

ELIEGE CRISTINA PEPLER

**SUBSOLO INFINITO: caminhos e descaminhos pós-modernos de
nossos infernos**

CURITIBA

2008

ELIEGE CRISTINA PEPLER

**SUBSOLO INFINITO: caminhos e descaminhos pós-modernos de
nossos infernos**

Dissertação apresentada no Curso de pós-graduação em Letras, área de concentração Estudos Literários, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Prof.^a Orientadora: Dra. Raquel Illescas Bueno
Prof. Co-orientador: Dr. Paulo Astor Soethe

CURITIBA

2008

Pepler, Eliege Cristina

Subsolo infinito: caminhos e descaminhos pós-modernos de nossos infernos/Eliege Cristina Pepler. – Curitiba: UFPR / Curso de Mestrado em Letras, 2008.

x, 130 f.; 31 cm

Orientadora: Raquel Illescas Bueno

- Co-orientador: Paulo Astor Soethe

Dissertação (mestrado) – UFPR / Curso de Mestrado em Letras, Estudos Literários, 2008.

Referências: f. 123-130.

1. Literatura. 2. Nelson de Oliveira. 3. Pós-modernismo. 4. Geração 90. 5. Cronotopo. 6. Identidade - Tese. I. Bueno, Raquel Illescas. II. Universidade Federal do Paraná, Curso de Mestrado em Letras. III. Título.

ELIEGE CRISTINA PEPLER

**SUBSOLO INFINITO: caminhos e descaminhos pós-modernos de
nossos infernos**

Dissertação aprovada como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre, no Curso de
pós-graduação em Letras, área de
concentração Estudos Literários, da
Universidade Federal do Paraná, pela
comissão formada pelos professores:

Orientador: _____
Prof.^a Dra. Raquel Illescas Bueno

Prof. Dr. Paulo Astor Soethe

Prof. Dr. Paulo César Venturelli

Profa. Dra. Renata Telles

Curitiba, 22 de abril de 2008.

À minha mãe que à luz me trouxe e ali me mantém e ao meu filho que há 11 anos acendeu em mim a chama do amor materno.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Paraná, ao Setor de Ciências Humanas Letras e Artes e ao Departamento de Letras pela oportunidade.

Ao Professor Paulo César Venturelli por, na graduação, ter me apresentado a obra de Nelson de Oliveira e Mikhail Bakhtin, e por ser a minha inspiração de educador, leitor, escritor e ser humano.

Aos professores orientadores deste trabalho Raquel e Paulo Soethe um agradecimento especial pela paciência, pela confiança, pelo apoio e pela dedicação durante o curso.

Aos demais Professores da Pós-Graduação do Departamento pela paciência e competência na transmissão de seus conhecimentos.

Aos Professores do DELEM Luci Collin, Lúcia Cherem, Natalie Dessartre Mendonça, Eduardo Nadalin, Sandra Novaes e Sandra Monteiro pelos livros, pelas aulas de francês, pela torcida e apoio.

Aos funcionários do Departamento de Letras, principalmente ao Odair Rojo pela boa vontade com a qual sempre fui prontamente atendida, pela amizade e carinho.

Ao Nelson de Oliveira pela amizade, pela disponibilidade, pela paciência, pelos livros que escreveu, pelas resenhas, enfim, pelo carinho com que recebeu essa idéia.

Aos amigos de curso Paulo Sandrini, Otto Winck, Gisele Borges, Elionai Ferreira, Luciane Hagemeyer, Patrícia Talhari, Willian Teca, Jair Braga, Hugo Tavares, Fernando Koproski, Juca Lima e demais colegas de turma: obrigada pelo carinho, companheirismo, pelos trabalhos em grupo e encontros étlicos, que tornaram nossas vidas acadêmicas bem mais alegres.

Ao Colégio Medianeira e aos seus funcionários, principalmente à equipe de 5ª e 6ª séries e professores, pela amizade e apoio durante o último ano do curso.

Aos meus sempre amigos Patrícia dos Santos, Berenice Daher, Fábria Mariela, Vanessa Benaci, Libera Venturelli e Gigio Venturelli, Daniel Strapasson, Nicolas Taieb, Elizabeth Crouzet, Selma Batista, Sabine De Cnop, Jeanette De Cnop, Josiane Fontana, Samarina Paula, Célia Passos, Mauro Demian Buck Silva, Claudia Valverde, Maucício Decker, Alvício, Flores Proiapsen e Gislaine Machado, Rafael (He-Man), Silvia Tafarello, Sheila Pithan, Guilherme Giublin, Filippo Mandarino e Maria Fumaneri, Mariana Mueller, Alexandre França, Ana Paula Luz, Anderson Nalevaiko, Daniel Bussolaro, Marcos e Márcia Zandonadi, Dirce e Seu Antônio Zandonadi, Kellen Vieira e esposo, Sérgio Ribas e Sara Pignataro, Hércio e Silvana Nascimento, pelas palavras de apoio, pelas confidências, pelo ânimo que me deram – enfim, este trabalho ficou bem menos “pesado” com a presença de vocês.

Aos meus irmãos Marcelo Del’Anhol e Nadieje Pepler pelo amor, carinho e atenção. Admiro muito vocês que para mim são exemplos de determinação, confiança e honestidade. Ao meu irmão Roberson Pepler, que apesar dos anos de separação impostos pela vida, hoje conheci e aprendi a admirar.

À minha mãe Dolfina Antunes Machado pelo incentivo, apoio e por todo o amor e exemplo de mulher que representa para mim.

Ao meu filho, Murilo Pepler Nascimento, pela paciência, amor e carinho, pelo menino fantástico que é, pela sua existência na minha vida, pois a cada dia me transforma numa pessoa melhor do que eu poderia ser.

Ao meu pai, Marcos Antônio Pepler, *in memoriam*, pela saudade e pela alegria.

Aos meus demais familiares, especialmente ao Tio Saul e à Alice, pelo apoio e carinho e por sempre acreditarem em mim.

*“A mente que se abre a uma nova idéia
jamais voltará ao seu tamanho original”.*

Albert Einstein

*“Existem mais coisas entre o céu e
a terra do que sonha a nossa vã filosofia”.*

William Shakespeare

RESUMO

O presente trabalho tem como objeto de estudo o romance contemporâneo *Subsolo infinito*, de Nelson de Oliveira, o qual é analisado, no segundo e terceiro capítulos, pelo viés de seus cronotopos e da (des)formação e (re)construção identitária do protagonista Antônio. O primeiro capítulo, por sua vez, destina-se à apresentação do autor e sua obra, refletindo acerca de sua importância no cenário literário contemporâneo, além de algumas reflexões sobre a pós-modernidade e seus ecos na obra de Oliveira.

Palavras-chave: Nelson de Oliveira. *Subsolo*. Cronotopo. Identidade. (Des)formação. (Re)construção. Pós-modernismo. Geração 90.

RESUMÉ

Le travail présenté a comme objet d'étude le roman contemporain *Subsolo infinito*, de Nelson de Oliveira, qui est analysé, dans les second et troisième chapitres, par le biais de ses chronotopes et de la (dé)formation et (re)construction identitaire du protagoniste Antônio. Le premier chapitre présente l'auteur et son oeuvre, reflétant l'importance de Nelson de Oliveira sur la scène littéraire contemporaine. Il comporte aussi quelques réflexions sur la post-modernité et ses échos dans l'oeuvre d'Oliveira.

Mots-clé: Sous-sol. Chronotope. Identité. (Des)formation. (Re)construction. Post-modernisme. Génération 90.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – CONHECIMENTOS PRÉVIOS	1
1 NELSON DE OLIVEIRA: TEXTOS E CONTEXTOS	4
1.1 NELSON DE OLIVEIRA E A POLÊMICA GERAÇÃO 90.....	5
1.2 O CONTEXTO SÓCIO-CULTURAL E AS DISCUSSÕES ACERCA DA PÓS-MODERNIDADE	12
1.3 A RECEPÇÃO CRÍTICA DE <i>SUBSOLO INFINITO</i>	17
1.4 A CRISE DE IDENTIDADE PÓS-MODERNA	22
2 A ANÁLISE CRONOTÓPICA DE <i>SUBSOLO INFINITO</i>.....	24
2.1 A CIDADE: ARENA CRIATIVA DE PAULISTANOS MODERNOS E PÓS-MODERNOS	24
2.2 A CIDADE E O HOMEM EM TRANSFORMAÇÃO: RELAÇÕES CRONOTÓPICAS.....	26
2.2.1 Relação do Homem Pós-Moderno com o Espaço	27
2.2.2 Relação do Homem Pós-Moderno com o Tempo e a Literatura.....	30
2.3 OS CRONOTOPOS DE <i>SUBSOLO INFINITO</i>	33
2.3.1 Cronotopos da Superfície.....	34
● O restaurante	35
● A casa (os apartamentos).....	36
● Os carros	38
● Os elevadores e a portaria dos prédios	39
● O fogo	39
● As ruas de São Paulo – a estrada	41
● As bibliotecas particulares e o lixo	43
● As chuvas	46
● Na Praça da Sé – o assalto ao velhote e seus reflexos.....	47
2.3.2 Cronotopos do Subsolo	48
● A entrada do inferno: dos respiradouros da estação ao platô....	50
● Os mergulhos no rio Caiapó	51
● Do desfiladeiro à jaula: de líder a prisioneiro	53
● O Coração do Inferno	54
● O acampamento: o momento de se libertar	55
● As muralhas de Ílion: a primeira barreira	57

• E, finalmente, Ílion: o grande reencontro	58
• O Caiapó e sua velocidade na descida para o alto.....	62
3 ANÁLISE DA (DES)FORMAÇÃO E DA (RE)CONSTRUÇÃO DA(S)	
IDENTIDADE(S) DO PROTAGONISTA DE <i>SUBSOLO INFINITO</i>.....	65
3.1 <i>SUBSOLO INFINITO</i> : UM <i>BILDUNGSROMAN</i> ÀS AVESSAS.....	65
3.1.1 <i>Subsolo Infinito</i> : O Romance de (Des)formação do Sujeito	
Burguês na Pós-modernidade.....	67
3.1.2 Breves Noções sobre o <i>Bildungsroman</i> Alemão e suas	
Implicações na Literatura de Nelson de Oliveira	71
3.1.3 O Sujeito Pós-moderno e a Crise de Identidade	75
3.1.3.1 De Antônio Figueiredo de Alcântara Bezerra	
para Toni – “a burguesia fede”: primeiro estranhamento	76
3.1.3.2 Que homem é esse? Postura sexual?, posses?	
e livros?... será?	77
3.1.3.3 A (des)formação se intensifica e o sujeito começa a	
criar sua nova percepção de si	80
3.1.3.4 A sexualidade como construto social: a última	
barreira que separa Toni do subsolo.....	83
3.2 O ROMANCE DE AVENTURA CONTEMPORÂNEO: A VIAGEM	
AO SUBSOLO DO EU	85
3.2.1 A Entrada do Inferno	90
3.2.2 A Separação de Toni e Maria José e o Primeiro Mergulho	
no Caiapó.....	95
3.2.3 O Fim da Primeira Liderança: a Prisão de Toni e	
seu Exército	102
3.2.4 O Segundo Mergulho no Caiapó: o Segundo Reinado	
de Toni	106
3.2.5 O Grande Reencontro: e o Demônio Quem É?.....	110
3.2.6 O Retorno à Superfície.....	114
CONCLUSÕES	119
REFERÊNCIAS.....	123
ANEXO A	131
ANEXO B	134

INTRODUÇÃO – CONHECIMENTOS PRÉVIOS

Toda obra artística possui duas características inseparáveis: ela é expressão da realidade, mas é também constitutiva de uma realidade, que não existe anteriormente à obra, nem ao lado dela, mas precisamente e apenas na própria obra.

K. Kosik

A linha que separa o real do imaginário é tênue e muitas vezes dá a impressão de inexistir quando estamos diante do romance contemporâneo *Subsolo infinito*, de Nelson de Oliveira, pois essa obra possibilita a leitura de um tipo de relação do homem com seu meio social, cultural e histórico que ativa discussões recentes sobre a contemporaneidade, a exemplo da crise de identidade do sujeito, da globalização, da hibridez cultural, da desestabilização da classe burguesa, revelando, portanto, um olhar sócio-cultural e político para o novo milênio. Porém, o autor expressa uma visão esquizofrênica¹ acerca dessa realidade e, por isso mesmo, o leitor depara-se muitas vezes com seres e lugares que parecem aberrações da natureza, já que suas caracterizações beiram o fantástico.

Para isso, o autor cria de forma singular o espaço romanesco que retrata essa relação entre o real e o fictício e o faz por intermédio de um diálogo constante com obras literárias que o precedem. Desde os primeiros capítulos, o romance apresenta uma preocupação cronotópica, revelando que os espaços e o tempo nos quais estão inseridas as personagens e a narrativa como um todo não são meros adereços ou simples coordenadas para possibilitar que o leitor se situe em relação ao enredo. O cuidado estético com que o autor dispõe esses constituintes ficcionais convida a uma leitura singular da obra. Ao retratar o espaço urbano em progressiva decadência, o autor considera diferentes formas de ver e de viver a cidade de São Paulo, que correspondem ao ângulo sob o qual se olhe e às diversas classes sociais, multiplicidade que tem relação direta com a formação do protagonista.

¹Em entrevista ao programa televisivo "Livro Aberto", da Rede Minas de Cultura, em 09 de abril de 2006, Nelson de Oliveira, ao ser questionado sobre seu estilo literário, afirma que é um escritor realista, porém, a realidade vista por ele ganha uma lente esquizofrênica que lhe permite observar tudo e todos de vários pontos de vista, por isso, segundo o autor, suas obras e personagens, muitas vezes, são classificadas como absurdas, fantásticas ou surreais.

Lembremos, com Nestor Canclini: “narrar é saber que já não é possível a experiência da ordem que o *flâneur* esperava estabelecer ao passear pela metrópole do início do século passado. Agora a cidade é como um videoclipe: montagem efervescente de imagens descontínuas.” (CANCLINI, 2005; p.122). Portanto, é nesse cenário e nessa velocidade que o *Subsolo infinito* se apresenta ao leitor. É para ele que voltarei a presente análise e uma das justificativas para isso já estava nas palavras de Moacyr Scliar que, em 1999, no prefácio que escreveu para o premiado livro *Treze*, salientava: “É impossível ficar indiferente à leitura de Nelson de Oliveira. E as razões são muitas. Em primeiro lugar, estamos diante de um narrador nato.” (SCLIAR, apud OLIVEIRA, *Treze*, p. 11-12).

A preocupação estética com a construção do espaço romanesco e a visão algo esquizofrênica da realidade não são uma novidade na obra de Nelson de Oliveira, nem são características presentes apenas nos romances; elas podem ser observadas – ainda que de forma não tão expressiva – em outras obras do autor, a exemplo de *Naquela época tínhamos um gato*, ou nos contos de *O filho do crucificado*.

Contudo, é nos romances – principalmente *Subsolo infinito* e *O oitavo dia da semana* – que essas características se tornam mais presentes. Trata-se de textos capazes de dialogar com o contexto contemporâneo e com os tempos primordiais, com o arcaico e com o moderno, com a tradição literária e com as vanguardas, reescrevendo Homero, simulando Kafka, revivendo aventuras fáusticas, sem cair na armadilha do plágio e mantendo-se sempre ligado às questões do mundo real das megalópoles sem ser panfletário.

Em *Subsolo infinito*, o protagonista, Antônio, após o processo de (des)formação² que sofre, pode ser lido como um sujeito que se reconhece múltiplo como o espaço que o circunda. Sua descida ao subsolo corresponde a um momento de internalização de reconhecimento de si, o que possibilita considerar esse espaço inferior, tão rico – repleto de luz, de água, de cores, de odores, de seres incríveis que beiram o fantástico – como uma alegoria do “eu” de Antônio.

Neste trabalho, opto por dividir o romance em dois cronotopos: o da superfície e o do subsolo, sendo que o primeiro refere-se aos capítulos iniciais, que

² O processo de (des)formação sofrido pela personagem Antônio será discutido no Capítulo II deste trabalho.

antecedem a descida da personagem Antônio ao inferno e o segundo à sua viagem pelos subterrâneos. Dedicarei, portanto, o capítulo II desta dissertação à análise dos cronotopos presentes na narrativa e o capítulo III ao estudo da (des)formação e (re)construção das identidades do protagonista da trama.

Esse movimento da narrativa, analisado como um *Bildungsroman* às avessas, é assim considerado por ali ocorrer um percurso importante no sentido de (des)formar o sujeito burguês³ – que por não mais se reconhecer enquanto tal, inicia um processo de desvencilhamento de tudo que é valorizável pela sociedade capitalista para, então, “purificado”, embrenhar-se no subsolo infinito.

O trabalho tem continuidade com a análise sobre a (re)construção das identidades do protagonista que ocorre durante a viagem pelos subterrâneos, empreitada que possibilitará o autoconhecimento por parte de Toni, que se reconhecerá enquanto um sujeito de múltiplas identidades, e que, dependendo do contexto em que se insere, é capaz de se defrontar com sua personalidade mais sórdida ou com aquela que revela sua capacidade de amar.

Mas, antes de mergulharmos definitivamente na narrativa, faz-se necessário um viajar pela contemporaneidade, pois mesmo se tratando de um cotidiano que nos é familiar, poderemos analisar a obra de Nelson de Oliveira de forma mais produtiva se considerarmos o entorno sócio-cultural e literário em que nasce o romance *Subsolo infinito*.

³ O conceito de sujeito burguês da pós-modernidade carece ser melhor desenvolvido, a despeito de não se ter por objetivo neste estudo a criação de um estereótipo social da contemporaneidade. Porém, faz-se necessário esclarecer quem é e como se comporta em sociedade o *sujeito burguês da pós-modernidade*, que certamente não é mais o mesmo *burguês do final do século XVIII*. Para tanto, recorrerei a estudos sociológicos.

1 NELSON DE OLIVEIRA: TEXTOS E CONTEXTOS

No intuito de apresentar este autor e a sua obra, ainda pouco estudados em meio acadêmico, tomei a decisão de fugir daquilo que a personagem Antônio, de *Subsolo infinito*, chama de “biografia insossa de suplementos literários”. Certamente, apresenta-se mais produtivo contextualizar a aparição de Nelson de Oliveira no cenário literário, mostrando como a sua obra se relaciona com as demais – sejam elas contemporâneas ou títulos que a antecedem. A menção a alguns episódios de sua biografia e a prêmios recebidos tem por objetivo evidenciar a relevância da obra e da pessoa de Nelson de Oliveira e, ao mesmo tempo, justificar este estudo e este olhar para a literatura contemporânea.

