-definição do indivíduo. Quando inscrita no pensamento neoliberal dos tempos que correm, essa problemática facilmente descamba para o ideológico, já que „as identificações, além de plurais, são dominadas pela obsessão da diferença e pela hierarquia das distinções“ (Sousa Santos 1994: 119), de forma que a utilidade de tal preocupação se mostra incerta e a „questão da identidade é [...] semifictícia e seminecessária“

---

<sup>3</sup> É bom lembrar esse eixo anglo-brasileiro subterrâneo na ocasião dos vários comentários feitos em relação ao financiamento do romance em mira, humoristicamente atribuído a uma instituição de Londres.

(ibidem). A elaboração da personalidade na obra discutida é, conseqüentemente, ao mesmo tempo obrigatória e perigosa (e talvez até descartável): pode constituir um sujeito plenamente realizado ou reduzi-lo a uma sombra incapaz de sair da dependência de maléficas forças exteriores. Esse é o caso do protagonista de Sussekind, que se perde numa rede de sujeições, entre os quais a dominante, muito além de simbólica, é o texto fatídico do diário paterno,<sup>4</sup> que funciona como um oráculo e parece comandar a existência do eterno menino sussekindiano. A figura do pai, representante da Lei, é fixada em milhares de páginas de um diário íntimo e vem constantemente acompanhada da preocupação com a doença psíquica ou problemas mentais e emocionais que resultam das dificuldades de se libertar desta influência avassaladora. Esse texto inescapável e onipresente lembra tanto a *moira* dos gregos, o destino decretado e escrito no Além dos tempos, que rege a vida dos seres humanos quanto o *Maktup* ou o *kismet* do mundo islâmico.

*Que pensam vocês que ele fez?* radicaliza as dúvidas concernente à veracidade do texto que se quer objetivo, dúvidas já formuladas em *Armadilha para Lamartine* (1975), através de uma ficcionalização mais livre do diário paterno, fazendo vozes alheias participar no processo da escrita. Num jogo de duplicidades e falsas pistas, em que volta e meia afloram manifestações do subconsciente, este romance resulta numa indefinição polifônica e perturbadora, em vez de uma edição comentada do diário (que um revisor fictício, o professor Guaraná, até quer que seja „crítica“, p. 219).

Este professor Guaraná – fruto da ironia do autor – é apresentado como sócio de uma, na verdade não-existente, Samuel Pepys Foundation,<sup>5</sup> que financia o projeto. Um pedante

---

<sup>4</sup> Amplamente aproveitado pelo autor já na escrita de *Armadilha para Lamartine*.

<sup>5</sup> O histórico Samuel Pepys (1633-1703) escreveu um vasto diário íntimo entre 1659 e 1669, hoje um documento valioso da época da Restauração. O texto foi descoberto em 1818, alguns trechos dele se publicaram pouco depois (em 1825), mas a versão integral, contendo material considerado pornográfico, só saiu em 1970, pela University of California Press.

metuculoso, cujo papel neste emaranhado é o de garantir um conjunto intelegível, aos poucos se torna um filtro/estorvo que passa de um leitor objetivo a ser uma lente que distorce, doada com vida e vaidade próprias. Sua objetividade, no início apresentada circunstanciadamente como bem supremo e grande virtude de qualquer pequisador imparcial, desgasta-se com rapidez surpreendente. Como suposto encarregado da publicação definitiva, ele corrói o relato de Lamartine, ao distanciar-se várias vezes da „trama mal urdida, que se arrasta, mais dominada pela confusão do que pela emoção“ (p. 173), em que o „critério do rigor cronológico não é em absoluto o que preside à construção da narrativa [...]. E isso às vezes de tal forma desnorteia e cansa o leitor“ (p. 217).

