

RILDO COSSON

QUASE (UM) ROMANCE

Mulheres só se apaixonam a sério por
homens que sabem fazer rir.

Cláudia Tajés – *Dez (quase) amores*

Autores novos costumam ser localizados pela crítica em relação aos seus antecessores. Vem dessa prática de associação, usada comumente para glorificar e domesticar a novidade tornando-a velha conhecida, o hábito de nomear um romancista que estréia como o novo autor consagrado tal. Por isso, essa busca das semelhanças, que em geral esquece as diferenças, costuma apresentar-se como uma estratégia de assimilação que mais confirma a tradição e o autor canonizado do que lança luzes sobre a produção contemporânea.

Borges nos ensinou a escapar desse vício de localização, fazendo a leitura consagrada retroceder em seu princípio cronológico, conforme se pode ler nos artificiosos precursores de Kafka. Ao inverter a ordenação canonizadora, ele fez com que o mais recente da linhagem fosse aquele que a ilumina e lhe dá sentido. Também Harold Bloom, em uma série de estudos sobre a angústia da influência, procurou mostrar como um escritor se insere em uma tradição, seja pela releitura, seja pela desleitura. A argumentação central de Bloom é que a escrita poética sempre se faz em relação a outras escritas poéticas, entretecendo-se em um diálogo intertextual de leitura e releituras. A presença do velho no novo deixa de ser, portanto, uma simples projeção de reconhecimento para constituir-se em processo crítico que é a própria dinâmica do fazer literário.

Tentando escapar da primeira alternativa de leitura crítica e sem enveredar pela análise mais minuciosa que a busca de precursores e angústia da influência poderia nos conduzir, propomo-nos, neste breve estudo, indicar um possibilidade de inserção do romance de Cláudia Tajés, *Dez (quase) amores* (2000), no campo da literatura brasileira. Nossa leitura procurará determinar um lugar para a obra de Tajés tanto em termos de história literária, compreendida como o ordenamento institucional do literário no tempo e no espaço, quanto em termos de estatuto discursivo do texto que se apresenta como um romance. Em outras palavras, buscaremos responder como ler *Dez (quase) amores* dentro da literatura brasileira recorrendo à relação que mantém com a tradição do romance no Brasil e à sua constituição discursiva.

Aparentemente, a obra de estréia de Tajés apresenta marcas peculiares que a torna singular no cenário literário do Brasil. Essas marcas, que, aliás, se repetem em maior ou menor grau nos outros romances da relativamente prolífica autora – desde 2000, ela tem escrito um livro por ano: *As pernas de Úrsula - e outras possibilidades* (2001), *Dores, amores e assemelhados* (2002) e *Vida dura* (2003) –, são a presença do humor, o uso de uma linguagem que recupera o popular dentro do coloquial e a recusa do trágico como

elemento de composição da narrativa, entre outras. O resultado é um texto de surpreendente leveza que transforma os dramas nossos de cada dia em situações de riso.

Dez (quase) amores narra a história amorosa de Maria Ana que, como o seu nome, inverte a tradição. Em lugar do grande amor, ela narra, sem chorar e sem ameaçar cortar os pulsos como se convencionou traçar a reação feminina, os seus sucessivos e fracassados relacionamentos. De fato, como bem diz a cronista Martha Medeiros na apresentação do livro, Maria Ana “também sonha com o príncipe encantado, mas não é fanática por contos de fadas: enquanto não pinta o homem certo, ela vai se divertindo com os errados”. Em sua busca do amor, que não se confunde necessariamente com a busca do par ideal, a personagem perpassa vários estereótipos do relacionamento amoroso, sem que eles consigam responder satisfatoriamente a sua demanda. É o amor visto pelo lado feminino, sem água e sem açúcar, mas com a malícia que um retrato da mulher livre contemporânea requer.

Maria Ana inicia sua trajetória amorosa ainda na 5.^a série com colega que lhe oferta beijos em um saco de papel, mas que também namora, simultaneamente, outras garotas. Desse início passa para Bejair, do primeiro beijo no cinema; Reginaldo, o estudante profissional e esquerdista com quem faz sexo pela primeira vez; Henrique, o pintor, e seu amigo Augusto; Tarugo, o estudante de educação física, e Roger Moreira, o vizinho casado; Bernardo Antônio, o nobre afro-brasileiro carioca e burocrata em Brasília; Nelson que divide com três outras namoradas fixas além das eventuais; Luiz, o Papai do Noel do shopping center; André Araújo, o colega jornalista de São Paulo e casado; Eduardo Suki, o médico japonês; e Machadov, o mágico do circo que é iguslavo-goiano. Ao final da narrativa contabiliza-se quase dez amores e vários desencontros.