Uma intensa pesquisa que resultasse numa “História da Literatura Contemporânea” não é o propósito do presente estudo, se bem que se faz necessário que em breve alguém encare esse desafio. Como bem alerta Nelson de Oliveira ao pensar a história recente do conto, “um estudo mais sério, que ambicionasse cartografar o novo conto brasileiro, (...) demandaria esforço e sensibilidade sobre-humanos, e, é claro, ferramentas teóricas que não excluíssem a produção das minorias [citadas] – em resumo, exigiria uma nova crítica”⁴ (OLIVEIRA, 2002, p.117). Para apresentar a obra de Nelson de Oliveira, é produtivo voltar a atenção para esta nova literatura, olhar para autores da chamada “Geração 90”⁵ e, é claro, discutir o contexto sócio-cultural e literário que envolve essa geração de escritores.

Para tanto, realizarei um passeio pela Geração 90, com vistas principalmente para os chamados “transgressores”, entre os quais podemos incluir Nelson de Oliveira, visto que ele mesmo, no texto de apresentação da coletânea *Geração 90: os transgressores*, diz que a escolha daqueles prosadores se deu única e exclusivamente pelo fato de pertencerem à mesma tribo. Ele comenta que na

⁴Este trecho foi retirado do texto intitulado “O novo conto brasileiro: apocalipses”, que está no livro *O século oculto e outros sonhos provocados. Contos passionais* e foi criado para uma palestra sobre o novo conto brasileiro proferida pelo autor na Universidad de Lima durante o encontro *La literatura en el siglo XXI: hablan los jóvenes*.

⁵Para um olhar mais minucioso sobre a Geração 90 e a importância das duas coletâneas de contistas contemporâneos organizadas por Nelson de Oliveira, ver a dissertação de mestrado de Adriano Davanço Quadrado, apresentada à Área de Concentração de Jornalismo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, intitulada *Inferno pós-moderno: marcas da contemporaneidade em Hotel Hell e outras obras da Geração 90*, 2006.

antologia anterior, *Geração 90: manuscritos de computador*, procurou acolher os representantes de todas as tribos existentes.

(...) Nesta nova antologia, a editora e eu optamos por privilegiar apenas a facção transgressora da Geração 90. Por quê? Mais do que qualquer coisa por razões pessoais. Sempre tive mais afinidade, enquanto contista pertencente a essa mesma geração, com a ficção dita experimental, filhote legítimo das vanguardas do início do século XX. (OLIVEIRA, 2003, p.15).

Diante das palavras do autor, questiono agora que ficção dita experimental seria essa? O que os “filhotes da vanguarda do século XX” estariam questionando com relação ao contexto em que se inserem? Atingem esse objetivo pela forma ou pelo conteúdo daquilo que escrevem? Se considerarmos que a idéia de vanguarda está intimamente ligada à utopia e um dos pontos da pós-modernidade é exatamente a impossibilidade de utopia e, portanto, de vanguarda, seria, diante dessa reflexão, possível falar de vanguarda artística no século XXI?

Um caminho possível para responder a essas questões seria a de pensar a prosa contemporânea a partir do seu caráter dialético entre o passado e o presente, o frenético e o estagnante e, por meio dessa característica, apresentar o caráter experimental dessa geração.

No intuito disso, reflito agora sobre as questões de publicação e recepção crítica desses escritores com base em entrevistas e artigos para, então, diante desse esboço do contexto literário contemporâneo, mergulhar na obra de Nelson de Oliveira.

1.1 NELSON DE OLIVEIRA E A POLÊMICA GERAÇÃO 90

Dono de um estilo que mescla a erudição de um leitor voraz com a fluidez atendida aos movimentos rápidos da vida pós-moderna, Nelson de Oliveira vem se destacando no cenário literário nacional. Seus livros vêm recebendo espaço na mídia especializada e sempre que lança uma nova obra este autor contemporâneo, nascido em 1966, na cidade de Guaíra, no interior de São Paulo, destaca-se pela ousadia e pelo olhar ferino que desfere à capital paulista na qual fixou residência desde 1987. Ao ser indagado por Carlos Herculano Lopes sobre como tem sido a

sua caminhada enquanto escritor jovem, mas já com bom espaço na literatura brasileira, Nelson de Oliveira responde que começou a escrever disciplinadamente em 1989, mas só conseguiu lançar seu primeiro livro em 1997.

Nesse intervalo, fui deixando meus trabalhos na gaveta, não por vontade, mas por desinteresse das editoras. Tenho conseguido, sim, bom espaço, embora ainda falte muita coisa para ser conquistada. As coisas são difíceis. Existe muita gente escrevendo, publicando. Está tudo muito difuso, espalhado. Não temos mais uma Clarice Lispector, um Guimarães Rosa, ou seja, uma unanimidade na literatura brasileira. Temos uma série de autores interessantes, talentosos. Na minha concepção, ainda há muito o que conquistar, e é neste universo que me situo. Creio que, para a nossa literatura, os próximos anos serão fundamentais, para definir quem irá realmente conquistar ou não esse espaço. (ESTADO DE MINAS, 17/11/2005).

Entre as obras do autor, destacam-se *Os saltitantes seres da lua* (contos, 1997); *Naquela época tínhamos um gato* (contos, 1998); *Treze* (contos, 1999); *Subsolo infinito* (primeiro romance do autor, editado pela Companhia das Letras em 2000); *O filho do crucificado* (contos, 2001); *A maldição do macho* (romance, 2002); *O oitavo dia da semana* (romance, 2005); *Algum lugar em parte alguma* (contos, 2006); e a mais recente novela publicada pelo autor: *Babel, Babilônia* (novela, 2007).

Porém, Nelson de Oliveira não se restringe à sua produção ficcional, pela qual já recebeu diversos prêmios, dentre eles: Casa de las Américas (1995), o da Fundação Cultural da Bahia (1996) e duas vezes o da APCA (2001 e 2003), além do recente prêmio Clarice Lispector, da Fundação Biblioteca Nacional (2007). O autor paulista contribui para as discussões acerca da literatura na contemporaneidade em diversos veículos midiáticos, entre eles o jornal curitibano *Rascunho*, no qual Oliveira tem um espaço interessante em que é possível perceber as acirradas discussões sobre o fazer literário no século XXI. O autor tem diversos ensaios publicados em revistas especializadas em literatura, e da reunião de muitos desses textos surgiu *O século oculto e outros sonhos provocados: Crônicas passionais* (ensaios, 2002).

Diante dessa visibilidade de âmbito nacional, Nelson de Oliveira começa a manter contato com diversos escritores de todo o Brasil e começam a trocar textos e impressões sobre a nova prosa brasileira. Toda essa interatividade fomentou a necessidade de se publicar uma obra que reunisse os melhores contos publicados pelos novos prosadores brasileiros, muitos ainda sem obras publicadas, para que se

tivesse uma nítida noção de que o fazer narrativo estava em pleno exercício. Foi então que, com o aval da Editora Boitempo, Nelson de Oliveira decidiu organizar as duas coletâneas intituladas *Geração 90: manuscritos de computador*, em 2001 e *Geração 90: os transgressores*, em 2003.

Desde que surgiu essa idéia, Nelson de Oliveira, que até então só havia recebido elogios da mídia especializada, começou a ser severamente criticado. Seja pela falta de nomes considerados pelos críticos como imprescindíveis, seja pelo simples “arrojo” de uma idéia como essa ou pela desconfiança com relação à qualidade dos textos escritos pelos transgressores, as duas antologias causaram grande polêmica quando das suas publicações. Uma das críticas mais severas aos escritores da Geração 90 foi feita por Jerônimo Teixeira, na revista *Veja*, em 2005, em matéria intitulada “A horda dos transgressores”, na qual o crítico diz que “nos seus manifestos, os transgressores não inovam em nada. Nem sequer arranjaram um inimigo novo contra o qual se bater. (..) A horda dos transgressores é, na verdade, uma academia de beletristas.”⁶ (*VEJA*, 20/07/2005).

Jerônimo Teixeira tenta desmoralizar a obra dos escritores reunidos sob a denominação de transgressores, chamando-a de pueril, mercadológica, desleixada, nojenta, narcisista, porém, o crítico, ao desmerecer o novo livro de Nelson de Oliveira, não o faz de forma consistente. Se o autor contemporâneo foge, em alguns momentos, do modo pós-moderno de narrar e aproxima-se da tradição que criticou no prefácio da *Geração 90*, isso em nada desmerece o livro que escreveu. Como veremos no terceiro capítulo deste trabalho, Nelson de Oliveira sempre dialoga com as formas de narrar do passado e isso em nenhum momento desmerece a qualidade daquilo que escreve, pois, a dialogicidade é característica intrínseca da obra de arte. Com relação à puerilidade, penso ser esta uma característica que de forma alguma se aplica à obra de Nelson de Oliveira e se ela ocorre na obra de algum dos transgressores não cabe a este estudo analisar.

Com base nas leituras que realizei dos autores que estão nas coletâneas, observa-se que Jerônimo Teixeira, no intuito de acabar com a *Geração 90*, o que realizou, na verdade, foi uma popularização ainda maior dos livros. A imagem da reportagem⁷ que ilustrou o texto da revista é importante para este trabalho, pois,

⁶Para ler a reportagem completa, ver Anexo I.

⁷A referida imagem encontra-se no Anexo I deste trabalho.

mesmo ironizando a Geração 90, demonstra o papel de liderança de Nelson de Oliveira no cenário literário contemporâneo.

Certamente houve retaliações à crítica de Jerônimo Teixeira, até porque o crítico levou em consideração mais os escritores da Geração 90 do que propriamente as obras escritas por eles. Ao ser indagado em uma entrevista⁸ sobre a Geração 90, Marcelino Freire a defende e contra-ataca a postura de Jerônimo Teixeira, dizendo que as antologias organizadas por Nelson de Oliveira foram importantes para que seu trabalho fosse conhecido fora do Recife e, com relação aos dissabores da crítica, o escritor é enfático ao dizer que não vê problemas quando a crítica é construtiva e se refere ao texto e não à pessoa do contista, como não foi o caso daquela realizada por Jerônimo Teixeira, que, sem dúvida, arrumou uma "briga literária" com essa geração.

Houve, como observado, uma polêmica e também um mal-estar entre crítica e escritores da Geração 90, mas houve também quem elogiasse a iniciativa de Oliveira, entre eles Jorge Rocha, que escreveu um artigo em seu site dizendo:

Se ao ler ou ouvir o nome de Nelson de Oliveira, a primeira palavra que vier à cabeça for "maldito", ainda há tempo para correção. (...) o escritor considera-se, na verdade, um transgressor⁹. E foi justamente para transgredir que veio ao mundo, pensando e produzindo literatura. É este desejo que move Nelson de Oliveira a preparar o segundo volume do livro *Geração 90* e a cuidar de uma prosa incerta sobre São Paulo no número único da revista PS:SP sem dar tréguas para a pasmaceira. (ROCHA, IN: <http://jorrocha.sites.uol.com.br/nelson.htm>)

Não é de se estranhar que tal projeto causasse algum impacto e, por outro lado, o descaso de grandes nomes da crítica literária brasileira, pois, ao abrir espaço para novos escritores, num mercado editorial já bastante inchado, obviamente passando por uma seleção de cunho pessoal (seja por afinidade, ou mesmo por acesso mais facilitado aos contos), Nelson de Oliveira demonstra uma das suas qualidades no que se refere à sua pessoa pública: a fuga do ostracismo, do narcisismo e do egocentrismo tão marcantes num universo literário em que os autores pouco se comunicam ou se isolam para escapar de uma de suas piores

⁸Para ler a entrevista de Marcelino Freire, ver o Anexo II deste trabalho.

⁹Em vários momentos Nelson de Oliveira e os resenhistas o denominam como transgressor, por isso, durante a análise do romance, o presente trabalho observará em que realmente a obra do romancista está transgredindo.

fobias: a de serem literariamente enquadrados em algum “movimento literário” ou “geração pós-moderna”.

No artigo "Curitiba ególatra", o escritor Paulo Venturelli critica justamente a postura egocêntrica de muitos escritores paranaenses e afirma que eles

Não participam de nada, a não ser de eventos em que possam se autopromover e à sua obra. Jamais estão disponíveis para a comunidade ou, por exemplo, para juntos discutirem os rumos da literatura (...). Muito menos têm olhos e mãos para ajudar escritores mais jovens a encontrar o rumo das editoras. Falta-lhes espírito de corpo. Aqui reina a autofagia. Quem pode devorar o outro ganha mais luz. Não há a irmandade. (MEDIAÇÃO, 2007, p.36).

No intuito de fugir das características mencionadas pelo escritor paranaense, esses escritores contemporâneos da Geração 90 lêem uns aos outros, comentam e discutem os rumos da literatura brasileira, sentem-se numa “confraria”, como afirma Nelson de Oliveira:

A palavra confraria é perfeita. Formamos uma confraria, que se reúne de tempos em tempos, como está acontecendo aqui em Ouro Preto¹⁰, ou até mesmo virtualmente, para ler os próprios textos. Quem é que nos lê hoje em dia? São os próprios autores. Seja em Minas, Porto Alegre, São Paulo ou no Recife. Na realidade, formamos uma comunidade um pouco maior do que um clube, que se auto-sustenta e também publica livros. (JORNAL DE MINAS, 17/11/2005).

Com o projeto *Geração 90*, Nelson de Oliveira ultrapassa um pouco essa confraria, que, certamente, não tinha o desejo de continuar existindo apenas enquanto tal, afinal, todo escritor quer ser lido, seja pelos companheiros de profissão ou por pessoas que nada têm a ver com o universo literário. O lançamento das coletâneas possibilitou que muitos daqueles nomes fossem nacionalmente conhecidos e se firmassem em seus trabalhos individuais, demonstrando que a reunião desses autores em antologias em nenhum momento teve a intenção de engessá-los num modelo pré-concebido, ou em algum estilo literário. Ao contrário, percebe-se nitidamente que todos os textos selecionados por Nelson de Oliveira para as coletâneas são estilisticamente independentes, transbordando em singularidades ao tematizarem o mundo contemporâneo.

Diversos foram os artigos publicados em revistas literárias, em colunas especializadas dos principais jornais do país ou ainda em *sites* literários

¹⁰Nelson de Oliveira refere-se aqui ao evento FLOP – Festival de Literatura de Ouro Preto.

questionando as duas coletâneas, porém, não se verifica em nenhum deles um distanciamento crítico, teórico e até mesmo histórico capaz de os fundamentar e os livrar de uma visão simplista a respeito das obras.

Ao ler as resenhas literárias sobre a Geração 90, o leitor pode perceber claramente que os críticos preferiram apenas apontar os problemas de seleção ou a “falta de unidade temática e estilística” entre os contos ao invés de refletirem sobre a relevância de um trabalho que trouxe ao cenário literário nomes/prosas/ideologias de autores que até então não tinham espaço no mercado.

A maior parte dos autores da chamada Geração 90 seguiu um caminho particular em sua produção literária. A unicidade nunca foi algo almejado por esses escritores, afinal; em tempos pós-modernos, como já mencionado anteriormente, a pluralidade (de temas, de estilos, de formas, de linguagens, etc) é o que pulsiona os que se dedicam à prosa. Portanto, exigir/esperar/almejar unidade temática desses escritores é, no mínimo, ignorar o que veio a ser essa geração e o que ela representa.

Para Nelson de Oliveira, que no momento da publicação das antologias da Geração 90, já era um escritor conhecido, tendo livros premiados e um certo renome na imprensa paulista, o trabalho de organização das coletâneas surgiu como um desafio e uma realização de um projeto antigo: mostrar ao público interessado o que estava sendo escrito pelos contistas daquela geração que lhe era contemporânea. Era a oportunidade de tornar aquelas leituras, que até então aconteciam somente entre os próprios escritores, públicas.

Foi com essa intenção e com o aval da editora Boitempo que Nelson de Oliveira começou e concluiu o delicado trabalho de seleção de textos. Era certo que, em um projeto audacioso como esse, haveria o risco de excluir da lista nomes importantes, assim como seria possível pecar pelo excesso de confiança em algumas promessas literárias. Mesmo assim, o autor de *Subsolo infinito* assumiu a responsabilidade e concluiu o projeto.

O organizador das coletâneas recebeu as críticas ferrenhas à Geração 90 com a serenidade de sempre, certo de que o trabalho é, a despeito de estar distante da perfeição, um marco a ser considerado neste período da história da literatura brasileira, pois é leitura sugerida a todos que desejam estudar ou deleitar-se com a

prosa contemporânea. *Geração 90: manuscritos de computador* e *Geração 90: os transgressores* sobreviveram às críticas de sua primeira recepção e dão uma mostra do que é a literatura contemporânea brasileira e da importância de Nelson de Oliveira no cenário literário do fim do século XX e início do XXI.

Passados quatro anos da edição das primeiras coletâneas da Geração 90, Nelson de Oliveira organizou a antologia *Cenas da favela: as melhores histórias da periferia brasileira*, publicada recentemente pela Ediouro. Trata-se de contos escritos por diversos prosadores, desde os mais reconhecidos, como Carlos Drummond de Andrade, Lygia Fagundes Telles e Rubem Fonseca, até aqueles que não tiveram o merecido espaço no cenário literário antes de sua morte, tais como: Antonio Fraga, que faleceu na miséria em 1993, mas que nos deixou como herança uma prosa viva, intitulada *Desabrigo e outros trechos*, publicada em 1999 graças ao esforço da pesquisadora Maria Célia Barbosa Reis da Silva; e Carolina Maria de Jesus, neta de escravos, favelada, catadora de papel e escritora que estudou até a 3ª série do primário e teve como sua obra mais conhecida *Quarto de despejo* (1960), cuja tiragem inicial foi de dez mil exemplares e esgotou-se na primeira semana. Depois disso, a autora não obteve a mesma repercussão com os demais livros publicados, mas é homenageada nessa coletânea organizada por Nelson de Oliveira. Além desses já citados, a antologia reúne nomes importantes da literatura que deflagra os problemas sociais contemporâneos, tais como Ferréz e Paulo Lins, incluindo contos de alguns escritores que faziam parte das antologias anteriores da Geração 90, entre eles: Marçal Aquino, Marcelino Freire, Joca Reiners Terron, Luiz Ruffato.

Diante disso, percebe-se que é de fundamental relevância o papel que exerce Nelson de Oliveira como produtor e divulgador cultural no cenário contemporâneo. A prosa de Oliveira continua ativa e reflexiva acerca do mundo que a cerca, mostrando-se irônica, fantástica, anedótica, plural, dialógica, pós-moderna, conflitante, mas também divertida. Este trabalho pretende revelar o que há de ideológico¹¹ atrás de uma aparente fuga do real, aqui entendido como os conflitos sócio-culturais que envolvem o escritor atento/ antena do mundo.