Ao lado dos arranjos efetuados por Guaraná, a influência do diário na vida adulta do filho, mesmo 25 anos depois do desaparecimento inexplicado de Espártaco, permeia tudo. Este obstáculo está fortemente relacionado com a sexualidade infantil e feticlista de Lamartine, que parece não ter desenvolvido desde seus dez anos. Não se menciona desta vez a crise psicótica do protagonista de 1955 (centro de *Armadilha*), já que fica propositalmente eclipsada a década em que se deu. O fato como tal poderia ser explicado – pelo menos em parte - pela amnésia total de Lamartine que representa o maior divisor de águas do texto. Esse rompimento com a própria história exclui os primeiros quatro decênios vividos por Lamartine<sup>6</sup> e os reduz a uma corrente subterrânea no inconsciente de que emergem apenas as fixações: o próprio diário, histórias em quadrinhos, *Juca e Chico*, textos de Monteiro Lobato e, pensando nos sonhos inocentes, os pés atraentes e excitantes de mulheres. O grande problema, minimizado na medida do possível, é o

---

<sup>6</sup> *Mutatis mutandis* copia a Espártaco, pois também o pai tinha feito *tabula rasa*, começando uma nova vida a esta idade.

seguinte: „Desmemoriado, tenho que admitir tudo“ (p. 140), mesmo as perversões de que dificilmente o héroi pode ser culpado no sentido moral do problema.

A pergunta retórica do título pede a colaboração do leitor para reestabelecer um fio condutor e uma hierarquia de veracidade (embora a própria epígrafe, de onde é tirado, contenha outras pistas, mais crueis<sup>7</sup>) e se explica pela amnésia de Lamartine a respeito de tudo o que tinha ocorrido antes do *réveillon* de 1971 (um branco total, desencadeado pela declaração da mulher Aurora que ia se separar de Lamartine.) As suas vivências, seja no tocante à infância, seja à vida em comum, existem para o protagonista apenas na medida em que lhe foram contadas, no dia seguinte à perda da memória, por Aurora. O resumo dela, feito em poucas horas, é a espinha dorsal que sustenta o relato de Lamartine (embora nada garanta que ele não tenha mentido para Aurora previamente nem que ela tenha interpretado mal, por simples engano ou por maldade calculada, para selar a separação definitiva). Com essa dupla transposição embutida, que lembra um dos muitos sonhos do protagonista: „Sonho que meu pai me conta um sonho“ (p. 214), a única base concreta para se apossar de novo do ocorrido é o conteúdo problemático dos diários do pai. As anotações ocupam para Lamartine o lugar da „memória-dicionário“, por falta de uma autêntica „memória autobiográfica“ (p. 144). Essa declaração tardia e fundamental desperta logo a desconfiança do leitor, que inesperadamente fica sabendo que a construção mentirosa, o teatro, começou já na primeira frase do romance: „*Lembro-me* do susto que foi essa primeira vez“ (p. 19, grifo meu): o narrador está longe de se recordar. Caímos no conto do vigário impotente, e não foi puro acaso que no *Diário 2* Lamartine apareça como um *padre* (cf. p. 287) em vez de um *pai* – sinal de uma castração simbólica.

---

<sup>7</sup> Em conversa pessoal com o autor, Sussekind informou que o poema-nonsense anteposto ao romance de fato pertence às suas memórias de infância.

O aspecto erótico-voyeurístico dos diários, apenas insinuado em *Armadilha*, é amplificado num tríptico-colagem, intitulado *As mulheres passeiam pelo Diário*: uns poucos trechos menores e isolados a parte, esta seqüência contém tudo quanto nesse romance foi aproveitado dos apontamentos de Espártaco (encarado assim, o projeto inicial fracassou, em toda a sua abrangência pretendida) e se ocupa preferencialmente com a beleza feminina. Lamartine (tal como próprio autor<sup>8</sup>) está convencido de que esta encenação chamativa do desejo nunca realizado serve para camuflar uma relação passional de largos anos, que o pai teria mantido com uma colega de trabalho e de que na versão oficial do diário nada transparece. Corroborando esta tese, também várias outras „testemunhas“ vêm no fundo do diário um substrato de aventuras e pensamentos calados.