1. O contexto da História.

Desde a geração de 30, pode-se dizer que o romance brasileiro adquiriu maioridade. Essa marca parecer arbitrária para muitos, sobretudo quando se olha para trás e se reconhece os vultos robustos de Alencar, Machado de Assis, Aluísio de Azevedo, Lima Barreto e Graça Aranha, isso só para ficar no século XIX. Todavia, a perspectiva adotada não é dos autores tomados individualmente, mas sim do conjunto que, sem deixar de lado o passado, indicia uma produção consistente, contínua e coesa em suas diferenças a partir desse marco cronológico. É isso que se observa até mesmo em manuais de história da literatura. Por exemplo, Alfredo Bosi, em sua revisada História Concisa da Literatura brasileira, considera que “os decênios de 30 e de 40 serão lembrados como ‘a era do romance brasileiro’” (Bosi, 1999, 388). Mais adiante o autor amplia esse período para os anos 60, reformando o epíteto para “idade de ouro do romance brasileiro” (Bosi, 1999, 435). Essa expansão das décadas revela tanto a riqueza da produção romanesca quanto o amadurecimento efetivo do romance no sistema literário brasileiro. Um bom índice dessa consolidação é o fato de que as novas gerações de escritores identificam-se e são leitores das gerações anteriores, passando a buscar na própria narrativa brasileira a tradição que antes se buscava no exterior. Encontramos, assim, nas múltiplas vertentes da literatura brasileira das últimas décadas, traços da escrita de Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Clarice Lipector, entre outros, cujos textos funcionam como modelos e exemplos para os novos, escritores.

Essa consolidação do romance brasileiro a partir de 30 se fez por vários e diversos caminhos temáticos e estilísticos. É possível, entretanto, traçar duas grandes linhas para essas narrativas. A primeira delas é o compromisso de dizer o Brasil, seja em sua vertente rural com os regionalismos, seja em sua vertente política, com as denúncias de opressão, descaso social e outras mazelas de uma sociedade marcada pelo autoritarismo. Dizer o país não é, obviamente, um privilégio dos romancistas brasileiros, antes uma preocupação comum a todas as manifestações culturais das nações

americanas. No caso brasileiro, a tradução da pátria em palavras não se contenta com os mitos de fundação e sua reescrituras. Ela permanece como um fundo comum que faz cada romance apresentar-se como a face mais recente ou ainda não mapeada da nação em um esforço que se convencionou denominar de caráter documental da literatura brasileira. É como se a identidade nacional estivesse sempre em dúvida e todo romancista precisasse reafirmá-la, documentando a realidade social e humana do país. A segunda, que vem comumente entrelaçada com a primeira, é a complexidade das relações humanas, vista usualmente por um indivíduo em crise. Mais que um herói problemático em um mundo degradado, é o narrador, assumindo ou não o papel de protagonista da narrativa, que registra a crise em sua narração recorrendo ora a malabarismos de linguagem e composição, ora a um distanciamento irônico e não raro saudoso de um paraíso reconhecidamente inexistente.

Não é difícil perceber que essas duas linhas narrativas excluem o riso da sua representação do mundo. O romance brasileiro é, por essa descrição, um romance grave e sério, como um senhor sisudo, ainda que trate do íntimo e do prosaico. Ele parece estar sempre em busca do dramático e do trágico naquilo que anuncia. Não há lugar para o riso no compromisso da representação da pátria, nem nas angústias de um narrador em crise com sua matéria e com a sociedade que deve narrar. Os romancistas brasileiros configuram-se, assim, como demiurgos da maturidade e procuram falar sempre de um púlpito, porque o seu papel maior é guiar aqueles que os lêem no reconhecimento do país ou de sua condição humana. Essa postura é reforçada pela crítica que ignora as obras que não apresentam esse perfil ou as lê reclamando da ausência da seriedade desejada. O romance no Brasil pode ser tudo, menos gratuito.

O deslocamento da obra de Tajés parece também evidente quando se examina o cenário literário gaúcho, por muitos críticos considerado como um sistema à parte do brasileiro regido pelo eixo Rio de Janeiro-São Paulo-Minas Gerais. Na verdade, os traços gerais da literatura brasileira se repetem em termos locais com a literatura gaúcha com uma particularidade. Ali a sede de identidade é mais forte e tem se traduzido em uma modalidade específica de narrativa: o romance histórico. Trata-se de uma tradição que incorpora os novos temas sempre dentro do mesmo quadro das lutas de fronteira da colonização e das disputas dos caudilhos com um governo central. A figura mais significativa do romance gaúcho continua sendo Érico Veríssimo, não sem razão um romancista da que começa a escrever nos anos 30, embora sua obra capital tenha sido iniciada no final dos anos 40. Com efeito, ainda que não tenha sido o primeiro a abordar a história do Rio Grande do Sul no romance, parece ser Érico Veríssimo que fornece ao tema a forma épica definitiva, como se observa na trilogia *O tempo e o vento*, sobretudo no primeiro volume *O continente* (1949). Outros lhe seguem a trilha, reafirmando-a com ajustes eventuais, como é caso de Josué Guimarães, com os dois volumes de *A ferro e fogo* (1972 e 1975); Luiz Antonio de Assis Brasil, com os três romances de *Um castelo no Pampas* (*Perversas Famílias*, 1992; *Pedra da memória*, 1993 e *Os senhores do século*, 1994), entre outros romances, e, mais recentemente, *A casa das sete mulheres* (2002), de Leticia Wierzchowski.