¹¹Durante a análise do romance, serão feitas várias menções ao caráter ideológico da obra de Nelson de Oliveira, para esclarecer qual acepção da palavra ideologia embasa minha análise, cito Raymond Williams. "Ideologia é um termo indispensável na análise sociológica, mas o primeiro nível de dificuldade é se ele é usado para descrever (a) as *crenças formais* e *conscientes* de uma classe ou

1.2 O CONTEXTO SÓCIO-CULTURAL CONTEMPORÂNEO E AS DISCUSSÕES ACERCA DA PÓS-MODERNIDADE

*Ainda que tenhais asilos e instituições,
 precárias moradias
 onde se paga aluguel,
 porões que afundam,
 onde procriam ratos,
 ou casas higiênicas,
 com números nas portas,
 ou uma casa um pouco melhor que a do
 vizinho;
 Quando o Estranho perguntar:
 “Que significa esta cidade? Viveis apinhados
 porque vos amais?”
 O que responderão?
 “Vivemos todos juntos
 para ganhar dinheiro um do outro? Ou Isto é
 uma comunidade?”
 E o Estranho irá embora,
 de volta para o deserto.
 T.S. Eliot*

O poema de T.S. Eliot foi escolhido como epígrafe deste início de estudo acerca da contemporaneidade porque nos remete justamente ao ambiente em que ocorre a narrativa *Subsolo infinito* e praticamente toda a ficção de Nelson de Oliveira: a cidade. A grande metrópole e todo o contexto social, econômico e cultural que a envolve permeiam as obras deste autor contemporâneo que se mostra em sincronia com o seu tempo, no momento em que cria personagens e enredos que dialogam com as preocupações sócio-culturais contemporâneas, sem esquecer de fazê-lo por intermédio de um olhar atento para a tradição literária. Ao ser indagado, em entrevista a Paulo Sandrini, sobre a sua predileção por personagens que beiram o absurdo, o fantástico, o surreal e o metafísico, deixando “de lado” “a

de outro grupo social – como no uso vulgar de "ideológico" para indicar princípios ou posições teóricas gerais ou, tantas vezes desfavoravelmente, dogmas; ou (b) a *visão de mundo ou perspectiva geral* característica de uma classe ou de outro grupo social, a qual inclui crenças formais e conscientes, mas também atitudes, hábitos e sentimentos menos conscientes e menos articulados ou, até mesmo, pressupostos, posturas e compromissos inconscientes." (WILLIAMS, 2000, p. 25-26). Como a análise cultural não pode se limitar ao nível das crenças formais e conscientes, este estudo baseia-se na segunda acepção do termo ideologia.

representação da realidade mais tangível”, Oliveira responde que se considera o contrário de tudo isso. Segundo o ficcionista:

Sou é realista! Porque o que há de absurdo nas minhas narrativas eu pesquei no rio do cotidiano, nas pessoas que estão ou estiveram à minha volta. Se no plano da ficção esse cotidiano e essas pessoas parecem estranhas e esquizofrênicas, isso se deve à lente de estranhamento e esquizofrenia que, quando eu era bem pequeno, implantaram cirurgicamente nos meus cinco sentidos. É assim que eu vejo a sociedade. É assim que a realidade chega até mim. (ET CETERA 5, maio, 2005).

Percebo claramente o humor sofisticado da resposta de Nelson de Oliveira e o leio como a afirmação do que este trabalho analisa em sua obra, pois a sociedade está sim presente nos seus livros. Seria impossível separar a obra ficcional de seu contexto, pois é justamente na tensão entre a cidade ficcional e a cidade real que encontramos um campo fértil para a apreciação estética dessa obra literária, que tem como resultado das lentes de estranhamento e esquizofrenia uma visão singular da sociedade contemporânea.

Nelson de Oliveira inicia sua publicação literária na década de 90 do século XX, contexto que nos é bastante familiar, visto que somos todos contemporâneos e herdeiros de um mesmo tempo histórico. Falar sobre uma época em que ainda vivemos torna-se uma atividade muito atraente, a despeito de não podermos realizar grandes conclusões, visto que as transformações não cessam. No entanto, realizar um balanço do que se tem observado e vivido desde a década de 90 do século XX até os dias de hoje pode nos proporcionar um olhar privilegiado sobre a literatura de Nelson de Oliveira.

Ao ser questionado em entrevista, por Carlos Herculano Lopes sobre a fase de transição pela qual a literatura brasileira passa atualmente, Oliveira diz:

A fase atual, a meu ver, se parece com o que os professores costumam chamar de pré-modernismo. A época em que existiram autores consistentes como Monteiro Lobato e Euclides da Cunha, entre outros, e que hoje são vistos como pré-algo que viria depois, nas pessoas de Mário e Oswald de Andrade, por exemplo, que acabaram fazendo a grande revolução das nossas letras, através do Modernismo. A sensação que eu tenho é essa, pois nos últimos 20 anos, não surgiu um livro que tenha mudado a história da nossa literatura, como aconteceu com *Grande Sertão: veredas*, por exemplo, na década de 1950. Talvez ele esteja a caminho, não sei. (ESTADO DE MINAS, 17/11/2005).

Se é certo que sobre a contemporaneidade e o destino da história literária a única certeza possível é a de que sobre elas não temos certeza alguma, não podemos nos esquecer, como ficou dito, que literatura é linguagem, e, portanto, ideológica. Diante disso, percebo o diálogo contínuo que a obra desse autor trava com as transformações sócio-culturais próprias da pós-modernidade.¹²

Diversos estudiosos da área da sociologia discorrem, contraditoriamente, sobre a pós-modernidade, uns com mais otimismo, outros nem tanto, mas há entre os autores que aqui mencionarei dois pontos em comum: a questão da identidade do sujeito pós-moderno e a necessidade de diferenciar pós-modernidade de pós-modernismo. Todos optam, depois das devidas elucidações, por usar algum dos termos mencionados como sinônimos. Para Terry Eagleton, por exemplo, a palavra “pós-modernismo” refere-se em geral a uma forma de cultura contemporânea, enquanto o termo “pós-modernidade” alude a um período histórico específico.

Pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a idéia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação. Contrariando as normas do iluminismo, vê o mundo como contingente, gratuito, diverso, instável, imprevisível, um conjunto de culturas ou interpretações desunificadas gerando um certo grau de ceticismo em relação à objetividade da verdade, da história e das normas, em relação às idiossincrasias e a coerência das identidades. (EAGLETON, 1998, p.07).

Eagleton vai adiante em sua definição de pós-modernidade dizendo que, para alguns sociólogos, essa maneira de ver esse período histórico baseia-se em circunstâncias concretas:

(...) ela emerge da mudança histórica ocorrida no Ocidente para uma nova forma de capitalismo – para o mundo efêmero e descentralizado da tecnologia, do consumismo e da indústria cultural, no qual as indústrias de serviços, finanças e informação triunfam sobre a produção tradicional, e a política clássica de classes cede terreno a uma série difusa de ‘políticas de identidades’. (EAGLETON, 1998, p.07).

¹² Utilizo esse termo, apesar da problemática que incide sobre as idéias de pós-modernidade. Stuart Hall, mesmo compreendendo os entraves de se pensar numa modernidade tardia, utiliza esse termo para designar o sujeito que não é mais o mesmo do início do século XX, mas por falta de nomenclatura específica ainda permanece denominado como sujeito pós-moderno.

Em seu estudo sobre culturas híbridas¹³, Néstor García Canclini também chama a atenção para a pós-modernidade e a forma com que este período tem interferido nas relações sócio-culturais nas grandes megalópoles, mas não considera a pós-modernidade como uma etapa que substituiria a época moderna. Ele prefere concebê-la como um modo de problematizar as articulações que a modernidade estabeleceu com as tradições que tentou excluir ou superar. Segundo o autor, “em um mundo tão fluidamente interconectado, as sedimentações identitárias organizadas em conjuntos históricos mais ou menos estáveis (etnias, nações, classes) se reestruturam em meio a conjuntos interétnicos, transclassistas e transnacionais.” (CANCLINI, 2003, p.XXV).

Outra estudiosa que defende a idéia de que vivemos uma era que, na verdade, “não assinala uma mudança utópica radical” é a pesquisadora canadense Linda Hutcheon. Segundo apontam seus estudos, a pós-modernidade é um momento auto-reflexivo e paródico, irresoluto e contraditório, “uma força problematizadora” que questiona e desafia a cultura por intermédio da própria cultura, de seu próprio interior, sem entretanto implodi-la. Hutcheon salienta o movimento contraditório do tempo em que vivemos e da relação que a arte apresenta diante deste cenário.

Alguns teóricos mais destacados da globalização, como Anthony Giddens e Ulrich Beck, estudam-na como culminação das tendências e conflitos modernos. Nas palavras de Beck, a globalização nos coloca ante o desafio de configurar uma “segunda modernidade”, mais reflexiva, que não imponha a sua racionalidade secularizante e, sim, aceite pluralmente tradições diversas. Gilles Lipovetsky, pensador francês, em seu livro *Os tempos hipermodernos*, defende a idéia de que a pós-modernidade não existe de fato, e o que vivemos atualmente ainda são os paradigmas modernos, ou seja, vivemos ainda hoje sob os mesmos valores da modernidade: o primeiro – o indivíduo –, o segundo – o mercado – e o terceiro – a dinâmica tecnocientífica. Segundo o autor, o que difere nosso tempo é a radicalização dessas três lógicas.

¹³Para Canclini, entende-se por hibridação processos sócio-culturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Mikhail Bakhtin usou o termo hibridação para caracterizar a coexistência, desde o princípio da modernidade, de linguagens cultas e populares.

O que é perceptível com relação àqueles que acreditam que não estamos diante de uma nova era é a certeza de que algo mudou. Mesmo que essa afirmação pareça paradoxal, é certo que não o é, visto que no discurso de todos os autores estudados até aqui há a preocupação de nos diferir dos primeiros modernos, pois “estamos vivendo o tempo em que a realidade torna-se a teoria de que dela fazemos, a era da paródia e do simulacro, da virtualidade cibernética, da convivência pacífica de discursos antagônicos, a era em que tudo nos parece possível”. (QUADRADO, 2006, p.21).

Não faltou quem tentasse sistematizar e elencar as diferenças entre Modernismo e Pós-Modernismo com a criação de tabelas que opõem características que, teoricamente, pertencem a uma fase ou à outra. Diante do que foi apresentado até agora, por meio dos discursos acerca do pós-modernismo realizados por diversos estudiosos, é possível afirmar que essas tentativas, como a de Hassan¹⁴, fogem justamente às principais características pós-modernistas: a pluralidade, a contradição, a instabilidade.

Portanto, diante do desafio de pensar sobre esse período tão plural da cultura contemporânea, darei seqüência à análise, focando-a em duas das características mais marcantes de *Subsolo infinito*: a crise de identidade (que é analisada no terceiro capítulo do trabalho), as relações cronotópicas que a obra apresenta (Capítulo II) e o caráter dialógico desse romance, pois, como bem afirma José Castello, em seu artigo publicado no Estado de S.Paulo de 19 de fevereiro de 2000,

Em *Subsolo infinito*, Nelson de Oliveira faz, sim, muitas homenagens, a Kafka, de quem toma emprestada para reformar a idéia da metamorfose, a Goethe, com a retomada do tema da alma cedida ao Diabo, especialmente a Homero, pois, de um modo muito particular e original, ele se propõe a reescrever a *Ilíada*. Uma *Ilíada* suja, contudo, passada nas sarjetas de São Paulo, entre mendigos, psicopatas, homens à beira da morte, gangues criminosas, mas que nem por isso perde seu aspecto mítico, ainda que reatualizado em um diapasão nada convencional. (O ESTADO DE S.PAULO, 19/02/2000).

Vale perguntar: a literatura contemporânea seria tão despreziosa quanto Hassan e outros autores sugerem, ao mencionar as expressões

¹⁴A tabela proposta por Hassan pode ser encontrada na obra de Steven Connor, *Cultura pós-moderna.*, p. 94.

“irracionalismo” e “fim da ideologia”, em seus quadros? Seria mesmo o “fim” da ideologia, visto que os autores continuam a usar a linguagem para se expressar? Será que por trás desse aparente desinteresse, vazio ético, paródia e humor não estaria justamente postada a ideologia dessa nova geração de escritores, certamente atenta ao seu tempo e ao contexto socioeconômico e cultural que a cerca? Será justo pensar que os escritores pós-modernos convivem acriticamente com a crise que os envolve?

Este trabalho atenta para tais questões, considerando para isso os fatores sócio-culturais que envolvem o sujeito pós-moderno, permitindo uma leitura da literatura contemporânea que se liberte dessa visão dualista que, por vezes, pode-se mostrar frágil diante da multiplicidade de leituras que uma obra literária oferece.

1.3 A RECEPÇÃO CRÍTICA DE *SUBSOLO INFINITO*

Realizar a primeira análise literária de um romance contemporâneo em âmbito acadêmico é uma tarefa instigante, que oferece ao pesquisador a possibilidade de desbravar uma terra ainda virgem formada por palavras e ideais ainda não esmiuçados criticamente. Essa liberdade incide, obviamente, numa responsabilidade muito grande e, como consequência, a carência de outras vozes para um diálogo acerca da obra estudada causa uma sensação de solidão.

Se ainda não há outros trabalhos acadêmicos, já existe uma primeira recepção crítica de *Subsolo infinito*, bastante positiva, composta por resenhas publicadas quando o livro foi lançado. Entre elas, destaco a de José Castello, publicada no Estado de S. Paulo; as de Francisco Venceslau dos Santos, e de André Luis Mansur, publicadas no O Globo; a de Cláudio Daniel, publicada no Jornal da Tarde; além daquelas de Carlos Herculano Lopes, publicadas no Jornal Estado de Minas, por tratarem especificamente do livro aqui analisado.

Em geral, pelo próprio caráter do gênero, as resenhas jornalísticas sobre a obra mostram-se superficiais, mas foram responsáveis pela divulgação primeira do

romance. A isso soma-se o fato de a edição ter sido realizada pela Companhia das Letras, fator que ampliou o acesso à obra, já que a citada editora tem reconhecimento nacional.

Alguns dos resenhistas da época do lançamento do romance de estréia de Nelson de Oliveira chamaram a atenção para o caráter transgressor do autor, até então reconhecido como grande contista. Aqui se faz uma necessária reflexão acerca do que venha a ser esse caráter transgressor do autor paulista. Em algumas entrevistas, inclusive naquela concedida ao programa televisivo "Livro Aberto", da Rede Minas, a característica transgressora de sua obra é evocada, pois, segundo o próprio autor: "A literatura em que acredito é aquela que desestabiliza o leitor, que o incomoda. O entretenimento não faz parte de meus objetivos quando crio uma história." Segundo Oliveira, a televisão e o cinema já cumprem bem o papel de entreter os telespectadores e à literatura cabe a função de desestabilizá-los.

E de que forma Nelson de Oliveira consegue desestabilizar o leitor? Colabora para isso, o fato de o autor ser obsessivo com relação à construção de suas histórias, considerando-se inclusive formalista, visto que se considera muito rigoroso com relação ao que escreve, revisando suas obras diversas vezes. Oliveira revela que percebe um caráter de transrealismo nas histórias que compõe. Ele retira esse termo de um ensaio de Antonio Candido sobre a obra de Proust. Ele tenta ser realista mais do que os escritores realistas e com isso, ao representar a realidade, procura não o fazer superficialmente. Para tanto, a metáfora por ele utilizada é a de que, ao representar a realidade ele procura atravessar uma película pessoal física para revelar os conflitos interiores.

Ao pensar no seu procedimento criativo, Oliveira revela que vê seus personagens como cebolas, com diversas camadas. Considerando essa metáfora, o que ele faz nos seus romances é descascar as cebolas e, ao final, apresentar ao leitor as camadas soltas da personalidade de seus personagens. Aproximando-se das artes plásticas, Nelson de Oliveira percebe esse procedimento criativo como a estética cubista, que observa uma personagem, um objeto ou uma situação de diversos ângulos, o que acaba nos levando às teorias da física contemporânea, que começou com Einstein e as questões sobre o tempo e o espaço.

Essas características aparecem em diversas resenhas de *Subsolo infinito*, que, ao apresentarem o livro para o público, chamam a atenção para o caráter

pesadelar da obra, a incompletude do ser e a busca do autoconhecimento, e a presença do real e do fantástico.

Um dos aspectos da obra bastante abordado pelas resenhas da época foi a questão do clima onírico da narrativa. Isso se deve ao fato de Nelson de Oliveira mesclar elementos do real e do absurdo, levando o leitor para um espaço híbrido, no qual há referências do real, porém elas são deturpadas por uma lente que oferece um outro foco para todas as personagens ou espaços. Por isso, a sensação que o leitor tem é mesmo a de ser levado para um ambiente em que o sonho ou o pesadelo vigoram.

Subsolo infinito tem, no entanto, a estrutura de um pesadelo, aspecto que a aproxima das narrativas surrealistas, como as de Campos de Carvalho, de quem o autor toma uma epígrafe (...). Como nos pesadelos, personagens e objetos estão condensados ou expandidos, ou deslocados ou substituídos; a lógica já não vigora, o que mescla as identidades; o tempo é circular, girando em grande transtorno levando sempre a direções imprevisíveis. Todas as referências, então, se submetem a uma grande atração, uma espécie de estupor, em que nada é mais o que é. Estado em que o próprio narrador se choca e do qual só parece se dar conta em raras vezes. (O ESTADO DE S. PAULO, por José Castello, 19/02/2000).

Essa característica não se restringe ao romance de estréia de Nelson de Oliveira, pois desde seus primeiros contos é possível perceber essa predileção por ambientes oníricos. Sobre o lançamento do livro *Algum lugar em parte alguma*, (contos que haviam sido escritos quinze anos antes da publicação, num projeto literário que se chamaria *Fábulas*, mas que foi publicado em três livros diferentes: *Os saltitantes seres da lua*, *Treze* e o já citado *Algum lugar em parte alguma*) o resenhista da Folha de S. Paulo, Marcelo Pen, diz:

Não são apenas os personagens que exibem esse caráter fluido; também o tempo e o espaço, com seus contornos imprecisos, parecem equilibrar-se num frágil acordo com o real. Esses elementos conferem às histórias um tom sobrenatural, fortemente condicionado ao clima onírico (ou pesadelar), de coisa fora do eixo. (FOLHA DE S.PAULO, por Marcelo Pen, Ilustrada, 29/06/2006).

De acordo com a análise cronotópica presente no capítulo 2 desta dissertação, é possível observar que esse clima onírico ocorre, principalmente, no cronotopo do subsolo e não no da superfície, pois essa imprecisão temporal e

espacial sugere o infinito, e por isso mesmo, atende à ordem descritiva que oferece à personagem a busca do autoconhecimento, outra característica abordada pelos resenhistas.

Um dos pilares de sustentação da análise do livro *Subsolo infinito* que desenvolvo neste trabalho refere-se justamente à questão da incompletude do ser e à necessidade dessa busca de autoconhecimento. Antônio, o narrador-personagem, sofrerá um processo de (des)formação, ocasionado pela perda de identidade em meio ao mundo que o cerca e seu mergulho no subsolo significa, como ficou dito, uma busca de reconhecimento de si.

Para José Castello, “a grande descida ao subsolo infernal (...) vem também apontar para essa incompletude, que atinge não só os personagens, mas também o leitor e, afinal, toda a literatura – para não falar da vida humana.” (O ESTADO DE S. PAULO, 19/02/2000). Claudio Daniel também percebe na descida para o inferno um momento necessário para que a personagem principal busque pistas de quem é e o porquê de estar neste mundo.