O *Diário*, produzido em duas fases, funciona como um *perpetuum mobile* da libido: solta em Espártaco energias sexuais que estão sendo redirigidas à composição da própria crônica dos eventos corriqueiros. A parte oficializada, insinuante e insidiosa, segundo a opinião unânime dos „sobreviventes“, se recusa a reproduzir o essencial: „faltavam o tumulto e as emoções originais da transmissão feita na cama“ (p. 113), quando numa espécie de transe Espártaco contava para a mulher o que ia escrever no dia seguinte. Convencido dessa exclusão, Lamartine tenta decodificar os volumes do diário para resolver seu problema pulsional. Procura neles sinais de uma vida sexual plena, em vez dos simulacros da superfície, para tornar acessível sua própria sexualidade, através das „instruções“ clandestinas cuja existência adivinha no texto. Expressão disso é a „busca do tesouro ilícito“ (cap. 3, cf. tb. p. 206), empreendida pela irmã Anita. Enquanto ao pai, na reconstituição do passado imediato, sobrava ainda certa porção de energia libidinal, apimentada por pequenas aventuras visuais, na praia, e táteis, nos bondes, o filho se vê reduzido a

---

<sup>8</sup> Cf. Scalzo 1994: 1, onde se menciona a amante, „caso sabido e motivo de brigas em família“; „o pai iniciou o diário na mesma época em que começou o caso com a amante“ (ibidem).

um triste autor a quem falta até o material essencial de construção - seu próprio passado - e a um tarado atraído apenas pela fantasia de pés femininas que dão tapas no seu sexo, „carícia apelidada por Lamartine de *joão-teimoso*“ (p. 131).

A teatralidade do *Diário* - negada no próprio texto por Espártaco<sup>9</sup> - influencia todos os acontecimentos desenvolvidos no romance: „era puro teatro, em sua essência, e gerava acontecimentos teatrais“ (p. 40). As coisas se complicam mais ainda quando a narrativa introduz um duplo curioso do Diário 1, „verdadeiro“, uma espécie de profecia cruel, tingida de negatividade, em que Espártaco teria inventado deprimentes acontecimentos futuros no seio da família, destinados a fortalecê-lo na decisão de deixar os seus para sempre e fugir com a amante – o que, segundo o romance, de fato fez em 1947. Na sua linearidade uniforme, o Diário 1 parece um trem infinito, cujos vagões são as entradas diárias - mais uma das muitas possibilidades para explicar o título enigmático da primeira parte, *Trem sem maquinista*.<sup>10</sup> Em conformidade com essa imagem, o *Diário 2* seria um trem-fantasma, „fiel ao esquema do Diário, só com uma diferença: os episódios narrados aconteciam no futuro“ (p. 115). Desta forma, um sonho erótico do pai, em que aparece uma menina com „duas línguas“ (p. 85s) comenta tanto o conteúdo do Diário 1 como a relação entre esse o visionário *Diário 2*.

As tentativas sistematicamente frustradas do filho de produzir contos originais, chamadas „embrionários“, são o campo de batalha fantasmático para ele se livrar do „apego excessivo“ (p. 266) ao textos do pai. Assevera o comentarista Guaraná, sem indicá-los, que os „embrionários“ se encontrariam no corpo do texto, mas as „informações“ rudimentares sobre eles que dá concernem apenas à sua qualidade insatisfatória, ao tamanho (de no máximo duas ou três páginas) e às duas

---

<sup>9</sup> „Francamente, não tenho vocação teatral“ (p. 109).