É verdade que se pode fazer algumas associações entre a obra de Tajés e a produção de outros escritores. Em resenhas de outras obras, relaciona-se a escrita da autora, graças à livre abordagem de questões sexuais, a Nelson Rodrigues. Mas nesse e em outros casos, trata-se de aproximações domesticadoras e pouco produtivas porque buscam tão somente estabelecer filiações. Um paralelo talvez pudesse ser feito com um romance igualmente isolado na literatura brasileira que é *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. De fato, ali se encontram algumas características que também se fazem presentes em *Dez (quase) amores*, sobretudo a questão do humor.

Todavia, acreditamos que a localização da narrativa de Tajés não se faz pela filiação a um ou outro escritor com quem compartilhe este ou aquele traço. Aliás, a sua inserção na literatura brasileira é mais bem explicada quando se abandona a trilha do romance.

2. O contexto do gênero

Narrativa que encerra bom humor e simplicidade vasada em linguagem de cotidiano, a novidade de Cláudia Tajés é bem conhecida dos leitores brasileiros. É bem conhecida dos leitores de jornais brasileiros, pois nela se reconhece todas as características de um gênero bastante familiar: a crônica.

Gênero híbrido, que habita as fronteiras discursivas da literatura com o jornalismo, a crônica foi, originalmente, parte dos folhetins e das variedades, publicações dos rodapés dos jornais nas quais ficção, comentários, críticas e notícias diversas se juntavam para compor um espaço carnavalizado nos jornais do século passado. Antônio Candido traça condensadamente a evolução da crônica ou sua transformação em um gênero particular, explicando que:

aos poucos o 'folhetim' foi encurtando e ganhando certa gratuidade, certo ar de quem está escrevendo à toa, sem dar muita importância. Depois entrou francamente pelo tom ligeiro e encolheu de tamanho, até chegar ao que é hoje. Ao longo deste percurso, foi largando cada vez mais a intenção de informar e comentar (deixada a outros tipos de jornalismo), para ficar sobretudo com a de divertir. A linguagem se tornou mais leve, mais descompromissada e (fato decisivo) se afastou da lógica argumentativa ou da crítica política, para penetrar poesia adentro. Creio que a fórmula moderna, onde entra um fato miúdo e um toque humorístico, com o seu *quantum satis* de poesia, representa o amadurecimento e o encontro mais puro da crônica consigo mesma (Candido, 1992, 15).

Leveza, simplicidade de estilo, cotidianidade, tom de conversa fiada, a espontaneidade do cronista, humor e uma certa poesia são os traços comumente associados à crônica e aparentemente aceitos por todos os estudiosos do assunto. *Dez (quase) amores* se enquadra perfeitamente nesse perfil, com a diferença da extensão. Todavia, se tomarmos cada um dos dez capítulos como um texto isolado, temos a crônica praticamente em seu estado natural, em uma estrutura que lembra as *Comédias da vida privada*, de Luís Fernando Veríssimo. Aqui se pode até especular se não foi a angústia da influência de Veríssimo que levou Tajés a adotar o rótulo de romance para o seu texto.

É por força de ser um romance-crônica ou um romance quase crônica, quase romance, portanto, que o livro de Cláudia Tajés parece tão deslocado entre nós. São as características da crônica que o tornam singular. A começar porque a narrativa não quer nenhuma seriedade, muito menos gravidade e heroísmo nos amores fracassados de Maria Ana. Ao contrário, é justamente a cotidianidade das situações, o lugar comum, daquilo que pode acontecer com qualquer um (não sejamos sexistas, os homens também vivenciam as situações de Maria Ana, do outro lado é claro), que prende o leitor. O namoro no acampamento de verão em uma praia da moda, a paixão pelo vizinho casado e a atração pelo novo colega de trabalho, o namoro à distância e as surpresas da surpresa que é viajar ao encontro do outro sem avisar são alguns dos relacionamentos de Maria Ana que repetem o padrão de mil outras histórias iguais de amores que têm tudo para dar errado e dão. E a narradora nos conta todos eles sem moralismos e sem

justificativas, afinal as histórias, como muitos dos amores da personagem, têm apenas o honesto propósito de divertir.