Por uma passagem secreta dentro de uma estação de metrô, ele chega ao Reino das Trevas, onde faz uma pequena travessia em busca de sua própria história. Este é o ponto de partida de uma longa e bizarra aventura. (JORNAL DA TARDE, por Claudio Daniel, 17/06/2000).

De fato, ao adentrar no subsolo a personagem não mais viverá uma história comum, e, por isso mesmo, as descrições cronotópicas denotam que não se trata mais da ordem comum do tempo e do espaço, abrindo caminho para o fantástico.

Nelson de Oliveira causa em quem decide estudar a sua obra uma sensação de incerteza com relação ao seu estilo no que se refere ao enquadramento como realista ou fantástico. Esse tipo de dualidade, certamente, causará dúvidas no leitor que tenha como expectativa um escritor previsível. Oliveira utiliza, sim, elementos do fantástico, do absurdo. Porém, quem ousaria afirmar que ele abandona a realidade para fazê-lo? José Castello, em seu artigo sobre *Subsolo infinito*, percebe justamente essa ligação que o espaço criado pelo autor mantém com o espaço real:

Nelson de Oliveira, (...) consegue escapar dessas combinações perversas para descer alguns degraus, chegando a um subsolo onde, sob a aparente desordem e arbitrariedade da imaginação, surgem aqui algumas larvas, ali algumas labaredas, mais à frente alguns sinais de sangue, elementos primitivos, quase brutos, que reconectam contudo o sonho ao real. Não o real dos naturalistas, engajado, sociológico, simplificado, mas o real tal qual ele é: fervente, intempestivo, convulso, espaço no qual, por fim, a vida transcorre.

A novela de Nelson de Oliveira vem anunciar, assim, a possibilidade, que parecia quase perdida, de uma reconexão da literatura com a realidade, não de modo esquemático, professoral, patético, mas satisfeito e até feroz. (O ESTADO DE S.PAULO, por José Castello, 19/02/2000).

Outra resenha que percebe essa hibridez entre o real e o fantástico do discurso de Oliveira é a de Francisco Venceslau, que atenta para o fato de o autor sempre lembrar que estamos diante de um romance, uma história de ficção que incorpora outras narrativas de imaginação e elementos derivados da realidade. Por isso,

[O] romance de Nelson de Oliveira encena a percepção de que aquilo que “conhecemos” sobre o passado provém dos discursos deste passado. Não se trata, neste caso, de realismo documental, pois *Subsolo infinito* é um romance sobre nossas representações do passado, nossas palavras sobre os mitos gregos, os povos primitivos e os civilizados. (O GLOBO, por Francisco Venceslau dos Santos, 18/03/2000).

Mais que buscar uma conclusão acerca de tão difícil caracterização da obra, se realista ou fantástica, é preciso dizer que “essas narrativas do paulista Nelson de Oliveira não têm o pé fincado numa realidade facilmente reconhecível. Não se deduz daí que não haja realidade, mas sim que esta seja dotada de uma espécie de qualidade poliforma.” (FOLHA DE S.PAULO, por Marcelo Pen, Ilustrada, 29/06/2006.)

Diante de alguns traços da obra já adiantados ao pensar na crítica sobre o livro, é necessário agora, encaminhar a discussão sobre a crise de identidade que move a história de *Subsolo infinito*. Após discutir o conceito de identidade, passarei para a análise cronotópica do romance.

1.4 A CRISE DE IDENTIDADE EM *SUBSOLO INFINITO*

Se a crença numa identidade única e imutável não passa de uma ficção que o sujeito faz sobre si mesmo, como alerta Stuart Hall, então, a crise de identidade que assola a pós-modernidade consiste justamente na percepção que o próprio sujeito tem de si, em meio ao contexto em que se insere.

Diante desse fato, diversos estudiosos defendem a idéia de que há uma multiplicidade de identidades (inclusive conflitantes) num mesmo sujeito, pois elas são sociais e se formam de acordo com as influências e relações dialógicas entre o sujeito e o contexto. Se as identidades são formadas e não-inatas, a máxima que defendia que "pau que nasce torto, morre torto" é uma falácia, visto que ele pode entortar-se ou endireitar-se à medida que sopra o vento da história.

Podemos logo de início, então, entender a identidade como "processo", que se faz em movimento (narrado, imaginado, real), marcadamente polissêmico e vinculado ao conjunto de relações que trespassam a vida cotidiana, e a esse conjunto de relações cotidianas atrela-se a processualidade histórica: ou seja, a identidade é uma construção social que deve ser compreendida em sua circunscrição ao contexto que lhe confere sentido. (SANDRINI, 2007, p. 06).

Em entrevista à revista ET Cetera, Nelson de Oliveira afirma que a individualidade do sujeito, a identidade do indivíduo é um outro tópico fundamental do romance realista e do mundo industrial. Unidade, indivisibilidade, totalidade, RG, CIC, endereço único, coerência de comportamento. Essa idéia de algo esférico, ímpar, pleno, uno lhe incomoda profundamente, tanto que já no início da carreira ele revela esse incômodo, ainda que de maneira intuitiva. Nos seus primeiros livros, o sujeito fragmentado e multifacetado é apresentado ora de maneira cômica, ora de maneira bizarra. Ou seja, inconscientemente nesses livros o autor repudia a fragmentação e a multiplicidade do sujeito do nosso tempo, como se fossem algo repreensível, contrário ao mundo natural. Essa é a típica crítica que o classicismo fez ao barroco. Hoje, Nelson de Oliveira está "tentando se livrar desse preconceito iluminista" e tem procurado um jeito de apresentar de modo positivo a

fragmentação do espírito, por isso, a sua esquizofrenia e a de seus personagens. Segundo o escritor, "mais vale ser muitos do que ser um só", esse tem sido (seu) lema. (ET CETERA, nº 5, maio de 2005).

É perceptível essa mudança de posicionamento com relação à fragmentação do sujeito nas obras de Nelson de Oliveira, pois em *Subsolo infinito* o autor cria uma personagem que justamente sofre um processo de crise de identidade que o levará a reconhecer-se de modo diferente quando adentra no subsolo. Lá, Antônio será capaz de se surpreender com a multiplicidade de identidades que terá que assumir: herói destemido/por vezes medroso, dissimulado/verdadeiro, o salvador/o demônio, cruel/caridoso, inteligente, sagaz, receoso, egoísta, generoso, enfim, como veremos no último capítulo deste trabalho, a personagem viverá situações que a obrigarão a tomar atitudes muitas vezes conflitantes, assumindo identidades múltiplas para cumprir seu principal objetivo no subsolo: autoconhecer-se para retornar à superfície e viver seu amor com Maria José Maria.

2 ANÁLISE CRONOTÓPICA DE *SUBSOLO INFINITO*

Segundo Mikhail Bakhtin, o cronotopo determina a unidade artística de uma obra literária no que diz respeito à realidade efetiva. Ainda seguindo o pensamento bakhtiniano, em arte e literatura, todas as definições espaço-temporais são inseparáveis umas das outras e são sempre tingidas de um matiz emocional. Portanto, a arte e a literatura estão impregnadas por *valores cronotópicos* de diversos graus e dimensões. Cada momento, cada elemento destacado de uma obra de arte são estes valores. (BAKHTIN, 1990, p. 349).

Por esse viés, realizo uma análise do tempo e do espaço na contemporaneidade, para, então, verificar como a obra de Nelson de Oliveira reflete e refrata o real.

2.1 A CIDADE: ARENA CRIATIVA DE PAULISTANOS MODERNOS E PÓS-MODERNOS

Não pouco vos surpreenderá, por certo, o endereço e a literatura desta missiva.

Mário de Andrade, "Carta pras Icamiabas",
em *Macunaíma*.

Segundo Nestor Canclini, a cidade, entre outras entidades sociais, auspícia mas também condiciona a hibridação cultural. Para ele, as megalópoles multilíngües e multiculturais são centros em que a hibridação fomenta maiores conflitos e maior criatividade cultural. É sobre esse espaço social, no contexto brasileiro, que passarei a refletir agora, pensando sempre na cidade de São Paulo, palco das aventuras do herói de *Subsolo infinito*. Como alerta Nelson de Oliveira em entrevista a Paulo Sandrini:

Até mesmo a metrópole dessa narrativa (*O oitavo dia da semana*) sofre (sofre, não: goza) de dupla personalidade. É São Paulo, mas com praia. É Sampa e o Rio de Janeiro. Aliás, essa cidade tem a mesma mistura topográfica da cidade do *Subsolo infinito*. Talvez sejam a mesma cidade. (ET CETERA 5, maio, 2005).

Mário de Andrade, autor do início do século XX, tem uma visão de São Paulo muito diferente daquela de um autor contemporâneo, como Nelson de Oliveira. Em suas narrativas, o autor pós-moderno cria/recria uma ambientação que remete o leitor a um espaço em decadência, que se reflete na imagem da *muralha cacofônica*. Uma megalópole suja e repleta de odores fétidos salta aos olhos e ao nariz do leitor desavisado. O arranha-céu, que ora serviu de palco para que Macunaíma fizesse a sua célebre reflexão acerca da luta do homem e da máquina, em *Subsolo infinito*, ganha uma descrição que preza a economia de detalhes, revelando apenas a intenção de criticar a ostentação que essa construção significa em nossa sociedade.

Segundo Claudio Daniel, a descrição de cenários, atores e eventos (...) obedece a um ritmo acelerado. “Nelson prefere a velocidade, o aparente improvisado de ações encadeadas em blocos sonoros do jazz.” (JORNAL DA TARDE, por Claudio Daniel, 16/06/2000). Não há interesse por parte do narrador da obra contemporânea em exaltar a grandiosidade da cidade, ao contrário, a peregrinação sem destino predeterminado aguça a sensação de desolação do sujeito em meio a tantos edifícios, viadutos, avenidas e transeuntes. Ao invés de espantar-se diante do automóvel, bem de consumo interpretado por Macunaíma por meio de elementos e explicações míticas, o homem pós-moderno, em meio a uma crise de identidade, o renega e passa a caminhar a pé pelas ruas de São Paulo.

Essa visão da cidade, somada ao conhecimento geral do desenvolvimento da sociedade nesse ambiente, traz a necessidade de repensar o que historicamente transformou esse espaço e influenciou a nova leitura da cidade pelo narrador de *Subsolo infinito*.

2.2 A CIDADE E O HOMEM EM TRANSFORMAÇÃO: VALORES CRONOTÓPICOS PÓS-MODERNOS

O processo de industrialização sofrido pelo Brasil no início do século XX, o êxodo rural, o crescimento do índice de natalidade do país, o desenvolvimento tecnológico e as condições de infra-estrutura que as cidades oferecem ocasionaram, indubitavelmente, um inchaço das grandes metrópoles, a favelização e uma conseqüente desigualdade social cada vez mais gritante, resultando numa transformação sócio-cultural sem precedente, principalmente da maior cidade do país: São Paulo.

A literatura, por sua vez, reflete/refrata essa relação por meio de estéticas que tentam abarcar o novo ritmo que envolve essa tríade: sujeito/tempo/espaço. Segundo Bakhtin,

o processo de assimiliação do tempo, do espaço, e do indivíduo histórico real que se revela neles, tem fluído complexa e intermitentemente (...). À interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos *cronotopo* (que significa 'tempo-espaço').

(...)

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (BAKHTIN, 1990, p. 211).

Diante dessa definição bakhtiniana, é possível perceber que a forma com que uma narrativa é construída está intimamente ligada ao período histórico e social em que é criada, visto que, diante de um determinado contexto, que retrata uma tríade específica (indivíduo, espaço e tempo) o autor e seus heróis não ficam imunes a essa relação extra-ficcional, revelando-a artisticamente.

Para perceber melhor como o sujeito pós-moderno tem se relacionado com o tempo, o espaço e a literatura, os dois próximos tópicos deste trabalho apresentarão uma contextualização dessas relações.

2.2.1 Relação do Homem Pós-Moderno com o Espaço

A favelização, tema abordado na nova coletânea organizada por Nelson de Oliveira, intitulada *Cenas da favela: as melhores histórias da periferia brasileira*, foi uma das graves conseqüências de um processo de urbanização sem precedentes e para o qual São Paulo e outras grandes cidades brasileiras não estavam preparadas. Disso, surgiu uma nova relação do sujeito com o espaço circundante, seja ele habitante de um condomínio elegante ou um morador da Cidade de Deus, não há como negar que o inchaço da cidade influencia na vida de todos os cidadãos que nela vivem.

Essa vida fervilhante, de lisonja e suborno, de sedução organizada, de barulho e tráfego, com ruas perigosas por causa dos ladrões, com casas frágeis e amontoadas, sempre ameaçadas de incêndio, é a cidade como algo autônomo, seguindo seu próprio caminho. (WILLIAMS, 1989, p.70).

Em meio à metrópole o sujeito contemporâneo sente-se sozinho, mesmo em meio à multidão. A crise de identidade é a conseqüência dessa falta de intimidade com aqueles que o rodeiam. As relações cada vez mais descartáveis, o corre-corre cotidiano em busca do capital e a valorização de posse levam o sujeito a desejar um espaço singular, elegante, bem decorado, com fácil acesso aos melhores pontos da cidade, ou seja: um imóvel que lhe garanta um status social diferenciado.

Em *Subsolo infinito*,

com relação ao contexto da cultura moderna, o narrador satiriza a ostentação da riqueza, através de alusões irônicas ao falso requinte do capitalismo, com sua arquitetura pretensiosa, seus escritórios suntuosos e faz uma crítica ferina aos clichês de linguagem que circulam hoje nos ambientes intelectuais, nos mundos refinados da moda e do consumo. (O GLOBO, por Francisco Venceslau, 18/03/2000).

Essa satirização, por parte do narrador do romance contemporâneo, abre a discussão para algo que é inegável: a grande maioria da população das grandes cidades, a despeito de projetos otimistas para seu próprio futuro, não tem acesso a

esse tipo de moradia e eventos culturais. Muitos brasileiros conhecem somente a cultura de massa, despejada cotidianamente nas “telinhas” por todo o Brasil.

As casas amontoadas, sem saneamento básico, sem acesso aos bens culturais da cidade, sem transporte público decente, sem acesso à saúde e à educação de qualidade ainda são a realidade de grande parte da população brasileira.

Pensar a cidade, mais precisamente a sua periferia, e como ela é recriada numa obra literária trouxe a necessidade de pesquisar mais sobre a história da transformação espacial ocorrida, principalmente, no século XX nas grandes cidades brasileiras. O texto de Nelson de Oliveira que abre a coletânea de contos *Cenas de favela*: as melhores histórias da periferia brasileira é esclarecedor no que se refere ao surgimento das favelas em nosso País e suas características, trazendo números alarmantes com relação ao tema. Segundo o autor,

Hoje em dia há favelas, e favelas. Os barracos que compõem as favelas mais pobres são construídos com restos de madeira e outros materiais. Em certos casos, até mesmo com alvenaria, mas sem sistema de saneamento básico nem energia elétrica, caracterizando-se pelas condições de vida extremamente precárias. Já as favelas menos pobres, como a da Rocinha, no Rio de Janeiro, com mais de cento e cinquenta mil habitantes, e a de Heliópolis, em São Paulo, com mais de oitenta mil habitantes, são verdadeiras minicidades, com escola, posto de saúde, o seu próprio jornal e a sua própria emissora de rádio e de tevê, em cujos barracos é fácil encontrar água encanada, televisão, computador e antena parabólica. São as neofavelas. (OLIVEIRA, 2007, p. 12).

Neofavela ou não, o fato é que esse aglomerado residencial que se espalha por todo país (são mais de dezesseis mil favelas no Brasil) acolhe mais de dois milhões de domicílios e influenciam na relação que todo habitante das grandes cidades tem com o lugar onde cria seus filhos, trabalha, transita, ou seja, vive.

A experiência da personagem Antônio no início da narrativa *Subsolo infinito* nos remete justamente à questão da moradia. O questionamento do que é valorizável para a sociedade de consumo no que se refere ao padrão de habitação é posto de forma sutil. Ao apresentar o apartamento que julga ser dele, Antônio não se atém muito aos detalhes, ele prefere narrar sobre o que aquela estrutura de apartamento luxuoso, – com suíte para o casal, quarto dos filhos, dependências de empregada, biblioteca, e decoração elaborada – significa socialmente quando ele

tenta descrever a si mesmo. Lembremos que a personagem aparentemente está sofrendo de amnésia. Sendo assim, a sua busca por auto-definição inicia-se justamente nos espaços que o cercam, ou seja, se ele está num elegante apartamento com uma esposa e dois filhos ele deve ser alguém importante; depois, quando se vê num apartamento bem menor, num prédio bem antigo e povoado de vizinhos truculentos e que pega fogo, ele já não se sente tão poderoso socialmente. Ao passar a viver nas ruas de São Paulo entre mendigos, bandidos e menores de rua, lutando por nacos de pão, ele se vê mesmo como alguém que não existe socialmente.

A relação que o homem tem com o espaço circundante é, sem dúvida, construtora da imagem que ele faz de si mesmo, pois ela reflete imediatamente a sua visão de si como um ser social, e diante de tal vislumbre ele aprende a lidar com sua auto-estima, relativa à sua impressão de importância de sua existência no mundo. Certamente não é apenas o fator social que influencia na formação da auto-estima do sujeito, mas é preciso salientar que as más condições de vida de grande parte da população que habita as favelas brasileiras, a incredulidade num futuro melhor e o alto índice de desemprego têm, como consequência, uma descrença por parte das pessoas com relação à importância da sua presença no mundo.

Diante disso, vemos um grande número de jovens trabalhando para o tráfico de drogas, não se importando em pagar com a própria vida (que a princípio, parece-lhe não ter grande valor) ou matar outras pessoas para ter um dia de hoje um pouco melhor. O que se revela de mais triste nessa atitude não é apenas a morte precoce desses jovens, e sim, verificar que tal postura diante do mundo em nada combate a ideologia que os resignou à margem. Esses jovens não se rebelam/não matam/não morrem para derrubar o sistema que os exclui, ao contrário, eles assim agem para tentar fazer parte do sistema, reproduzindo a cultura do consumo desenfreado e da submissão ao capital.

Para a personagem de *Subsolo infinito* o destino não foi a morte, foi uma peregrinação no inferno, um tempo e um espaço para um redescobrimto de si. Em busca disso, de um novo modo de se ver diante da sociedade e da cidade que o cercava, Toni viverá seu romance de aventura contemporâneo. Se ele conseguirá ou não retornar diferente para a superfície é assunto para o último capítulo deste trabalho.

2.2.2 Relação do Homem Pós-Moderno com o Tempo e a Literatura

Da década de 90 do século XX para cá, o mundo tem assistido a uma evolução da tecnologia de informação jamais sonhada pelas gerações anteriores e o escritor, em meio a essa transformação, não tem como negá-la.