<sup>10</sup> Algumas propostas são dadas por Guaraná quando tenta reproduzir na memória a entrevista com Magda Mou (cf. p. 203).

fases em que surgiram: „os roteiros de histórias em quadrinhos seriam substituídos por um *novo* mergulho no projeto dos 'embrionários'" (p. 219, grifo meu). Assim, os *embrionários* criam um problema insolúvel, já que „acabaram entrando" (p. 223), sem serem especificados, e assim minando o romance inteiro. Uma pista parece vir de Guaraná, ao dizer que a „decifração da técnica pictória de Espártaco em seus trens sem maquinista" (p. 220)<sup>11</sup> faz parte deles, mas o contrasenso logo se torna óbvio pelo fato de que o comentário aparece num capítulo, supostamente reescrito por *ele* mesmo, em que se relata a entrevista com Magda Mou (o pseudônimo da irmã de Lamartine, Anita, como autora de romances policiais). Desorientado, o leitor é levado a supor que os *embrionários* na verdade coincidam com os capítulos „extraviados" e resumidos por Guaraná,<sup>12</sup> o que praticamente o elimina como personagem estável e independente: até este momento um espelho imparcial do texto, na posição de um informante „real" que julgaria as produções do ex-marido da sua colaboradora científica, Aurora, de repente vira uma possível criação de Lamartine.

Durante a transformação em personagem intradieético, Guaraná<sup>13</sup> ostenta seus esforços na ordenação do caos deixado por Lamartine e colaboradores. No capítulo *Aurora*, o gramático descreve sua luta contra as numerosas „imprecisões e contradições" que, segundo ele, estão „tão entranhadas no relato" (p. 13) que uma unificação *a posteriori* as teria falsificado em demasia. Ao insistir nas fraquezas estéticas do *Trem* e, ao mesmo tempo, na sua ligação emocional para com seu autor, Guaraná fatalmente se inclui na sucessão dos acontecimentos e vira um padraço substituindo Espártaco, cheio de desprezo pelas produções de Lamartine, filho adotivo mal-

---

<sup>11</sup> Depois de 1947 pai continuava a mandar para seu filho regularmente pequenos desenhos abstratos, dando este título a alguns deles.

<sup>12</sup> Que os conhece em toda a sua confusão, como admite na *Entrevista com o Gramático*: „Ele tentava contar-me os seus 'embrionários'" – sem consegui-lo, já que para o ouvinte „[i]sso aí se chama atordoar" (p. 217).

<sup>13</sup> E até nisso o texto tenta credenciar uma versão invertida, quando conforme o „Aviso" o professor „de início, era apenas personagem do livro" (p. 15).



amado. Assim se dá o retorno da estrutura anterior pelo avesso, já que agora o pai sobressalente mexe com a escrita do filho espiritual. Farejando o perigo que paira sobre a ética profissional, o revisor – ameaçando castrar Lamartine-Édipo - se apressa a dizer: „Cortar, sim; algumas vezes. Substituir, nunca“ (p. 131). De fato, Sussekind permite a Guaraná reconstruir os eventos com o maior à-vontade, suprir partes „perdidas“, notadamente trechos da sequência *Trem sem maquinista*, e reelaborar as passagens (escritas por Lamartine) em que ele próprio aparece como personagem, sem que por isso sejam esclarecidos os critérios na (não-)adoção do material existente. Exemplo disso temos num comentário do gramático, capaz de levantar suspeitas no tocante à honestidade do manipulador: „Aqui começava, no original, uma passagem irrelevante que suprimi“ (p. 134).

Destoando da convencional instância doadora do discurso, cujo exemplo clássico se encontra nos romances de Fielding, o - aparentemente moderado - tecnocrata da narração pós-moderna mostra-se incapaz de assumir uma posição superior na coordenação, antes pelo contrário, é um dos maiores responsáveis pelo caráter confuso do romance. Embora ontologicamente separado de Lamartine, trava com ele uma luta surda com o fim de se apoderar da „onipotência da narração“ (p. 137).

