

## O ESPETÁCULO DESCARTÁVEL DO (IR)RACIONALISMO

Dirce Cortes Riedel

UERJ-Letras

GRASS, Gunter. *A ratazana*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

BULHÕES, Antônio. *As quatro estações*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.

*A ratazana* e *As quatro estações* estão entre os romances que reafirmam uma velha reflexão reformulada por Nabokov: numa obra de ficção de superior qualidade, o verdadeiro conflito não está entre os personagens mas entre o autor e o mundo. Günter Grass e Antônio Bulhões diluem seus personagens em idéias das quais esses personagens são o sustentáculo. Grass dissolve-os num feérico espetáculo de comunicação de massa, e porque “até a mídia mais moderna teve sua origem nos contos de fada”, estes têm seus enredos revistos, uma vez que hoje tudo já está filmado: o agora, o antes e o depois — “O que pensamos ser uma nova experiência, já foi alhures exibido ao público virando história antes de acontecer de fato.” Bulhões, criando em *As quatro estações* um personagem que produz um ensaio, dá a este ensaio a força de personagem-idéia, logo destruído pelo embate de outras idéias e contra-idéias, os elementos palpáveis do livro.

No romance de Grass — *A ratazana*, o leitor é levado à conscientização visual como num *show* de vídeo que convoca, em tom de gigantesca e imponente fábula, os contos de fadas e os próprios irmãos Grimm. O autor consegue sugerir que dirige o espetáculo do jeito que a mídia quer, manipulando certo tipo de receptor. Mas outros leitores podem também apreender o livro não como manipulados e sim como solidários com a manipulação, reforçando, na sua leitura, os juízos críticos da *ratazana* — a personagem com quem o narrador sonha, para ela transferindo ou dela captando as reflexões sobre os humanos. A dicção dupla da *ratazana* — produto e produtor do discurso

de quem narra — permite que ela, sonhando o narrador, continue a acreditar que ele sonha com ela, a dona do discurso, que retoma a cada momento a palavra para que ele se cale.

Será que aquele passivo leitor dirigido pela estratégia do vídeo, e aquele outro identificado ideologicamente com o que ela transmite, e mais aquele que se engaja na sua contestação, irão encontrar-se numa única certeza — a de que o homem, nada mais tendo a dizer, julgue estranha sua possibilidade de existência quando esta existência, e portanto ele, já não tem sentido algum? Por isso, através de fragmentárias retomadas, o jogo entre o sonhado e o sonhador, entre a enunciação da *ratazana* e a enunciação do homem, conduz ao silêncio deste último, reduzido no fim à esperança da esperança e provocando a visão do grotesco nos ratos, mais reais de que qualquer sonho humano. Esse grotesco é sobretudo o do (ir) racionalismo da tecnologia, que conduz aos erros de planejamento “perfeitamente humanos”, na produção de ratos-homens, os homens pós-humanos. Um (ir) racionalismo fértil em limitações de sonhos programados, produzindo subprodutos cada vez mais descaracterizados e descartáveis.

Se na enunciação da *ratazana* os homens não existem mais, “sendo apenas sonhados em atividade aparente, pelos ratos, que, só eles reais, vivem sempre reinventando a extinta espécie humana, para não esquecerem nossa imagem”; se tudo passa a ser “sonho deliberado dos ratos”, Grass mantém os seus leitores permanentemente na gangorra do paradoxo: “Será que nós, sonhados pelos ratos, ganhamos influência construtiva sobre os homens-ratos com que sonhamos?” Esses paradoxos são o carro-motor do romancista: se o homem foi criado à imagem de Deus, este mesmo Deus é recriado a cada momento pelas imagens concebidas pelos homens (“Consta que, como velho barbudo, Deus prestou-se outrora a todas as imagens que dele fizemos.”) Mas, se assim é, a narrativa só se resolve não se resolvendo mas se paradoxizando num barroco jogo de espelhos, como o do poema do capítulo 11 — uma recíproca leitura, um mútuo interrogatório entre a *ratazana* e o narrador quando a personagem sonhada sonha a personagem que sonha.

Se os personagens e as situações deste romance ignoram as fronteiras entre sonho e realidade, a narrativa também oscila entre honestidade e embuste artístico e político, parecendo absorver as artimanhas do pintor Malskat que não pode abandonar a falsificação porque é um sujeito honesto. O narrador

pensa ficcionalmente a honestidade-embuste do nosso tempo, as ardilosas falácias, quando os vencedores-vendedores de fachadas vedam a entrada do andaime das construções dos programas culturais e políticos e ninguém sabe o que está por trás das grandes decisões.