(...) colados no computador – na queda do muro de Berlim, no fim da Guerra Fria, e do comunismo, na volta dos Beatles, no apogeu e na queda de Collor, na popularização do *personal computer*, da Internet e do e-mail, no Brasil tetracampeão [agora pentacampeão] mundial de futebol, na globalização, na clonagem da ovelha Dolly, no mapeamento do genoma humano, [isso para não dizer nada sobre a primeira viagem espacial do brasileiro Marcos Pontes] os contistas mantiveram e aprimoraram as conquistas estéticas dos que os precederam. (OLIVEIRA, 2001, p. 8 – com atualizações minhas).

Em uma sociedade na qual o sentido do tempo mudou, transformando-se numa ideologia do instantâneo, do imediato, do encurtamento da espera, a relação do homem com a literatura também se modificou. Num momento histórico em que a literatura concorre irremediavelmente com outros atrativos midiáticos, – a exemplo da televisão, dos jogos de computadores, dos DVDs, do cinema, dos jornais (impressos ou eletrônicos), das revistas (impressas ou eletrônicas), dos livros de auto-ajuda – o que mais tem preocupado os escritores contemporâneos é o rumo que esta nova literatura deverá tomar para que o extremo do desaparecimento não ocorra. Seria falso afirmar que a literatura corre o risco de desaparecer nas próximas gerações, mas que ela poderá sofrer uma mudança, inclusive na sua forma de apresentação, isso é possível prever. Existem variados projetos literários que se apropriam das novas tecnologias para se realizarem, mas se isso ainda não é uma constante ou se é esse mesmo o caminho que a literatura há de tomar daqui para diante, ainda é muito cedo para afirmar.

Ainda a propósito dos rumos que tomará a literatura, é relevante citar um episódio ocorrido recentemente durante um evento literário organizado por Nelson de Oliveira nas dependências do Espaço Cultural da Caixa Econômica Federal, em São Paulo, o qual contou com um grupo grande de interessados na leitura de textos literários e discussões acerca da produção contemporânea, mas que após os

aplausos concedidos aos escritores, não ofereceu o mesmo apreço aos livros que estavam à venda na saída do evento. Nelson de Oliveira, a propósito da baixa venda de livros, questionou-se sobre esta relação entre o público e a compra de livros. Seria o formato que as obras ainda mantêm que não chama mais a atenção do público?, seria a falta de priorizar a compra de livros diante de outros atrativos midiáticos?, ou ainda, o problema consistiria numa má política de divulgação do livro?

É bem verdade que se tem publicado muito mais livros do que em outras épocas, que algumas políticas educativas para o incentivo da leitura têm sido realizadas (mesmo que ainda timidamente) e também que a concorrência com outros meios de comunicação/entretenimento/formação esteja cada vez mais crescente, mas é possível perceber que além desses fatores assinalados há uma mudança, uma transformação na relação do sujeito pós-moderno com o tempo e com o espaço.

Se hoje contamos com um número muito maior de leitores do que no início do século passado, contamos também com uma outra relação destes leitores com o seu tempo de dedicação à leitura. É perceptível que o culto à velocidade, a descartabilidade e as inovações tecnológicas mudaram a relação do sujeito com o tempo de que dispõe. Num mundo globalizado, no qual a informação é despejada cotidianamente na vida das pessoas – e assim que é consumida precisa ser rapidamente descartada para dar lugar às novas informações que acabam de chegar –, o homem sujeita-se a idéias e ideais, e praticamente não tem tempo para refletir sobre o que ocorre ao seu redor.

Todos os dias os noticiários, sejam eles televisivos, virtuais ou impressos, relatam um cotidiano de violência urbana pelo mundo, desastres causados pela interferência do homem na natureza, política mundial, futebol, e prenhe de todas essas informações o cidadão vai para o seu trabalho (quando o tem) e esquece tudo para se dedicar à tarefa de gerar lucros a outrem e garantir a subsistência de sua família. Repleto de informações, o sujeito pós-moderno não tem o que fazer com elas, volta para o seu lugar no sistema e faz o que se espera dele: descarta todas as informações recebidas, infelizmente deixando de fazer com que elas façam parte da sua formação enquanto sujeito.

Isso se deve ao fato de ele receber informações em demasia, ao ponto de não conseguir dar conta de processar, refletir e produzir novas idéias a partir das informações recebidas. Ou seja, definitivamente o recebimento de informações, quando em demasia, não significa produção de conhecimento. É preciso pensar, refletir, verificar experiências anteriores, experimentar as causas e efeitos que aquela informação demanda e não apenas ouvi-las/lê-las e descartá-las.

O sujeito humano pode tornar-se autônomo aprendendo e educando-se, o saber é libertador. Mas eis que surge um caso de aspecto imprevisto: o excesso de informação. (...) Na era das "auto-estradas", o problema não é obter mais informações, mas retê-las menos: escolher. Uma informação infinita iguala-se a uma informação nula. (TODOROV, 1999, p. 45.)

Diante dessa poluição de informações, como encaixar ainda a leitura literária e sua demanda de concentração, tempo e solidão? Como esse sujeito pós-moderno diante de um cotidiano assim tomado de tarefas profissionais exaustivas pode se dedicar à literatura. Segundo Todorov, é justamente no trabalho que tanto o operário quanto o empresário se vêem como seres sociais, logo humanos, já que ali adquirem o respeito dos outros e de si mesmos, sem o qual o divertimento e o lazer têm pouco valor. (TODOROV, 1999, p. 46.) É sem dúvida uma questão de prioridade. É saber que a literatura não é uma arte isolada do mundo, e ter a consciência de que ela não serve apenas enquanto entretenimento.

A partir do momento em que a literatura é encarada como uma produção humana e, por isso mesmo, ideológica, refletindo/refratando o contexto em que é criada, o sujeito percebe que na sua leitura pode encontrar as informações e reflexões acerca do mundo em que vive. Após tal reflexão, num processo dialógico, ele responde a essas informações, refletindo também sobre o mundo que o cerca. A literatura provoca esta resposta do leitor, e, certamente, a simples descartabilidade não faz parte desta relação entre leitor, obra e autor. E a análise de obras literárias que parte deste pressuposto demonstra a possibilidade de produção do conhecimento por intermédio da literatura. Portanto, o leitor de *Subsolo infinito* que transcende a leitura formalista da obra e a pensa em diálogo com essas transformações socioespaciais e temporais que ocorreram no enalço de sua produção artística, poderá reconhecer melhor o contexto que o cerca e, a partir

disso, pensar e agir nesta mesma sociedade, assumindo uma postura crítica diante do mundo que o cerca.

Isso não quer dizer que o leitor de literatura deva ser um sujeito que não tem acesso às informações divulgadas cotidianamente por outras mídias, e sim, que ele é um sujeito muito mais apto criticamente para, ao recebê-las, refletir sobre elas e produzir respostas ou ainda mais perguntas. Diante disso, conclui-se que não é somente um novo ato de descarte que se espera do sujeito leitor, não é a negação do mundo noticiado que se almeja, e sim, uma reflexão acerca de tudo que cerca e que interfere realmente na vida daquele sujeito.

2.3 OS CRONOTOPOS DE SUBSOLO INFINITO

Depois dessas discussões iniciais sobre os valores cronotópicos do sujeito na contemporaneidade, chego à análise dos cronotopos do romance estudado. É o momento em que iniciarei o trabalho no corpo-a-corpo com o texto, demonstrando quais são e de que forma o narrador cria os tempo-espacos de *Subsolo infinito*.

A obra apresenta dois grandes cronotopos temáticos: a superfície e o subsolo, sendo que o primeiro compreende o movimento inicial da narrativa no sentido de (des)formar a personagem Antônio¹⁵, para que ele se liberte da unidade identitária representada na figura do homem branco, intelectual, escritor, pertencente a uma classe social de prestígio, até tornar-se um mendigo que perambula pelas ruas de São Paulo tentando se reconhecer. Já o segundo cronotopo, refere-se justamente ao tempo-espaco no qual essa personagem, após o processo de (des)formação, partirá em busca do seu autoconhecimento, enquanto um ser de múltiplas identidades que se formam a partir das situações que vive no subsolo.

¹⁵Esse primeiro movimento da narrativa será analisado no capítulo 3 deste trabalho.

A diferença entre os dois cronotopos principais é substancial, tanto na sua caracterização quanto no seu valor emocional para a narrativa, pois o narrador-personagem sempre que descreve os espaços da superfície, por exemplo, o faz de forma rápida, como se não houvesse nada a se descobrir ali. Tudo é superficial e o valor emocional é pequeno, visto que em nenhum dos cronotopos da superfície Antônio conseguirá se autoconhecer.

Os grandes apartamentos e os edifícios elegantes são sempre caracterizados com certo desdém pela personagem e é somente nas ruas de São Paulo, cronotopo ainda da superfície, que esse "desleixo" intencional diminui, pois ali Toni começa o processo de autoconhecimento. É na sua relação com Mikhail (amigo e também mendigo com quem Toni vive diversas aventuras) e com Maria José Maria (a personagem andrógina com quem o narrador-personagem se envolverá amorosamente e com quem descerá ao subsolo) que Toni começa a se libertar da sua visão unitária no que se refere à sua identidade constituída e parte para o subsolo infinito.

Como o próprio título da narrativa já sugere, percebe-se um ambiente de infinitude nos espaços do subsolo que, diferentemente da superfície, são ricamente caracterizados, de modo que o leitor tem a impressão de que aqueles lugares existem ali desde sempre, independentemente da chegada do ser humano. Quando Toni chega às muralhas de Ílion, por exemplo, é como se já tivesse estado lá, ele conhece e se reconhece naquele espaço, percebendo-se como dono daquele lugar.

2.3.1 Cronotopos da Superfície

O cronotopo da superfície refere-se justamente ao tempo-espaço em que a personagem Antônio vive a sua metamorfose social e tem um caráter extremamente transitório, superficial, decadente e efêmero. Os cronotopos de encontro, quando e onde as ações ocorrem estão sempre

vulneráveis a ações de terceiros e permeados pelo sentimento de perda. Entre eles, é possível destacar:

- O restaurante:

É nesse cronotopo que a história se inicia. Um lugar que não é descrito fisicamente, porém, é possível perceber que se trata de um espaço elegante, no qual pessoas socialmente bem-sucedidas (o jornalista, a publicitária, a editora de moda, o romancista, a cineasta) conversam sobre um desfile de modas. A conversa é narrada por Antônio, que ao se defrontar com a superficialidade daquelas relações e visão de mundo, demonstra grande desinteresse por aquele ambiente e o faz por intermédio de uma descrição irônica, sarcástica dessas personagens. Para isso, o narrador-personagem não as nomeia, e refere-se a elas por meio de estereótipos, como é possível verificar no trecho a seguir.

Enquanto comemos, fala-se muito na última feira da indústria têxtil. O jornalista de rabo-de-cavalo e óculos tipo Gilles Rosier interrompe o crepe de marrom glacê com calda de laranja e nos diz que a coleção de Fulano havia sido neo-romântica, recheada de combinações e rendas, e a de Sicrano, mais agressiva, totalmente wild, pois ele acertara nos recortes estratégicos que deixaram à mostra parte do corpo humano, principalmente por ter trabalhado com o tecido como se fosse pele esfolada. (OLIVEIRA, 2000, p. 13)

Assim se inicia o romance, falando de modo desinteressado sobre um encontro com pessoas que o narrador nem julga interessante nominar (ele os chama de Xis, Ípsilon, Zê, Dáblío), cujo assunto é de tal modo irrelevante que Antônio decide abandonar a todos sem muita explicação, carregando consigo a única que ainda lhe interessava: Anastácia ou a mulher que ele pensava ser Anastácia, sua esposa.

Pego minha mulher pela mão e saímos, os dois ainda com a boca cheia, sem nos despedir de ninguém. Que paguem a conta, cambada de filhos da puta. Anastácia me olha com raiva, aonde você pensa que vai, deixa de ser estúpido. Não dou a mínima para as suas queixas. (Ibid, p. 14).

É perceptível o desprezo que Antônio sente com relação aos valores levantados durante o jantar com aquelas pessoas, pois o restaurante, naquele momento de sua vida, reflete tudo por que Antônio não tem interesse algum: assuntos superficiais sobre um desfile de moda que carrega em seu caráter ideológico o consumo desenfreado, a aparência e a relação de descartabilidade. Apesar de ainda não ter consciência da sua necessidade de autoconhecimento, Antônio não se adequou ao cronotopo do restaurante e sai dali de forma abrupta, com destino ao apartamento, o qual julga habitar. Anastácia e Antônio seguem de carro pelas ruas de São Paulo e o caos (de pensamento e da urbe) é o clima que permeia este espaço-tempo de intervalo entre o restaurante e o apartamento.

- A casa (os apartamentos):

Em tempos modernos, um bom apartamento, bem mobiliado e grande é sinônimo daquilo que conhecemos por "casa". Nelson de Oliveira escolheu os apartamentos para abrigar Toni na primeira fase da narrativa. Sinônimo de morada, lar, a casa dá a sensação de abrigo e aconchego àqueles que a possuem. Diante do cronotopo da casa, a personagem tentará se reconhecer nos móveis, no quarto dos filhos, na cozinha bem equipada, na biblioteca particular abarrotada de livros, nos quadros, no quarto de empregada. Antônio, após ter relações sexuais com a mulher, por alguns momentos, sente-se realmente o chefe daquela família, e, diante da descrição da casa, percebe-se como "alguém muito importante".

Antes de sair de casa, a gravata ainda na mão, abro sorratamente a porta do quarto contíguo ao quarto em que Anastácia, exausta, ronrona asperamente. Dentro, um par de camas dispostas lado a lado, cada qual ocupada por uma criança que dorme. Devo ser alguém muito importante, responsável e capaz, pois o terno que estou vestindo é de primeira, diria até francês (...) e minha estante está abarrotada de livros. (Ibid, p. 17).

Porém, o andar da narrativa demonstra ser esse mais um dos valores cronotópicos questionáveis da sociedade, que valoriza o que a pessoa possui, desconsiderando que tudo aquilo está vulnerável a ações de terceiros, e que realmente não é capaz de refletir a(s) identidade(s) do sujeito.

São dois os apartamentos que aparecem no romance, o primeiro, portanto, é aquele elegante para onde ele vai com Anastácia e por intermédio do qual ele tenta se lembrar de quem ele realmente é. E o segundo é aquele, bem menor e menos luxuoso, que pega fogo, evento que o transforma num sem-teto.

(...) dou de cara com o prédio onde supostamente moro. Envelheceu cem anos nas poucas horas em que me ausentei. Está sujo e arranhado. Em casa, passo a vasculhar, outra vez, cada metro quadrado do apartamento. Nenhum sinal de livros ou de crianças. Nenhum sinal de Anastácia, nem da empregada que, mesmo sem ter visto, supus existir. O apartamento é, de fato, bem menos glamouroso do que o que eu havia habitado antes de sair **para me encontrar com Marcos e comigo mesmo**, de manhã. Um único quarto, minúsculo. Um único banheiro. (Ibid, p. 25 – grifo meu).

Durante o seu regresso ao apartamento, o narrador-personagem faz questão de descrever um pouco mais, no intuito de demonstrar como esse imóvel é diferente daquele em que ele estava no início da narrativa. O objetivo de o narrador se demorar um pouco mais em descrições é demonstrar a queda social de Antônio, por intermédio do tipo de moradia que ele possui. Porém, o teto, ainda que sujo e minúsculo, é incapaz de representá-lo enquanto sujeito e, por isso mesmo, "inexplicavelmente" um incêndio se iniciará.

Faz-se necessário, antes de prosseguir com esse raciocínio, atentar para a afirmação de Toni¹⁶, quando foi ao escritório de Marcos, pois revela que o protagonista também saiu para encontrar a si mesmo. Ainda que não consciente do processo de autoconhecimento pelo qual está passando, Toni não deixa de realizar essa reflexão nesse momento da história.

¹⁶ Passo a chamar prioritariamente o protagonista de Toni, pois, a partir desse ponto da narrativa a identidade única de Antônio Figueiredo de Alcântara Bezerra se desfalecerá, dando lugar às suas múltiplas identidades. Diante disso, o apelido Toni, que aparece na própria narrativa torna-se adequado.

Diante disso, o que é preciso salientar, ao pensarmos nesse cronotopo da casa, é que, em nenhum dos dois imóveis, Toni se sentiu pleno, sendo que o conforto encontrado no espaço é sempre passageiro; há sempre um desmascaramento posterior, por meio de algum evento sobre o qual ele não tem domínio, fazendo com que a imagem criada de si mesmo, por intermédio das casas que possui, mostre-se infiel e frágil diante da multiplicidade daquilo que se pode ser.

- Os carros:

O mesmo ocorre com os veículos que a personagem possui. Toni se refere ao Citroën que ele encontra na garagem e acredita ser seu. É nesse carro importado que ele rumará para o escritório que pensa ser dele e no qual acredita trabalhar como advogado. Depois dessa passagem, Toni retorna à garagem do prédio em que fica o escritório e verifica que seu Citroën havia se transformado num Fiat que ele julga não ser seu e, por isso, o abandona e resolve andar a pé.

O carro é um dos bens de consumo mais desejados por grande parte da população do nosso país (ou seria do mundo?), e, na sociedade de consumo, o sujeito pode ser caracterizado de acordo com o modelo e o ano do veículo que possui. Com isso, o meio de transporte almejado deixa de apenas cumprir sua função locomotiva para refletir o papel social do sujeito. A narrativa de Nelson de Oliveira reafirma o questionamento diante daqueles que tentam se reconhecer na marca ou modelo de carro que possui. Toni fracassa novamente ao tentar reconhecer-se em seus bens e, somente depois de tanto caminhar pela estrada e com seus próprios pés, ele encontrará as pessoas que realmente o ajudarão a se reconhecer.

- Os elevadores e a portaria dos prédios:

Esse é um outro cronotopo ao qual o narrador-personagem se refere quando tenta imaginar qual a sua personalidade, pois os porteiros e ascensoristas o cumprimentam efusivamente, o que o faz acreditar que ele deve ser um "boa-praça". Na verdade, esses empregados do edifício têm a informação de que Toni é maluco, perdeu o juízo e por isso continua retornando ao escritório do amigo Marcos, pensando que é o seu. O que é perceptível é que nem mesmo no sorriso das pessoas que habitam essa superfície, ainda impregnada dos valores capitalistas, a sinceridade é encontrada por Toni.

A cena em que o personagem procura o elevador para subir ao escritório de Marcos é interessante para marcar o espanto do protagonista diante da muralha cacofônica avistada por ele, de dentro do elevador elegante e transparente situado do lado de fora do edifício. Essa construção suntuosa deixa à mostra a vastidão da "selva de pedra" e intensifica a sensação que o leitor tem de solidão do sujeito em meio à grande metrópole. Cercado de prédios, de pessoas, de concreto, o homem diante da muralha cacofônica se ensurdece e encontra-se só, isolado num elevador de vidro que não o impede de ver e refletir sobre o mundo a sua volta.

- O fogo:

Já que os cronotopos da casa e do carro foram insuficientes para que Toni se autoconhecesse e a imensidão da "selva de pedra" o convida para a reflexão acerca de si mesmo, a solução encontrada foi voltar ao símbolo da evolução da espécie humana, abandonar a primitividade para alcançar uma nova compreensão de mundo e de vida.