O objetivo malicioso de Sussekind – abolir a fronteira entre ficção-ficção e ficção-realidade – se expressa em *Que pensam vocês que ele fez?* nas menções da Samuel Pepys Foundation (SPF). Parece verídica (pelo menos a nível do enredo) uma carta escrita por esta instituição financiadora do livro em que se explica porque a seção *A doutora angélica* não foi integrada. Essa falta absurda da – segundo a macro-estrutura do índice – maior das três partes principais se limita à nota lapidar que seria objeto de um litígio (por lesão de privacidade e de autoria), já que concerneria à relação íntima entre a irmã de Lamartine, Anita, e o pai. Frustração

total, enfim, para quem tiver esperado revelações a respeito da amante Camila, e estranhamento, já que Anita diz que este texto no fundo tem a ver com ela.<sup>14</sup> A sucinta carta-„documento“ explicativa, com data de 1993, porta o cabeçalho da fundação e a assinatura do presidente, Jaime Firkusny. Tendo como função alegada o preenchimento de uma lacuna de 400 laudas, produz um efeito devastador sobre projeto de Lamartine, atingindo-o num ponto crucial, ao impossibilitar a demonstração da infidelidade do pai. Além disso, e fato de maior consequência ainda, o enredo perfaz um círculo realmente vicioso e inesperado: antes Lamartine afirmou ter inventado aquele mesmo Dr. Jaime Firkusny, quando lhe atribuiu a autoria de uma terapia esquisita, contida nos chamados *Acréscimos* (cf. pp. 18 e 275). Conforme essas instruções, entregues à colaboradora Carmelita, Firkusny seria um psicólogo bolsista da SPF radicado em Londres (cf. p. 269). O leitor, ao ler a carta de 1993, fica na dúvida acerca da existência „real“ do remetente: deve considerá-lo um ser fictício criado por Lamartine ou um invasor vindo de fora, como aparenta na ocasião? Será que Lamartine, vinte anos mais tarde, se arrogou nome e cargo de Firkusny (ao estabelecer um parentesco também lingüístico com o Pessoa dos *35 Sonnets*?), dando vida real a esse heterônimo que tinha construído em 1973, para, depois de um longo silêncio, retirar o texto supostamente arquivado das gavetas da Foundation e publicá-lo? Por sinal, ninguém mais indicado para tal posição, pois ele mesmo seria o candidato ideal à presidência daquela organização, cujo objetivo consiste em ajudar os filhos psiquicamente deformados de pais-escritores-de-diário.

---

<sup>14</sup> E não com a „outra“, como o título indica – ou será que Espártaco, fascinado por meninas adolescentes (cf. o teor dos capítulos 4 a 6, p. ex. „Louríssima e linda. Não terá mais de quinze anos. O corpo, todavia, já é bastante promissor“, p. 41), sentia atração erótica também pela própria filha – o que explicaria o curioso „exílio“ de Anita, que se hospeda durante anos na casa da avó, até pouco antes do desaparecimento do pai. „A Vodica viveu até 1947 [ano em que Espártaco desapareceu]; Anita dormiu com ela na mesma cama até 1946, dez anos [; ... e só] com dezenove anos, deveria iniciar vida nova voltando para nossa (sua) casa“ (pp. 22s).

O leitor fica irremediavelmente perdido no cipoal construído por Sussekind, num labirinto marcado por um perverso anacronismo que lembra a construção coleante de uma obra seminal da ficção moderna, o *Tristram Shandy*: „Por onde quer que eu entre, terei que voltar, antes de começar. Isto não começa nunca “ (p. 260). Destarte o romance é a fiel imagem da cabeça confusa de um *puer aeternus*, com suas incoerências e contradições (cf. p. 277), que nas palavras atribuídas a Firkusny está em qualquer lugar „como se não estivesse“ e „é como se não fosse“ (p. 270), um ser volátil, vaporizado, perdido em fantasias infantis.