Outra marca da obra é a construção de personagens tipos. Os amantes de Maria Ana parecem sintetizar em poucos traços as características essenciais de determinados tipos sociais. Não é preciso ter participado do movimento estudantil na faculdade, nem mesmo ter conhecido um estudante profissional para reconhecer em Reginaldo uma síntese dos outrora militantes de esquerda: “calça encardida com uma faixa peruana como cinto, camiseta Hay que Endurecer e alpargatas. (...) Tem uma bolsa de pano atravessada e alguns livros perdendo a capa na mão” (Tajes, 2000, 14-15). Do mesmo modo, é inconfundível a figura de Machadov, artista de circo que se diz iugoslavo, falaportunhol e nasceu em Goiânia.

Há também a cumplicidade que se estabelece entre leitor e narrador criada a partir da estrutura de diário da narrativa. Como quem conta sua vida a si mesma, Maria Ana vai desvelando suas malfadadas experiências amorosas em um tom que alterna a intimidade e a fofoca. Esse tom é articulado tanto pela presença de determinadas expressões, quanto pela ausência de algumas conexões. No primeiro caso, encontramos interrogações: “E como eu não poderia, eu que herdei o longíquo cromossoma (sic) da infidelidade do meu avô?” (Tajes, 2000, 30); interpelações: “Você não vai acreditar” (Tajes, 2000, 42); confissões: “Vou ser crápula” (Tajes, 2000, 31); e diálogos truncados: “Não quero esperar mais para dizer adeus, Tarugo” (Tajes, 2000, 36). O que estamos chamando de ausência de conexão é a prática, muito utilizada pela narradora para gerar ironia, de deixar para o leitor a tarefa de estabelecer o sentido entre frases aparentemente desconexas:

Na divisão informal de tarefas, a cozinha era de Tarugo.

A Cozinha Maravilhosa de Tarugo.

Não podia dar certo.

A partir de agora, a frituras estão banidas desta casa. Estou cansada de ter cheiro de chuleta (Tajes, 2000, 38).

Também colabora o uso do registro coloquial, revelado não apenas pela estrutura sintática e vocabulário típicos desse registro, mas também pelo aproveitamento bem feito das expressões populares. Tome-se, como exemplo, o uso de “queria que a terra me engolisse”, usada para indicar situações embaraçosas e que no texto da autora se hiperboliza e passa a ser: “Pena que aqui não tem terremoto para o chão me engolir” (Tajes, 2000, 63). O mesmo acontece com expressões políticas e jornalísticas que de tanto repetidas viram lugar comum. Um exemplo, entre tantos outros, é a paródia do lema de Che Guevara: “Desesperada sim, pero sin perder la ternura jamás” (Tajes, 2000, 67) ou ainda o tique lingüístico do colunista social Ibraim Sued: “Ademã que eu vou em frente” (Tajes, 2000, 61). E assim de frase feita em frase desfeita, apoiando-se em uma memória coletiva do coloquial brasileiro, costura-se o riso na desgraça e revertem-se os desencantos amorosos em bom humor.

Um último traço é o registro do comportamento da classe média brasileira, com as personagens flagradas em situações exemplares. Uma ilustração disso está na impecável descrição da vida em Brasília e do relacionamento de Maria Ana com Bernardo Antônio. A história desvela vários preconceitos que vão do lingüístico ao racial, passando por estereótipos como da madame e dos emergentes, mais nada se compara com a descrição do homo voadorus (Tajes, 2000, 53-54), um verdadeiro perfil sociopsicológico dos hábitos dos homens brasileiros dentro dos aviões.

Em suma, com *Dez (quase) amores*, de Cláudia Tajes, o romance brasileiro, que já se pensou como uma transfiguração da linguagem, a investigação do eu mais profundo e

compromisso político, quer apenas ser lido. Desce das alturas para ser apenas erva rasteira, para ser texto de jornal, trivial e bem humorado, quer apenas divertir. Para tanto não se incomoda de vestir as roupas de uma companheira mais bem visitada pelo público: a crônica. Romance-crônica ou romance quase crônica, o enigma precisa de mais tempo para ser decifrado. Agora é ler e se deliciar com as (des)aventuras amorosas de Maria Ana que também é quase Ana Maria.

Obras Citadas:

Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1999.

Candido, Antonio. "A vida ao rés-do-chão". In: Candido, Antonio et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1992.

Tajes, Cláudia. *Dez (quase) amores*. Porto Alegre: L&PM, 2000.