Várias são as histórias e mitologias que apontam a descoberta do fogo pelo ser humano como o símbolo de sua evolução, entre elas a de "Prometeu Acorrentado", que ao dar ao homem o poder do fogo foi castigado

por Zeus a permanecer por toda a eternidade acorrentado tendo seu corpo mutilado.

Antônio, ao tocar fogo no próprio apartamento (e no prédio inteiro) perpetua essa concepção do fogo como a simbologia da evolução da espécie e ruma para a sua evolução pessoal. Agora, já não existem bens materiais, nada que o prenda à visão primitiva do que é o Ser. As cenas relacionadas ao fogo estão carregadas de valor emocional e infinitude, e apesar de acontecerem na superfície, remetem narrador e leitor para o ambiente do subsolo.

A cena em que o protagonista e os demais moradores observam as chamas é interessante para refletir sobre a relevância que as pessoas conferem aos bens materiais. As expressões de grande parte dos moradores são reveladoras da sensação de desolação daqueles que perderam tudo que consideravam possuir e, por conseguinte, tudo em que podiam se reconhecer.

Dentro de casa: Agni, matéria do universo e instrumento dos deuses. Agni, o fogo oculto em todas as coisas, o fogo originário e invisível, do qual a fumaça, a chama e a luz não são senão manifestações exteriores. Agni, o fogo criador, a forma elementar da matéria, de um lado; o corpo dos deuses, o meio pelo qual eles agem sobre o mundo, de outro. Devemos fazer disso um bicho-de-sete-cabeças? Em poucos minutos o edifício foi tomado pelas chamas. Do outro lado da rua, estáticos e encharcados pelo resto de chuva que insistia em cair, a velha do nono andar, eu e os demais moradores – alguns de pijama, catatônicos, outros enrolados em toalhas, histéricos – ficamos a observar o cone de fumaça que, desprendendo-se da estrutura carbonizada, subia em direção à noite. (Ibid, p. 30-31).

Diante da descrição do incêndio e da forma com que Toni filosofa sobre tal elemento da natureza, o leitor vê-se diante de um fato: as casas, por mais confortáveis ou simples que sejam, não estão imunes aos elementos da natureza, como o fogo. Portanto, procurar se reconhecer no que é vulnerável, no que é efêmero é desconhecer a própria origem da vida. Se o fogo é o corpo dos deuses (símbolo do que é eterno e infinito), quem quiser se reconhecer precisa mergulhar em ambiente infinito, elementar. Munido dessa consciência, Toni vaga pelas ruas, seguindo o caminho que o levará ao subsolo. Segundo Bakhtin, "no cronotopo da estrada predomina a matiz

temporal e ele se distingue por um forte grau de intensidade de valor emocional. No romance, os encontros ocorrem freqüentemente na estrada" (BAKHTIN, 1990, p.349).

Portanto, o narrador-personagem, ao buscar o autoconhecimento – valor emocional – deve fazê-lo na estrada, e é justamente o que ele fará.

- As ruas de São Paulo – a estrada:

Nesse cronotopo, Antônio inicia o seu caminho em busca de si e daqueles personagens que realmente influenciarão na sua decisão de abandonar a superfície e mergulhar no subsolo, entre eles: Mikhail, um mendigo com quem Toni tem uma relação muito intensa de amizade pelas ruas, praias¹⁷ e becos de São Paulo. Andando nas ruas imundas da metrópole, Toni conhece o velho Mikhail, que o ajuda a sobreviver diante das leis da rua.

Começou a chover. Peguei meus pertences e saí correndo, aos trancos e barrancos, ladeira abaixo. O pior lugar para se estar, durante uma tempestade, são os viadutos. A lama escorre por todos os lados, os automóveis se atiram uns sobre os outros, fumegantes, e os ônibus, os mais irascíveis dos veículos, prensam-nos contra o concreto a toda hora. Em carreira desabalada, cruzei a avenida e me abriguei sob a marquise de um hotel. Tão rápido quanto veio, o aguaceiro estancou. Estávamos, eu e mais uma dezena de vagabundos, ensopados, todavia felizes, na crença ingênua de que, sob a marquise, a água havia sido menos cruel do que a céu aberto. (OLIVEIRA, 2000, p. 49).

Durante uma de suas andanças, ele se depara com o ser que realmente o motivará a buscar o subsolo: Maria José Maria. Antes de narrar o encontro entre as duas personagens, o narrador-personagem descreve a cena de um ônibus que anda pelas ruas desfolhando as árvores da avenida.

Próximo dali, um ônibus deu um mugido solitário, agudo, longo, e, livre de qualquer amarra, pareceu ganhar velocidade à medida que investia declive abaixo, entre duas colinas cheias de edifícios. As árvores da avenida estavam

¹⁷Na São Paulo ficcional de Nelson de Oliveira a praia é um dos espaços presentes e ele justifica essa escolha em uma entrevista dada à revista ETCetera, quando diz: "(...) a cidade sofre de dupla personalidade. É São Paulo, mas com praia. É Sampa e o Rio de Janeiro." (ET CETERA, maio, 2005.)

cobertas de folhas amarelas, marrons e vermelho-escuras. Quando o ônibus passou, as folhas caíram na encosta dos edifícios e se espalharam pelo asfalto. (Ibid, p. 49).

Esse modo de narrar, singularizando aquele tempo e aquele espaço, misturando elementos da natureza com a frieza da grande cidade, remete o leitor para um instante único. É a preparação para a cena em que o grande encontro acontece, momento que definitivamente o levará para a estrada, que simboliza o caminho que ele deve seguir para alcançar seu objetivo. A cena segue com os moleques festejando e brincando nas poças d'água e, entre eles, "um dos moleques, não sei se menino ou menina, tamanha a imundície de seu rosto, de seu cabelo, aproximou-se". Era Maria José Maria, pedindo algo para comer. Enquanto os demais, após desdenharem do bolo oferecido por Toni, desaparecem na cidade, o moleque que iniciou a conversa tomou o bolo para si e encantou Toni, que o observava enquanto o quitute era devorado.

Mastigava descompassadamente, como um menino, mas tinha lábios finos e delicados, como os de uma menina. Seu físico era esguio e cheio de desenvoltura. O que é que pulsava debaixo daqueles trapos que vestia, se pau ou xandanga, jamais conseguiria deduzir apenas olhando para ele. Tal ambigüidade me intrigava. (Ibid, p. 50).

Essa ambigüidade continuou intrigando por muito tempo o protagonista. As cenas que envolvem as duas personagens são entremeadas dessa característica. Se menino ou menina, se criança ou adulta, essa criatura que cruzou o caminho de Antônio passará a acompanhá-lo e a ajudá-lo em sua busca.

Toni, um pouco antes de conhecer Maria José Maria, passava os dias a procurar, entre o lixo da cidade, tudo que fosse possível vender para a reciclagem e garantir uns trocados para a sua sobrevivência. Nesse movimento de busca no lixo, ele começara a colecionar os livros que encontrava e montou sua biblioteca particular num contêiner abandonado, que apresentará para sua nova companheira de estrada. Essa relação de Toni

com os livros o acompanha desde o início da narrativa; nessa biblioteca nova, ela ganha um novo valor cronotópico.

- As bibliotecas particulares e o lixo:

Esse é, sem dúvida, um cronotopo com o qual Toni mantém uma relação obsessiva. Desde o começo da narrativa até a sua decisão de descer ao subsolo, a personagem mostra-se muito ligada aos livros e ao espaço que os acolhe. Porém, essa relação sofre uma mudança no que diz respeito ao tempo que Toni oferece à leitura desses livros, o que ocasiona um desencontro entre ele e o saber que se conquista com a leitura. No início da narrativa, Toni, por intermédio de Marcos, lembra que havia sido um grande escritor, um intelectual que escreveu seis livros, muito conceituados pela crítica, e que, portanto, tinha uma relação íntima com a leitura.

Diante do seu quadro de "amnésia", ele esquecera tudo isso, ou pelo menos tem a intenção de esquecer, para rumar para outros conhecimentos. Porém, quando está no primeiro apartamento, não deixa de reparar na estante abarrotada de livros, o que para ele era sinônimo de alguém importante e capaz. Quando Toni começa a vagar pelas ruas da metrópole e descobre que pode ganhar dinheiro vendendo o lixo produzido e descartado pelas pessoas, depara-se com o exemplar de um dos livros que havia escrito. Dessa vez, ele não o perde, nem o joga fora, ele o leva para um contêiner abandonado.

(...) encontrei um exemplar surrado d'*A percepção dos percevejos*. Estremeci. Durante dez anos procurara esse livro, sem sucesso. Quando já havia abandonado completamente a busca, eis que ele me aparece, sem mais nem menos, caído do céu. Enfiei-o na sacola e segui em frente, pensando se devia, na primeira oportunidade, lê-lo, ou então, como havia feito muitas e muitas vezes, queimá-lo. Resolvi não fazer nem uma coisa nem outra. Ele iria para um lugar muito especial. Cada livro que eu encontrava nas ruas era imediatamente recolhido e levado a um terreno baldio, próximo à Praça Henrique Gaspar, onde, escondido numa infinidade de quinquilharias, havia um contêiner que eu limpava com esmero e transformara na minha biblioteca particular. (Ibid, p. 46).

Para esse espaço, repleto de literatura de todos os tipos, Toni levará o seu livro. A *percepção*, como ele mesmo revela depois de o reencontrar, traz-lhe muitas lembranças, pois quando o escreveu, não tinha em mente que esse livro lhe traria tantas amarguras. O narrador-personagem diz que o livro "foi o responsável pelo rompimento de dois bons amigos, meu editor e eu; pelo processo que movi contra a editora, por intermédio de Ferraz e Ferraz; pelo desejo irrefreado de jamais voltar a escrever, de abandonar a cidade onde morava e ficar o mais afastado possível do restante dos mortais." (Ibid, p.47).

Mesmo diante de todas essas más lembranças, Toni mantém o livro no contêiner e deita-se com "o rosto rente à grama, rente às engrenagens pequenas, que movem formigas e aranhas, rente às grandes engrenagens, que movem as avenidas e prédios. Bem rente à primeira nuvem, consumindo-se no fogo dos fogos. Tão grudada nela que podia sentir o cheiro azedo" (Ibid, p. 47), que lhe traz à memória a figura de Edu, seu ex-professor de geometria com quem vive um conflito durante a narrativa.

Toni levará Maria José Maria para esse recanto, e, ao chegar ao contêiner, ela desdenhará de tão especial espaço.

Maria José, quando decidi trazê-la ao mundo em que eu vivia, não deu a mínima para minha biblioteca. Houve até um momento em que ela questionou a presença de tantos livros, alegando que, sem eles, o espaço interno do contêiner seria bem maior. (...) Não entendendo por que tanto livro, ela repetia, passando o indicador pelas lombadas. Preciso muito deles, expliquei. Por quê, ela me perguntou, pra que servem, cheiram mal, ocupam espaço, dão tédio, não gosto de ler. Eu logo me defendi, cheiram mal porque foram apanhados no lixo, você também cheira mal e nem por isso quero me livrar de você. (...) Também não gosto de ler, mas por isso mesmo é que são importantes para mim.(Ibid, p.57).

Mais tarde, quando Toni acaba de conhecer Maria José Maria, ele revela que gostaria de não estar tão longe de seu contêiner, apesar da presença incômoda dos livros, pois para ele, a importância dos livros estava não em lê-los, mas na possibilidade de cheirá-los, sentir sua textura com a expectativa de que um dia eles pudessem se abrir para ele e possibilitar-lhe o prazer que aqueles que gostam de ler sentem sem esforço algum.

Toni faz uma analogia para que a sua companheira entenda o porquê da presença dos livros, dizendo que eles são como uma boa relação sexual, e a leitura seria como o orgasmo, que tira as pessoas da realidade, fazendo-as se distanciarem do “lenga-lenga do cotidiano”, tornando-as mais felizes, ao menos no curto espaço de tempo de sua duração. Ela não concorda, e até tentou ler um romance que logo abandonou, dizendo que não gostava mesmo de ler.

Neste momento, faz-se necessário questionar o porquê da necessidade de se manter a relação do protagonista com os livros, mesmo num contexto tão adverso como este em que os dois personagens estão imersos. Qual a finalidade de se preservar, na narrativa, um tempo-espaço para a questão da importância da leitura?

Ora, o acesso ao conhecimento por intermédio do livro ainda é uma forma de buscar o autoconhecimento. Segundo Guiomar de Grammont, escritora e professora de Filosofia na Universidade Federal de Ouro Preto, em seu texto *Ler devia ser proibido*,

a leitura “acorda os homens para realidades impossíveis, tornando-os incapazes de suportar o mundo insosso e ordinário em que vivem. A leitura induz à loucura, desloca o homem do humilde lugar que lhe fora destinado no corpo social. (...) A leitura desenvolve um poder incontrolável. Liberta o homem excessivamente. (...) A leitura ameaça os indivíduos porque os faz identificar sua história a outras histórias. (GRAMMONT, 1999, p.71-73).

Toni, que já experimentara o poder da leitura, agora, contenta-se com o ato de experimentar o livro e realizar sua própria aventura romanesca. Seu caminho em busca do autoconhecimento iniciou-se devido ao seu inconformismo diante da sociedade que o cercava, provocado pela leitura e pelas aulas de Edu.

Portanto, esse fetiche com os livros reflete a necessidade que a personagem tem de se autoconhecer e reinventar sua identidade social quantas vezes forem necessárias.

- As chuvas:

A hora e o local em que as chuvas ocorrem no cronotopo da superfície, geralmente, coincidem com os momentos em que Toni reconhece que algo está se transformando em sua vida, que existe um plano diabólico contra ele. Na leitura que proponho, as chuvas sinalizam justamente essa consciência que Toni começa a tomar de si mesmo. A primeira chuva anuncia o incêndio que ocorrerá no segundo apartamento, e é sob a chuva que os moradores ficarão atônitos olhando para a fumaça, que simboliza a efemeridade daquilo que eles acreditavam terem conquistado: sua existência social.

Quando Toni começa a vagar pelas ruas de São Paulo, vários são os banhos de chuva que ele toma, entre eles, destaca-se o momento em que conhece Maria José Maria, que junto com os outros garotos de rua brincavam nas poças d'água formadas em frente à marquise na qual Toni e outros moradores de rua tentavam se proteger da tempestade.

As chuvas também funcionam na narrativa como cronotopos que despertam um revigorar físico-mental de Toni. As cenas em que o personagem se banha na chuva encharcam-no de reflexões acerca da sua condição humana.

Quando ele descreve a situação dos mendigos tentando se esconder da chuva na marquise, que, por certo, apenas era uma sensação ilusória de proteção, ele reconhece a fragilidade dessa segurança momentânea que a marquise significa diante da grandeza e da constância desse fenômeno da natureza e o faz de forma irônica.

As chuvas não cessam e hora ou outra surpreendem os moradores de rua que nelas encharcam os trapos que vestem, nutrindo o desejo de abrigo (mesmo que momentâneo).

No intuito de refletir sobre a relevância do cronotopo da chuva, percebo tratar-se aqui de um momento interessante para pensar a respeito da forma com que o narrador encara a sua vivência nas ruas de São Paulo. Em

nenhum momento até este ponto da narrativa Toni mostra-se melancólico. Ele narra as situações por ele vividas, desde o jantar com os especialistas em moda, com muita ironia e até humor. Em suas falas sobre a vida dos mendigos não há o mínimo de comiseração, ao contrário, o olhar é desferido com a ferocidade de quem vive a mesma situação e não se importa, apesar de não deixar de mencionar as dificuldades que todos passam. O momento em que essa postura mudará ocorre na cena em que ele e Maria José presenciam um assalto na Praça da Sé, próximo cronotopo a ser analisado.

- Na Praça da Sé – o assalto ao velhote e seus reflexos:

Até aqui, os dois personagens, Toni e Maria José, perambularam pelas ruas, viveram seu amor no contêiner fétido, tomaram banhos de chuva, foram assaltados, enfim, correram todos os riscos que aqueles que moram na rua suportam cotidianamente. Porém, ocorre na Praça da Sé um evento que os faz refletir e decidir rumar para o subsolo. Eles presenciam um assalto que cinco trombadinhas realizaram contra um velhote.

(...) cercaram um velhote e roubaram-lhe a maleta e a carteira. O cerco foi feito com tanta destreza e sincronismo que ele mal teve tempo de ensaiar um gesto de defesa (...) Num segundo, os moleques já estavam longe, rindo à beça da ingenuidade da vítima. Dois policiais, por sua vez, cercaram os moleques meio minuto depois. Cercaram-nos e começaram a esbofeteá-los, sem a menor cerimônia, exigindo os itens roubados. (...) Um dos policiais reouve a carteira, pegou o dinheiro de seu interior, contou-o, e (...) enfiou-o no bolso. (...) O velhote, avisado por alguém do que estava se passando, veio timidamente reclamar seus pertences. Após a acareação, teve de volta a maleta, já previamente revistada por um dos policiais, e a carteira sem o dinheiro. (...) não tendo como se avir com a autoridade, o velhote, muito irritado, pôs-se a dar tapas na cabeça do moleque mais jovem, que não parava de chorar. (Ibid, p.78-79).

Essa cena, carregada de crueldade e, principalmente por expor a ferida social mais carente de curativo: a violência, choca Toni, que cai no choro, e o faz refletir acerca do sadismo daquela gente. Segundo o narrador-personagem, a lei que impera em toda parte, na superfície, é a mais hedionda, a que menos dignidade é capaz de proporcionar. Portanto, resta-

lhes rumar para o inferno, pois os santos do mundo inferior, segundo Maria José Maria, são os únicos em condições de lhes dizerem a verdade. Eles chegam à conclusão que não se lembrar de onde vêm e o porquê de se encontrarem seja parte de um plano de autodestruição em que estavam metidos.

2.3.2 Cronotopo do Subsolo

Tomada a decisão de rumar para o inferno, para lá partem os dois amantes. Porém, que subsolo é esse? De que elementos ele é feito? Parece-se com outros infernos já criados na literatura mundial? O que é possível adiantar é que, no subsolo, o tempo e o espaço são veiculados a tudo que represente o infinito. Nesse mundo criado por Nelson de Oliveira, todas as referências temporais e espaciais estão a serviço de um valor cronotópico: a infinitude – seja nas relações, no reconhecimento que a personagem fará de si mesmo, na sensação de que tudo que está no subsolo sempre existiu e sempre existirá lá, a despeito das pessoas decidirem ou não rumarem em sua direção.

Essa concepção cronotópica difere completamente da visão daquela referente à superfície, na qual tudo é aparente, efêmero e depende do valor sócio-cultural que as pessoas que ali vivem lhes concede. No subsolo não há possibilidade de interferência humana, pois os lugares, as criaturas, tudo que lá existe independe da vontade da sociedade que lá habita.