Em especial, Guaraná falha no tocante ao extravio da história de Clarisse, a ex-babá de Lamartine. Tentando explicar a circunstância estranha de sua busca sem resultado pelo final do capítulo, admite – sem eliminar o comentário anterior, como seria normal – que este fim nunca existiu, que se trata de outro projeto inconcluído de Lamartine e de um cochilo do revisor. Esse episódio da volta de Clarisse merece umas considerações, já que o próprio nome da personagem lembra um dos maiores romances fragmentários do século XX, *Der Mann ohne Eigenschaften*, de Robert Musil, em que se desenvolve a loucura de uma heroína deste nome. Segundo tudo indica, a antiga ama de Lamartine é uma pessoa bastante normal,<sup>15</sup> nem muito inteligente nem afetuosa demais, que na narrativa, depois de voltar ninguém sabe de onde, sofre distorções apenas na ótica patológica do protagonista, que implicitamente a co-responsabiliza pelo seu próprio fetichismo.<sup>16</sup> Enquanto a Clarisse etérea de Musil tem seu contraponto no assassino brutal e fanático Moosbrugger, as peças nas duas obras como que trocam de lugar: Lamartine é o artista hipersensível, Clarisse a selvagem perigosa. No âmbito imediato da ficção brasileira, a farça das baratas mortas – derivação motívica dos besouros do alemão Wilhelm Busch – destinadas a

---

<sup>15</sup> Apesar do comentário sugestivo de Lamartine sobre a „mente deformada da ex-babá “ (p. 163).

<sup>16</sup> Quando jovem (com dezessete anos), por um lado ela era objeto e vítima dos desejos de Espártaco (assim, queixa-se dos „assédios dele“, cf. p. 51), por outro tira vingança e se torna sedutora irresponsável do filho dele, Lamartine, de „oito para nove anos“ (p. 178): „desviava uma perna para cima do corpo dele e plantava o pé sobre o pequeno sexo, pressionando-o de leve e depositando nele energias desconhecidas“ (ibidem).

atemorizar a intrusa indesejada, tem sua inspiração provável no romance *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector, cuja protagonista ainda por cima é uma parenta espiritual de Lamartine. Veja-se só, em abono desta aproximação, um trecho do primeiro parágrafo, capaz de servir de epígrafe ao romance sussekindiano, que assim parece trocar da seriedade da aventura existencial vivida pela protagonista de Clarice, G. H., cujo encontro com uma outra classe social e a animalidade (a experiência da barata morta) desencadeia uma meditação interminável que faz ruir a existência anterior:

Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra? A isso quereria chamar desorganização, e teria a segurança de me aventurar, porque saberia depois para onde voltar: para a organização anterior. A isso prefiro chamar desorganização pois não quero me confirmar que vivi – na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro. (Lispector 1991: 15)

Na segunda parte dos *Acréscimos* (que são o lugar imaginário onde pai e filho se encontram/enfrentam na escrita), segundo Guaraná um „texto híbrido“ e até mórbido, destinado a dar uma „refutação frontal“ (p. 171) às críticas da SFP, Lamartine mais uma vez escolhe a máscara de uma vida emprestada e se faz passar por Espártaco. Essa última parte, „Mico-preto“, na verdade composta bem antes do resto do romance, assim figura como o centro temático do romance, deslocado para o fim da narrativa, que se reduz a uma gigantesca moldura, necessária para a inserção do texto antigo e nunca aproveitado: „Em 1969, pouco tempo depois da morte do pai, Carlos teve um surto e em dois dias e duas noites escreveu quarenta páginas de um falso diário, continuação daquele outro, como se fosse o pai a psicografá-lo“ (Altman 1994: 113). Sobre os trechos escabrosos acrescentados por Lamartine, Sussekind diz na orelha do livro