A coexistência, e não a troca de lugar, entre o real e o imaginário, é a responsável pela falta de mistério e de subentendidos no texto. Aliás fica marcada ideologicamente a posição do narrador contra certos convidados à grande festa programada para o vídeo — os professores pesquisadores do sentido oculto dos contos de fadas, que comparecem para envolver os irmãos Grimm numa longa conversa especializada. A releitura dos contos de carochinha, operada aqui pela própria ficção, quer calar teorizações, em proveito da reflexão produzida na própria matéria do romance.

Se o rato é o sonho do homem que vive sempre pensando-sonhando com a continuação de sua história-estória, a ficção é ficção duas vezes. Como é quando os irmãos Grimm, personagens do livro, se confundem com os personagens de seus contos e o narrador do romance, com os da sua narrativa. Mas esses personagens, sendo produto da criação do narrador e ao mesmo tempo dos seus sonhos de personagem, refluem como sujeito e não mais como objeto da história-história, enquanto o homem (personagem-narrador) percorre o circuito contrário: a ratazana sonhada pelo homem passa a sonhá-lo e a fazê-lo refletir.

Esse homem manipulado, que perdeu a capacidade de pensar por si, é o anti-herói, de um enredo que se produz ante, no ou para o vídeo. Nesse sentido, vasculhando interpretações do passado e probabilidades do futuro, Grass organiza o enredo parecendo prever também leitores que mimeticamente assumam a condição de personagens-pícaros, como o anão Oskar que intensifica, em *A ratazana*, a sua trajetória narcísica de *O tambor*, o romance de Grass que originou um clássico do moderno cinema europeu.

Antônio Bulhões, desde os contos de *Estudos para a mão direita* (1976), se mostra preocupado com a busca da inserção do particular em princípios generalizadores. Nos homens ele busca o homem; no homem, a espécie. No romance *As quatro estações*, a pesquisa que Cristiano, o personagem central, internado num sanatório, penosamente redige, perseguindo um

perfeccionismo de tonalidade clássica, apresenta constatações desalentadoras. O irracionalismo, e não o racionalismo, distingue o homem dos outros seres criados: o homem é um animal irracional na sua caminhada para o caos.

A prosa de ficção e a prosa científica inserida no romance não se misturam na configuração física da obra: correm paralelas sem se mesclar até que a primeira vai absorvendo a segunda e acaba por engoli-la. O leitor atento percebe que o que se interpenetra, não na superfície externa da tessitura, mas nas camadas profundas do texto, são as reflexões teóricas do ensaio, as indagações sobre o comportamento dos personagens da narrativa, as relações entre o autor e o mundo. O discurso ficcional tem aí o poder de aniquilar o discurso científico, não só porque este lhe pertence, mas também porque a ficção torna visível a falência do mundo acionado pela tecnologia. Cristiano, no plano da ficção, destrói página por página, ficha por ficha, todo o seu ensaio, por ser tão “obsceno” quanto a própria ciência. Uma ciência tão inconseqüente que, com as suas mais avançadas conquistas, é capaz de anular a espécie antes de haver conseguido codificá-la.

Estamos diante de uma conclusão teórica, que nasce de um personagem de romance que acaba por destruir a sua própria criação especulativa, num ato de liberdade da criação artística do romancista. A ficção, não sendo verídica, mas sendo verossímil, pode evidenciar a verdade e a não-verdade. Tendo-o criado, o romance tem o poder de demolir aquele seu elemento que deveria dar conta da verdade mas que, não o conseguindo, tornou-se perecível. Na “irrealidade” do romance, a “realidade” do ensaio é apreendida através da ótica ficcional e o ato de destruir, sendo uma possibilidade de opção, torna-se parte do ato de criar. Mas, quando destruído na ação do romance, o ensaio já foi lido pelo leitor e continua à sua disposição como texto. O pensamento especulativo de Cristiano e o seu ato heróico, como elementos do romance, são oferecidos ambos à interpretação do leitor. E ambos em prosa bem posta, do colarinho e gravata, que, mesmo quando parece oferecer inovações morfológicas, usa apenas gravata nova com diferentes combinações de cores.

Para o leitor, vai tornando tão provável o rompimento da “renda de frágeis fios tecidos”, dentro do peito de Cristiano, quanto a morte do ensaio. Pela sua fragilidade ambos têm vida precária no livro, mas o ensaio destruído é o personagem mais

atuante, menos descarnado de *As quatro estações*. E o leitor atento pode estabelecer relações entre a ciência que ainda não avançara suficientemente para extinguir o mal que matava o homem, e a sofisticada ciência que fornece as fórmulas utilizadas na destruição do homem. Isso o levará a compreender melhor porque, na era da racionalidade tecnológica, Cristiano não pode enfrentar a sua posição de intelectual pois tem dificuldade em assumir uma situação histórica que não consegue definir.