Mas que povo é esse que vive nos subterrâneos? Desde os primeiros degraus descidos por Toni e Maria José até a sua queda para o alto de volta à superfície, são muitos os seres com quem o protagonista conviverá, entre eles os companheiros de expedição mais próximos: Caldério – um velhote fedorento, desdentado e que sabia Homero de cor – cujo nome remete a elementos simbólicos do inferno (caldo = quente = caldeirão) e

Macário – seu rival pelo amor de Maria José – (que dialoga com o protagonista de Álvares de Azevedo) também ligado ao imaginário acerca do ambiente do subsolo e o pacto com o demônio.

Como vimos, no subsolo, os personagens são nomeados significativamente, o que denota a preocupação por parte do autor de intensificar o caráter de infinitude dessas relações travadas no subsolo, seja por meio dos personagens ou das descrições dos espaços, visando à internalização das reflexões acerca de si mesmos e, por que não, acerca do mundo da superfície.

Há, conforme se pode perceber, um retardamento proposital na forma de narrar depois que os personagens adentram no subsolo. Na superfície, como vimos, as descrições são econômicas e apontam para a superficialidade/transitoriedade que representam aquele tempo/espaço. No cronotopo do subsolo não. Cada situação vivida é narrada com minúcias e, geralmente, a passagem de um espaço a outro é desenhada por meio de palavras ou versos que aludem aos clássicos (a exemplo das citações que Caldério faz às obras de Homero ou à citação dos nomes daqueles que desceram ao inferno, feita por Toni). O espaço, que ainda não é o inferno, já começa a ganhar ares de infinitude, como se as coisas fossem assim há muito tempo.

Maria José toma a frente da expedição. É ela quem direciona, no início da jornada, os passos rumo ao subterrâneo, enquanto Toni reflete acerca dos tipos de visão de inferno:

(...) eu me perguntava, entre fatigado e curioso, se seria o inferno constituído de andares – de círculos concêntricos, cabendo o mais profundo aos piores pecadores, como imaginou o profeta em êxtase – ou, ao invés, de um único pavimento, como em certas tradições religiosas do Oriente. (Ibid., p.94).

- A entrada do inferno: dos respiradouros da estação ao platô

Nada poderia ser mais prosaico, revela o narrador, ao demonstrar sua decepção diante da entrada do subsolo. Um duto de ar, que os conduzirá aos primeiros degraus de um inferno que ainda estava bem distante.

Do lado da estação de metrô havia duas colunas altas, sujas de fuligem, de onde saía uma névoa incolor que fazia o céu ondular, como se as paredes do edifício estivessem em brasas. Eram os respiradouros da estação. (...) Eram os primeiros degraus, visíveis, de uma escada que brilhava com timidez. O fundo do poço, no entanto, se é que existia, estava terrivelmente distante. (...) (Ibid., 2000, p. 82).

A narrativa, desde o respiradouro até o platô no qual ocorrerá a luta em que Toni e Maria José serão separados, oferece ao leitor uma caracterização minuciosa de cada passo que a dupla realiza dentro daquele espaço, e, principalmente, mostra Toni completamente dependente de Maria José, pois é ela quem os guiará nesta expedição.

Uma das cenas mais interessantes é aquela na qual Toni espanta-se com as luzes brilhantes no fundo daquele poço. Na verdade, são as pessoas que, ao descerem pelas cordas, levam consigo a lanterna acesa e a mochila nas costas, sinalizando para aqueles que estão embaixo e loucos para sair do inferno, a localização das cordas, ocasionando confusão e diversos acidentes.

A paisagem era assustadora. Todavia, não vi nenhum demônio alado, nenhuma fera soltando fogo pelas ventas. Apenas a vastidão da noite (...). Enquanto mais e mais pessoas continuavam a descer pelos respiradouros, formando, com suas lanternas, diferentes constelações a cada minuto, no solo pequenas multidões portando tochas juntavam-se ao redor da ponta das cordas, constituindo, na certa, desengonçados comitês de recepção. (Ibid., p.86).

Maria José puxa Toni pelo braço e os dois seguem caminhando, até que chegam ao pavimento no qual são cercados pelas criaturas da meia-noite, que, segundo o narrador, “Acenderam uma fogueira no centro do que me pareceu ter sido, muito tempo antes, uma rampa de embarque do metrô,

pois havia, nos dois extremos da laje, cabines e catracas ainda em bom estado, apenas um pouco corroídas pela umidade.” (Ibid., p. 89).

Os dois abandonaram a laje às cegas – depois de terem cantado o hino nacional para as criaturas – e Caldério veio com eles. Agora, chegam ao platô, local da grande batalha que Toni, Maria José e Caldério enfrentarão. É nesta batalha e neste platô que o cronotopo do desencontro ocorre.

Sendo de fundamental importância para o caminhar da narrativa, o desencontro dos dois amantes ocorre no platô – no momento em que Toni é afastado pelos seus opositores e Maria José é raptada – e só será superado no momento do reencontro que ocorrerá em Ílion. É o desencontro que impulsionará o deslocamento do protagonista durante dez anos pelos subterrâneos, e a primeira queda acidental no Caiapó será o combustível para que ele não desista do seu objetivo.

- Os mergulhos no rio Caiapó

Desde que entrara em conflito com as criaturas que levaram Maria José, e que, portanto, perdera sua segurança, mas ganhara um novo objetivo dentro do inferno, Toni contou com o acaso para descobrir um dos cronotopos mais importantes do subsolo: o mergulho no rio Caiapó. O mergulho ocorre justamente no momento em que Toni está em apuros, ou perde suas forças. As águas do rio são capazes de curá-lo de qualquer fraqueza e restabelecer sua energia para continuar sua busca. São três os mergulhos que Toni realiza no Caiapó. O primeiro deles acontece quando sua companheira é seqüestrada pelas criaturas do subterrâneo e, mais que a energia, esse mergulho no Caiapó significa, para Toni, a liderança do grupo que o seguirá em busca de Ílion.

(...) ao sair da água, depois de praguejar contra Edu, algo inesperado aconteceu. Tentei escalar as paredes lisas, mas a toda hora era jogado de volta no rio. Enfim, após inúmeras tentativas, consegui retornar à clareira onde estava se dando a luta. Ao me verem, os combatentes abaixaram as armas, estupidificados. A luta cessou imediatamente. (...) Naquela época, como hoje,

água era vida. E quem dá vida aos homens tem direito de liderá-los, tornando-se o quase-deus da tribo. (Ibid., p. 111).

O segundo mergulho ocorre quando Toni, após ser ajudado por Macário, tenta fugir da tribo aborígene canibal que seqüestrou o grupo comandado pelo protagonista. Ao tentar golpear seus opositores, Toni perde o equilíbrio e encontra novamente o rio Caiapó.

(...) rolei ladeira abaixo, bati com a cabeça nas pedras, alquebrado senti me pegarem pelas pernas, escoicei o ar, voltei a rolar, continuei rolando até não perceber mais o chão, estava no vazio, caindo, o som de água abaixo de mim, um tibum gelado, o revolteio não intencional dos membros, afundei, emergi, tornei a afundar (...). Arrastei-me até a base de um escarpado. Imediatamente uma fileira de gente atordoada voltou a se formar à minha frente. Macário saiu do meio dela e me abraçou. Água. Muita água. (Ibid., p. 136-137).

O narrador descreve o segundo mergulho da mesma forma que, na página 98 do romance, descrevera o primeiro. A mesma escolha de palavras, a mesma seqüência, mas desta vez, as reações das pessoas são narradas na cadência dos fatos. A tribo aborígene, que até então queria devorá-lo, agora o admira. Durante todo o cativeiro já demonstravam uma predileção por Toni, tanto que ele foi deixado por último no ritual antropofágico. Com a descoberta da água, o tinham como herói. O que não deixou o protagonista tranqüilo, pois temia que os selvagens dessem aos semi-deuses o mesmo tratamento que davam aos seus prisioneiros de guerra.

Não ficaria surpreso se, como prêmio por termos encontrado o Caiapó, fôssemos, Macário e eu, imediatamente postos em assadeiras. Além de a lógica protocolar dos selvagens ser algo que jamais me foi dado compreender, a gana com que se atiravam sobre a carne de homens de bravura e sorte inquestionáveis me assustava. (Ibid., p. 137).

O último mergulho ocorre quando Toni já está em Ílion e precisa recuperar as forças depois da luta com Edu. Mas antes de aportarmos em Ílion, faz-se necessário conhecer outros cronotopos que antecedem a chegada à fortificação épica.

- Do desfiladeiro à jaula: de líder a prisioneiro.

Nesse cronotopo, Toni sofre a primeira e única mudança hierárquica desde que foi separado de Maria José Maria, pois até a chegada do bando no desfiladeiro, nove anos e dois meses depois do primeiro mergulho no Caiapó, Toni havia somente experimentado a posição de líder dos seres que o seguiam. No desfiladeiro, após reconhecer que toda a fama que conquistou nada mais era do que boatos a seu respeito, visto que nunca havia matado, nem torturado ninguém, o protagonista segue liderando o grupo com o objetivo de encontrar Ílion e, conseqüentemente, Maria José e Edu.

No entanto, caem numa emboscada e são aprisionados por integrantes de uma tribo aborígene, que tem como principal característica a prática do canibalismo. Toni, agora, é enjaulado junto com seu exército subnutrido e verá seus companheiros serem devorados um a um, até que reste apenas ele.

Essa mudança de condição que Toni sofre – que ocorre num tempo e num espaço específicos – revela também uma transformação no modo com que o personagem se percebe. Se antes a mitologia que fizeram a seu respeito o ajudou a conseguir o respeito e a fidelidade dos homens que o seguiam, agora, enjaulado, Toni terá que desenvolver nova habilidade para conseguir dar seqüência ao seu plano e às suas aventuras no subsolo.

Primeiramente, mostra-se observador e capaz de adaptar-se à rotina da clausura. Tenta conquistar a confiança de uma das mulheres da tribo, e, quando, nenhuma dessas artimanhas o salva do destino de ser devorado pelos aborígenes, esquece-se do orgulho e aceita a ajuda do seu "amigo" Macário, que havia sido o primeiro a atravessar o desfiladeiro e que Toni julgava já ter sido executado, antes do grupo, mas que reaparece na narrativa e o salva da tribo.

Nesse momento, Toni se vê como um homem que quer apenas sobreviver e que depende da ajuda daquele que é, na verdade, seu rival para safar-se do destino trágico de comida de canibais.

- O Coração do Inferno

Toni descreve minuciosamente o caminho que os aborígenes seguiram até chegar ao Coração do Inferno. Ainda enjaulado, o protagonista percebe no espaço circundante uma revelação daquilo que é infinito. É perceptível, na descrição que segue, a intenção do narrador em tornar esse espaço sinônimo de infinitude.

O planalto descia em escarpas inteiriças, altas e abruptas. Chegava bem perto de um grande abismo – o maior que eu já havia divisado –, e, antes de se precipitar nele, dava a marcha ré, desatando-se em chapadões nivelados pelo cume de uma cordilheira. Mas ao derivar para as terras setentrionais diminuía gradualmente de altitude, ao mesmo tempo em que descambava para a costa oriental em repetidos andares que o despiam da primitiva grandeza, afastando-o consideravelmente para o interior da terra. De sorte que quem o contornava rumo ao norte observava grandes mudanças de relevo. A princípio o traço contínuo e dominante das montanhas, precipitando-o sobre uma linha de praias áridas, de areia branca, sem nenhum sinal de água. Depois, um conjunto revoltado, feito da envergadura desarticulada das serras, eriçado de cumeadas e corroído de angras, e escalando-se em baías, e repartindo-se em ilhas, e desagregando-se em recifes, à maneira de escombros da batalha atemporal que lá se travava entre o abismo e a terra. Em seguida, transposto o fio pontiagudo de serrote, a atenuação de todos os acidentes – serranias que se arredondavam e suavizavam as linhas dos taludes, fracionadas em morros de encostas indistintas no horizonte que se ampliava. Até que em pleno **coração do inferno**, o olhar, livre dos anteparos das serras, dilatava-se em cheio para o Ocidente, mergulhando no âmago da terra, no ondear longínquo das chapadas. (Ibid., 2000, p. 125-126. Grifo meu).

A descrição, apesar de longa, oferece a este estudo a possibilidade de comprovar o que até então vinha chamando minha atenção dentro do subsolo. O coração do inferno é descrito com uma linguagem técnica da área de Geografia, criando, de antemão, uma barreira para o leitor que não domine tais conceitos. Porém, mesmo sem esses referenciais geográficos, o leitor é capaz de depreender daquela descrição o caráter de atemporalidade e infinitude que define esse cronotopo. Diante da visão do inferno, o leitor, mesmo que não consiga visualizar a paisagem, sabe que ela remete ao incompreensível, à vastidão, à imensidão: um lugar que está ali desde sempre, independente da vontade humana.

O livro *Coração das trevas*, de Joseph Conrad, por exemplo, utiliza esse recurso quando ambienta a viagem de Marlow em busca de Kurtz rio Congo acima, explorando as trevas sem as definir, aumentando o mistério em torno dos personagens e do espaço que envolvem a trama. Oliveira cria o mesmo clima de mistério para o leitor ao descrever de forma complexa a visão do inferno, intensificando a apreciação estética por parte daquele que lê, visto que remete o imaginário ao valor cronotópico que se quer desenvolver.

- O acampamento: o momento de se libertar

Depois do segundo mergulho no Caiapó, eis que o grupo chega às margens do rio que refletia as muralhas de Ílion¹⁸, mas como não era possível entrar de imediato, visto que a área precisava ser estudada, montaram acampamento. Dois mensageiros foram enviados pelo grupo e avisaram a todos os seres humanos que estavam no subsolo sobre a localização do rio. Essa solidariedade chega a admirar Toni. Por isso, foram chegando tribos após tribos, formando a babel do inferno. Entre os grupos estavam: zamarrães, tapa-buracos, megreus, volgotuas, txucabicás, chuca-chucas, mângrados e os xamlilas.

Nota-se aqui a relevância para a narrativa de apresentar pelo nome as tribos que vivem no subsolo criado por Oliveira e, questionando o porquê de tanto exotismo, conclui: se o inferno está povoado de seres humanos, é certo que as diferenças culturais, lingüísticas, religiosas e sociais saltarão diante de um convívio mais próximo. A busca pela água, bem precioso, os obriga a permanecerem juntos, porém isso não atenua suas diferenças. Ao descrever as relações sociais entre tribos divergentes no subsolo, o narrador enfatiza o fato de que a convivência com o outro, com o que é diferente é um

¹⁸ Ílion é o outro nome dado à Tróia, cidade em que houve a Guerra de Tróia, na qual os gregos ofereceram um cavalo gigante de madeira como presente aos troianos, artimanha que lhes possibilitou invadir a fortaleza, já que o cavalo estava repleto de soldados gregos. O diálogo travado aqui pelo romance de Oliveira é de fundamental importância para a estrutura do romance, pois as alusões à literatura de Homero são numerosas e Toni também terá de usar de artimanhas para conseguir entrar em Ílion. Ao invés de cavalo, o protagonista seguirá os animais que saem do espectro de Maria José, já que a muralha é intransponível.

problema em qualquer parte do universo. Apesar das boas intenções “ou não” (lembramos que o inferno é repleta delas) do líder, a paz e o equilíbrio entre as diversas tribos são momentâneos e dependem sempre/infinidamente das circunstâncias.

Um dos primeiros entraves para que o acampamento se tornasse um recanto paradisíaco às margens do Caiapó foi a forma truculenta com que a comunicação era praticada. Como os integrantes das tribos não falavam a mesma língua, a confusão foi instaurada, isso para não adentrar nas questões religiosas, ritualísticas, cançãoeiras e etc.

Desde então, montou-se um verdadeiro mercado marroquino no acampamento, porque, pela primeira vez em séculos, as diferentes tribos podiam se comunicar umas com as outras (...). Porém, nem tudo era harmonia. (Ibid., p. 144).

Reproduzíamos, a quase mil metros da superfície, a babel da qual a raça humana parecia não conseguir se livrar de forma alguma. A fala que para um significava pura cortesia, para o outro era a mais áspera do que a pior das blasfêmias. (Ibid., p. 148).

Foi nesse tempo-espaco que Toni criou o plano de invasão a Ílion e foi capaz de se enxergar como alguém infame, já que teria de usar a fé daquelas criaturas para conseguir a adesão de todos em sua busca: Para tal, ele lhes prometeria uma recompensa espiritual caso o seguissem e o ajudassem a derrotar Edu. Mesmo com a reprovação de Macário, que criticou severamente o plano de invasão de Toni, o protagonista não esmoreceu, visto que Maria José estava em Ílion e era essa certeza que fazia com que sua sanidade mental ainda vigorasse.

Mas o plano não chegou a se concretizar, pois à noite, no acampamento, ocorreu um evento fantástico: o reencontro com o espectro de Maria José, que foi ao acampamento para encontrar Toni.

O que se deu, em seguida, foi a um só tempo sonho e pesadelo: Maria José apareceu no acampamento. Um fantasma cuja vontade conseguiu transpassar, uma única vez, a cortina que separa os dois mundos – o dos vivos e o dos mortos – foi até lá para me falar. (...) Eu tentava dormir embaixo de uma das carroças, pensamento tumultuado. (...) O burburinho foi crescendo, se aproximando. Saí debaixo da carroça e vi que metade dos nativos vinha na minha direção. Não estavam à minha procura. Apenas seguiam, entre curiosos e espantados, o vulto esguio, com forma de mulher, que subia o morro. (Ibid., p. 148).

Após a conversa que travara com Maria José, que mais parecia um trecho da *Ilíada*, como bem aponta o narrador, ela tenta matá-lo e Toni descobre que não era realmente a alma de Maria José, pois tratava-se, na verdade, de mais uma das artimanhas de Edu para afastá-lo de seu objetivo.

Uma das tribos já estava se tornando muito agressiva com a presença de Maria José ou quem quer que fosse, pois segundo sua crença, seria mau agouro ter um cadáver perambulando pelo acampamento. Macário tira o canivete do bolso da calça e crava a lâmina acima do abdômen de “Maria José”. Do corpo do espectro saem milhares de animais asquerosos – minhocas, lesmas, baratas, besouros – que indicarão o caminho de Ílion para Toni.

- As muralhas de Ílion: a primeira barreira

A descrição das muralhas de Ílion é feita logo que Toni cai no Caiapó, portanto, antes de levantarem acampamento. A muralha representa a primeira barreira que o protagonista terá de vencer para aproximar-se de sua amada e vingar-se de Edu, porém, não é tão simples assim:

Refletidas nas águas cristalinas do rio estavam, como eu havia previsto fazendo uso de narrativas as mais fabulosas, as muralhas de Ílion. (...) Era a enorme boca de uma caverna, que havia sido tapada com blocos de granito retirados das pedreiras circundantes e cortados com grande precisão, formando um único muro alto e espesso – erro seria chamá-lo de muralhas. A parede devia ter quase sessenta metros de altura. O trabalho para erguê-la havia certamente custado décadas, além da vida de um exército inteiro, pois sua dimensão em muitos aspectos se aproximava à das pirâmides maias e astecas. (...). Não havia ponte levadiça, não havia portão, não havia nenhuma abertura visível na parede. (Ibid., p.138-139).