(usando o disfarce do „organizador“, Guaraná): „Um dia, sem mais nem menos, Lamartine desatou a escrever, de um jato só, quarenta e tantas páginas de um diário apócrifo do pai“ – e tal surto produtivo do para-heterônimo de Espártaco logo faz pensar no que Pessoa declara ter-lhe acontecido naquele „dia triunfal“ em que criou Alberto Caeiro e compôs a série d’*O Guardador de Rebanhos*. A desforra simbólica do filho, aprisionado por muito tempo em estruturas fatais, desforra que afugenta também o espectro pessoano (contrariando diametralmente o espírito dos poemas de Caeiro), se dá na macaqueação do *Mico-preto*. O pastiche, em termos estilísticos uma *mimikry* perfeita, descreve a decadência psíquica e física de um Espártaco atingido profundamente pela morte de Camila. Nas palavras de Lamartine, esse apêndice é uma „mentira dentro da mentira, a falsificação do filho dentro da falsificação do pai, minha intervenção no Diário 2 para tentar a sintonia no avesso do desejo“ (262). Numa entrevista, o autor explica o efeito auto-terapêutico da empresa: „Quando tive essa reação de escrever as 40 páginas, acho que foi saudável. A idéia de me botar na pele dele e pôr seu caso com a amante em livro deu a isso mais realidade“ (Scalzo 1994: 1). Mesmo assim, o resultado é tão duvidoso quanto a apoteose do orgasmo sem toque (vivenciado em sonho), que supostamente resolve os problemas sexuais do filho, e que não passa de um *still* que dá a impressão de uma mera cópia do transe noturno do pai. O resultado é a „[i]lusión de la inmovilidad, espejismo del uno: la identidad está vacía; es una cristalización y en sus entrañas transparentes recomienza el movimiento de la analogía“ de que fala Octavio Paz em *El mono gramático* (Paz 1988: 135). Diga-se de passagem que o título deste estudo do autor mexicano deve ser lembrado pelo leitor. Aludindo a ele, o romance caracteriza como símio o revisor e *gramático* Guaraná, cuja originalidade deficiente é ecoada também no título do capítulo „O papagaio falador“. Sem que o assunto possa ser aprofundado nestas poucas páginas, seja apenas mencionado aqui que outra preocupação essencial – essa da *cinematographia* – vincula o romance a uma obra famosa da literatura latino-americana. O

motivo da reprodução visual, que em QPV se encontra descrito no capítulo „Bilhete dos Andes“, evoca nitidamente o núcleo fantástico da novela de Bioy Casares, *La invención de Morel*.

O coro discrepante de vozes heterônimas (Espártaco, Lamartine, Aurora, Anita, Guaraná, Jaime Firkusny) dá ao produto final, que se apresenta como um conjunto de originais, um outro sentido do termo „original“: o que é novo, que não existia antes e se afasta dos „fatos“ provados. Quem ingenuamente ainda acreditar na existência da verdade narrativa, mesmo sob o signo da famosa “temporary suspension of disbelief” de Coleridge, terá que entregar os pontos diante de tantos trechos retocados e falsificados. Envolve-os um cheiro de necrofilia, de carnificina perpetrada na palavra morta, de que nunca mais ressurgirá o protagonista-fênix. O abismo existia desde o início: o próprio diário reproduzia memórias mentirosas em segunda mão (as duas versões são chamadas o *diário falado, vivo* e o *diário escrito, morto*, p. 48), sendo encobertas por um halo mistificador as palavras proferidas em transe por um Espártaco possesso (o pai é o possuído enquanto talvez possua a mãe).

Por muito tempo Lamartine procurou a libertação na epifania de uma sincronicidade com o escritor do diário que resgataria o inconfessável (e o confinaria, em última consequência, para sempre às ordens da mãe Emília, testemunha fiel da versão original produzida ao vivo). Contra toda a lógica, o protagonista visa a independência através da re-criação transgressora do texto do genitor que implica o abandono da própria memória. O leitor, acompanhando as manobras do autor, sente um mal-estar crescente, apesar de toda a hilaridade provocada pelas situações absurdas que lhe foram apresentadas. Torna-se vítima da „tonteira leve“ de que já falou Hélio Pellegrino no pós-fácio a *Armadilha para Lamartine*, e sua única certeza final é essa de ter participado numa empresa ficcional cujo programa poderia ter sido, como uma vez se diz no romance „provocar associações com imagens que não [estão] sobre a mesa mas no pensamento

dos participantes“ (p. 204). Assim apagam-se os personagens que informam o enredo, entra em cena o leitor eventual, para tornar-se o verdadeiro protagonista-intérprete que decide do destino de um „sujeito fora da representação“ (Pacheco 1996: 21), desconstruído. Por outro lado e ao mesmo tempo, o leitor não é apenas o responsável em última instância, mas também aquele que fica com a carta do mico-preto, sendo então o perdedor do jogo em que participou.

O „fado“ do protagonista Lamartine, que tinha que desaparecer como Espártaco e os outros títeres livrescos deste melodrama de finais do século XX, é o fantasma temido por qualquer escritor que se quer estritamente moderno e que, frente a uma tradição sufocadora, se vê na obrigação de deixá-la para trás, custe o que custar. De certa forma parafraseando a esfinge do mito de Édipo, o texto parece exigir: „Desmancha-me ou devoro-te“. Assim, o romance *Que pensam vocês que ele fez?* é emblemático em mais um sentido: ilustra o potencial produtivo, embora precário, contido na reciclagem de uma influência que se impõe, inescapável, a vitória passageira sobre o domínio da herança cultural. Porém, existe uma ressalva decisiva: uma tal delimitação hoje em dia não participa mais da glória e do „heroísmo“ parricida ou suicida de outros tempos, quando, apesar de alcançar uma posição semi-autônoma, o protagonista continua numa ridícula *pose* edipiana, em que a própria pessoa se aniquila. Chamemos essa consciência híbrida de condição pós-moderna, esboço de uma luta trágico-cômica contra os moinhos de uma identidade corroída insistentemente pela auto-ironia – no fundo um trágico que nem consegue se formular como tal.

### **Referências bibliográficas**

Altman, Fábio (1994): „No liquidificador“, in: *Veja* 19-10-1994, 113-114.

- Barth, John (1977): „The Literature of Exhaustion“, in: Malcolm Bradbury (ed.): *The Novel Today. Contemporary Writers on Modern Fiction*, Glasgow: Fontana/Collins, 70-83.
- Bioy Casares, Adolfo (1979): *La invención de Morel*, Madrid: Alianza Editorial.
- Enck, John (1965): “John Barth: An Interview“, *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, 6.
- Lispector, Clarice (<sup>16</sup> 1991): *A Paixão segundo G. H.*, Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- Paz, Octavio (1988): *El mono gramático*, Barcelona: Seix Barral.
- Pessoa, Fernando (<sup>3</sup> 1988): *Odes de Ricardo Reis* (introdução, organização e biobibliografia de António Quadros), Mira-Sintra – Mem Martins: Europa-América.
- Santos, Boaventura de Sousa (1994): *Pela Mão de Alice. O social e o político na pos-modernidade*, Porto: Afrontamento.
- Scalzo, Fernanda (1994): „’Mico-preto’ sacode a literatura nacional“, in: *Folha de São Paulo*, Quinto Caderno, 11-10-1994, 1.
- Sterne, Laurence (1984): *Life & Adventures of Tristram Shandy, Gentleman*, Harmondsworth: Penguin.
- Sussekkind, Carlos & Carlos (<sup>2</sup> 1991): *Armadilha para Lamartine*, São Paulo: Brasiliense.
- Sussekkind, Carlos (1960): *Os ombros altos*, Rio de Janeiro (edição do autor).
- Sussekkind, Carlos (1994): *Que pensam vocês que ele fez?*, São Paulo: Companhia das Letras.