Eu tentava dormir embaixo de uma das carroças, pensamento tumultuado, fixo em Ílion, nas duas mil, quatrocentas e noventa e seis pedras que compunham a sua muralha. (Ibid., p. 148).

Como foi possível observar nos trechos acima, a muralha atormentava os pensamentos de Toni, pois parecia intransponível. Principalmente pelo momento que vivia no acampamento, rodeado de tribos

em pé de guerra. Nesse cronotopo, podemos observar que tanto o tempo (recriação da Torre de Babel) quanto o espaço (a muralha intransponível) enfatizam o valor cronotópico que o subsolo possui: de infinitude, de atemporalidade. Isso porque quando o narrador enfatiza a sua inquietude diante das muralhas de Ílion, descrevendo-a minuciosamente e informando precisamente o número de pedras que a compõe, o leitor se vê defronte a uma imagem mitológica. Para isso corrobora a comparação que o narrador faz das muralhas com as pirâmides incas e maias, em termos de grandiosidade e dificuldade de serem construídas.

Depois do encontro com o espectro enviado por Edu para que Toni acreditasse que Maria José estava morta, essa primeira barreira cedeu. Ela não foi violada, visto que seria humanamente impossível derrubar a muralha, mas Toni, depois de convencer Macário a ficar no acampamento, seguiu os animais que saíram do espectro e rumaram para casa: Ílion. Portanto, havia uma passagem, um caminho conhecido apenas por aqueles que lá vivem, e esse caminho agora levará Toni ao seu grande reencontro.

- E, finalmente, Ílion: o grande reencontro

Esse é o último cronotopo da narrativa antes da fuga que Toni fará de volta à superfície, porém, é preciso que analisemos com minúcias esse tempo/espaço, pois é nele que ocorrerá a maior descoberta de Toni. Toda a viagem, todas as identidades que viveu até agora foram preparatórias para a grande revelação acerca dele mesmo. Além disso, Ílion é o palco da batalha final entre Toni e Edu e também do reencontro do protagonista com a sua Maria José Maria. Outros encontros ocorrem nesse cronotopo, porém, começarei a análise reproduzindo a descrição da parte externa de Ílion, feita pelo narrador-personagem ainda quando do seu segundo mergulho no Caiapó.

A fortificação ficava, de fato, às margens do Caiapó. Não se tratava, no entanto, nem de um castelo nem de uma cidade convencional: casas e edifícios sobre um

terreno plano. Era a enorme boca de uma caverna (...) Em toda parte eu reconhecia as marcas deixadas por Edu, ora nos requintes de engenharia, ora nos detalhes, se é que posso dizer assim, arquitetônicos: colunas dóricas, jônicas e coríntias, alternadamente, entre o topo do muro e o teto da caverna. Ao lado de cada coluna, uma armação de madeira sustentando uma pira fumegante. Atento ao fogo da pira, sem sequer piscar, um totem em pose de adoração, pernas cruzadas, braços abertos.(...) (Ibid., p.138-139).

Apesar de a narrativa, mais adiante, rever a autoria de tão espetacular arquitetura, o leitor não tem como passar despercebido diante do espaço descrito com tantos elementos históricos que remetem a um tempo imensurável, visto que há nessa descrição a mescla de diversas culturas já extintas e, como não haveria de ser diferente, a presença do fogo e o símbolo de sua adoração. Essa fachada de Ílion e o fato de ela ser uma caverna evidenciam novamente o valor cronotópico de infinitude e atemporalidade do subsolo.

Porém, é preciso saber se isso se confirma também dentro de Ílion, por isso, retomarei o momento em que Toni, ao seguir os insetos, depara-se com a entrada da fortaleza e faz uma descrição, que na verdade, não é a real Ílion, tratava-se apenas de mais uma ilusão óptica causada pelas sombras do subsolo.

Corri para não perder de vista os insetos. Andamos lado a lado por duas horas, até chegarmos à entrada do que parecia ser uma cidade em ruínas, outrora com um portal encimado por prodigiosas cabeças de pedras, e, saindo dele, uma avenida dividida por ruas largas, inteligentemente traçadas, cheias de bazares e casas. No final da avenida, o contorno do que poderia ter sido as colunas de um templo (...) Mas não eram os restos de uma torre. Nem de túmulos nem de templos. Nem de esculturas monumentais. Tratava-se, em verdade, de um perfeito teatro de sombras, de pura ilusão. (...) Apenas mais uma miragem, provocada pela dança das sombras na reentrância das escarpas. A natureza subterrânea pregava-me mais uma peça. De repente, o *dejà vu*. (Ibid., p.160-161).

Toni, ao tentar enxergar o espaço circundante, tem ilusões a respeito do que vê. Essa descrição falsa da entrada de Ílion tem uma importância muito grande para o enredo, pois ao retardar a simples constatação do que é descritível sobre o inferno, o narrador desacelera a narrativa e prepara o leitor para o *dejà vu* que terá em seguida, quando da sua entrada na fortaleza.

A impressão intensa e instantânea de ter vivido, no passado, a situação que eu estava vivendo naquele momento. A falta de brisa, do cheiro de enxofre. As gárgulas moldadas, durante séculos, por sucessivos banhos de lava. Tudo isso trazia-me à mente uma determinada cor, uma determinada qualidade de tato, que eram a um só tempo, o azul-cobalto da noite e a comichão provocada por grãos de areia no cabelo, nas axilas, entre os dedos dos pés. Como havia sido antes, bem antes – a mesma tonalidade sensorial envolta em idêntica densidade afetiva. (Ibid., p.161).

Se retomarmos a definição de cronotopo, lembraremos que, para Bakhtin, todas as definições espaço-temporais são inseparáveis umas das outras e são sempre tingidas de um matiz emocional. Por isso, torna-se perceptível o valor emocional presente em todas aquelas sensações que Toni tem ao estar novamente em Ílion. Ao retornar ao lugar que sempre foi seu e que abandonara devido ao pacto firmado com Edu, sua memória sensorial é ativada e Toni tem seu principal reencontro: consigo mesmo.

Não podia ser. Era. Ergui a tocha acima da cabeça. Lá adiante, um obelisco. Finquei a tocha no chão e corri até ele. Vinte passos. À esquerda e à direita, mais obeliscos. Ao todo, sete. (...) Sete agulhas de base quadrada apontavam para a superfície. Transtornado, caí de joelhos e cheirei a terra. O aroma invadiu minha consciência, fez o sangue borbulhar. Eu sei quem eu sou, sussurrei. (Ibid., p.161-162).

Diferente da experiência vivida na superfície, quando Toni tentara se reconhecer no apartamento, ou no carro, aqui, em Ílion, em meio à infinitude e à atemporalidade, ele se reconhece. Segundo o narrador: "ao homem não é dado, por intermédio da percepção, abarcar o cosmo". (Ibid., p. 162). O protagonista, agora diante de sua mais nova identidade¹⁹, seguirá seu caminho em busca de mais informações a seu respeito e a respeito de Maria José e Edu. Para isso, desce as escadas espirais, atravessa os corredores do castelo descrito como medieval, reparando por onde passava nos baixos-relevos, afrescos, peças de mobílias e de decoração cuja riqueza de detalhes muito o teria impressionado, se não fosse ele mesmo o dono daquele lugar. Atravessou portas ocultas para reclamar o que era seu de direito.

¹⁹A análise das identidades que Toni assumirá durante toda a expedição pelo subsolo são analisadas no capítulo 3 deste trabalho.

De plena posse das minhas faculdades mentais, as escadas, os corredores, os baixos-relevos, os afrescos, as portas camufladas, as antecâmaras, os calabouços, o rosnado e o mau cheiro só reforçavam, encaixando-se uns nos outros, o mapa das minhas aspirações, aclarando-me o pensamento. (...) Conheço esta sala, dizia a mim mesmo, louco de alegria. (...) A cada passo encontrava armaduras, móveis, objetos conhecidos que, todavia me surpreendiam. Corri até uma porta fechada (...) entrei numa sala contígua que cheirava a solução de alcalina, cateter, bico de Bunsen, transmutação de metais. Enfim, o laboratório, sorri. (Ibid., p.164).

Toni se reconhece em cada objeto que encontra naquele lugar, sabe que viveu lá em tempo passado, sabe que é o dono de Ílion. O que difere esse momento da narrativa, daquele primeiro, na superfície?

A princípio a existência ou não da intenção de se reconhecer num determinado cronotopo. Na superfície, Toni procurava se reconhecer no ambiente ao redor, que, repleto de um matiz de superficialidade e efemeridade, não foi capaz de revelar nada a seu respeito. No entanto, no subsolo, o reconhecimento não é esperado, mas acontece, já que a personagem é permeada pelo cronotopo do subsolo, cuja principal característica, como vimos até aqui, é a infinitude e a atemporalidade. Ou seja, o *dejà vu* acontece sem que Toni o premedite, porém, ao descer aos subterrâneos, desejava que alguém lhe explicasse quem ele era e o porquê de sua existência.

Se lembrarmos da frase do personagem Tônico, verificamos que a busca de Toni termina justamente quando ele retorna ao seu ponto de partida. Toni só consegue se reconhecer quando está diante de um tempo-espaco que reproduzem o infinito, a multiplicidade de seu ser.

Se admitimos que o sujeito, ao se reconhecer como um ser possuidor de múltiplas identidades, é capaz de se identificar melhor com o mundo que o cerca, abandonando a crise que o aprisiona a uma visão da identidade única e imutável, posso afirmar que Toni, quando se reconhece como o demônio, assumindo mais uma de suas identidades, torna-se um sujeito capaz de lutar por Maria José e retornar à superfície.

Ciente disso, Toni planeja seu encontro com Edu. Haverá a batalha pelo amor de Maria José, da qual Toni sairá vencedor, depois de mais um mergulho no Caiapó.

- O Caiapó e sua velocidade na descida para o alto

Esse é o cronotopo que inicia a subida de Toni e Maria José para a superfície. A partir desse momento, a narrativa ganha uma nova velocidade e a descrição do espaço empobrece em termos de detalhes, pois a intenção, agora, é agilizar os fatos, imprimindo-lhes velocidade no intuito de enfatizar o motivo pelo qual os dois amantes decidem retornar ao mundo superior: fugir da morte.

Toni não se reconhece mais na figura única do demônio, visto que esteve mergulhado entre os seres humanos e se "contaminou" de humanidade. Já não é mais um único ser, e, invariavelmente, quando tenta desempenhar o papel de impiedoso com o corcunda Dimas, seu serviçal, ele se sente patético. Diante dessa constatação sobre si mesmo, e diante do convite de Maria José, os dois mergulham no Caiapó, mas antes Toni devolve a Edu um dobrão e um maravedi que carregava, o que simboliza o fim do laço que os unia (pacto).

A partir de agora, as cenas narradas são velozes e representam a necessidade de sobrevivência. As águas do Caiapó, de forma feroz, levam os dois personagens com muita velocidade, como se estivessem sempre em queda. Porém, essa queda é para o alto, sempre em direção à superfície. Mesmo que as descrições espaciais indiquem um movimento para baixo, logo o narrador faz questão de enfatizar que eles rumam para cima. O trecho abaixo exemplifica:

Depois o torvelinho. O Caiapó nos arrastou, como esperávamos, por curvas acidentadas, cachoeiras baixas e grotões lamacentos. (...) Maria José e eu rolamos por ladeiras submarinas, fomos ao fundo e emergimos muitas vezes, sem controle algum. (...) Escorregamos por um canal vertical, estreito, parecido com um tobogã de parque de diversões. De sua extremidade despencamos. (...) Como numa grande banheira, toda a água da piscina escoava por um ralo de

mais ou menos cinco metros de diâmetro, formando um poderoso redemoinho. Subitamente, depois de darmos volta àquela cintura incontáveis vezes, fomos tragados. (...) **Afundava, mas parecia que em direção contrária: para cima.** (Ibid., p.202-204. Grifo meu).

Se as cenas dentro do Caiapó são velozes e as descrições são menos detalhadas, ao chegarem novamente às margens de Ílion, onde Macário e os aborígenes se preparavam para invadir a fortaleza, a narrativa novamente desacelera um pouco. O rio fica mais calmo, porém não pára, e há tempo para que os dois "amigos" se reencontrem e lutem pelo amor de Maria José. Ao avistar Toni, Macário abandona zamarrões, xamlilas, chuca-chucas, treme-tremes e os tapa-buracos em meio à batalha descrita de forma poética pelo narrador-personagem e nada em direção à balsa que levava Toni e Maria José. Ele consegue alcançá-los e Toni o trai, atirando-o novamente no rio. Porém, Macário não desiste e consegue retornar à balsa. Os dois iniciam uma luta insana dentro da balsa e a narrativa retoma a velocidade. A descrição remonta à idéia de queda para o alto. A balsa é tragada.

"O chão estremeceu – um terremoto submarino chacoalhou a caverna, depois todo o subterrâneo. O leito do rio, forrado de abrolhos, oscilou, ergueu-se. Metidos na luta e na noite, nem nos demos conta de que a balsa, impulsionada verticalmente pela força vulcânica de um gêiser, girava sobre o próprio eixo, ao mesmo tempo em que viajava, camada após camada, em direção à superfície." (Ibid., p. 209-210).

Neste momento, torna-se produtiva uma comparação entre a forma atenciosa de narrar – utilizada durante a descida ao subsolo – e a velocidade empregada na narrativa durante a subida, o retorno à superfície. Se a descida teve um valor cronotópico de infinitude, como já mencionei; na subida, a velocidade impressa às ações (lembremos que a subida é narrada em treze páginas apenas) denota a intenção de demonstrar que a queda para o alto é bem mais fácil, e o caminho escolhido para o retorno independentemente da vontade dos personagens.

A volta deles à superfície é apenas uma questão de deixar-se levar pelas correntezas do Caiapó, e a única atitude a tomar é não se afogar e nem ser morto por Macário. Salvos desses perigos, os dois chegam à superfície

numa noite de Ano Novo, e, depois de tudo que viveram no subsolo, não podem deixar de ironizar a postura daqueles pobres mortais que comemoram a chegada do novo ano regando seu tédio com bebidas e fogos de artifício.

O final da narrativa enfatiza a idéia que defendo durante este estudo: para rumar para o inferno em busca de autoconhecimento, Toni teria que se desvencilhar dos valores burgueses que determinavam sua vida no início da narrativa e, feita essa (des)formação, o personagem, ao mergulhar no subsolo, se reconhecerá como um ser de diversas identidades, retornando à superfície diferente daqueles que nunca fizeram o mergulho e muito mais preparado para o que possa vir a acontecer.

Porém uma questão ainda insiste: O personagem, após toda essa experiência – de se (des)formar e (re)construir-se –, não estaria preparado para aceitar definitivamente a ambigüidade sexual de Maria José Maria? Por que o narrador faz questão de mencionar que ela se transformara apenas em mulher no momento da fuga para a superfície? Qual seria o problema de ela continuar andrógina? Será que, ao encerrar o romance, Oliveira preferiu um “final feliz” e personagens com identidades estáticas? Ou seria essa mais uma provocação que a obra apresenta ao leitor?

Para responder a essas questões e perceber como ocorrem as transformações de Toni com relação à (des)formação e reconstrução das suas identidades, realizo no terceiro e último capítulo desta dissertação a análise do livro pelo viés das identidades de Antônio, para, então, alcançar uma conclusão.

3 A ANÁLISE DA (DES)FORMAÇÃO E DA (RE)CONSTRUÇÃO DA(S) IDENTIDADE(S) DO PROTAGONISTA DE *SUBSOLO INFINITO*

3.1 *SUBSOLO INFINITO*: UM *BILDUNGSROMAN* ÀS AVESSAS

O outro

*Eu não sou eu nem sou o outro
sou qualquer coisa de intermédio
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o outro*

Mário de Sá Carneiro

Ao ler *Subsolo infinito*, o leitor se vê diante de uma narrativa que dialoga com grandes obras da literatura mundial, discute ficcionalmente as questões que o sujeito pós-moderno enfrenta na sua (re)adaptação ao mundo capitalista, globalizado, cuja “cultura de massa global é dominada pelos meios modernos de produção cultural, dominada pela imagem que atravessa e reatravessa fronteiras lingüísticas muito mais rápida e facilmente, e fala por meio de linguagens de um modo muito mais imediato” (HALL, 1991b, p.27).

O dialogismo empregado pelo autor contemporâneo refere-se às idéias defendidas por Mikhail Bakhtin, para quem toda obra literária, justamente por ser linguagem, constrói-se num permanente diálogo com os discursos que a antecedem. Para o estudioso russo:

Diálogo não (é entendido) como meio, mas como fim. Aqui o diálogo não é o limiar da ação mas a própria ação. Tampouco é um meio de revelação, de descobrimento do caráter como que já acabado do homem. Não, aqui o homem não apenas se revela exteriormente como se torna, pela primeira vez, aquilo que é, (...) Ser significa comunicar-se pelo diálogo. Quando termina o diálogo, tudo termina. Daí o diálogo, em essência, não poder, nem dever terminar. (...)” (BAKHTIN, 2002, p.257) mais ainda: o diálogo “é o cruzamento, a consonância ou a dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis. Em toda parte, um determinado conjunto de idéias,

pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente. (BAKHTIN, 2002, p. 271.)

Nelson de Oliveira, ao criar uma obra literária que dialoga com nomes da literatura mundial, como Homero, Goethe, Kafka, entre outros, “sugere que reescrever o passado na ficção é uma forma de revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e autoritário. Esta é uma das lições de *Subsolo infinito*, com sua dupla camada de reconstrução do primitivo e do contemporâneo.” (O GLOBO, por Francisco Venceslau, 18/03/2000.)

Para retratar o sujeito pós-moderno, Oliveira cria uma personagem que oferece uma possibilidade de leitura, principalmente na primeira parte do romance, de degradação do “eu” perante a sociedade burguesa/capitalista que a formou. Esse “eu” significa um homem branco, burguês, cuja formação se dá dentro dos preceitos burgueses e com o qual Antônio não mais se identificará no andar da narrativa. Esse desconhecimento de si, essa perda de identidade é interpretada pelas demais personagens da narrativa como amnésia ou loucura. Minha leitura percebe mais uma inadequação desse sujeito ao papel social que todos esperam que ele cumpra e, portanto, uma justificativa para que pudesse embrenhar-se num processo de (des)formação desse “eu” que não mais lhe serve.

Portanto, é no processo de (des)formação desse sujeito, que se inicia com a descrença no cristianismo, proporcionada pelas aulas de Edu depois é intensificada com a desvalorização da família, dos bens de consumo, do conhecimento universal, da noção de sanidade, e a reavaliação da visão do próprio corpo e da sexualidade, que julgo ser possível a leitura dessa personagem como representação do indivíduo pós-moderno apresentado nos estudos de Stuart Hall entre outros pensadores contemporâneos com os quais dialogo neste trabalho.

Para tanto, como já mencionado anteriormente, neste capítulo da dissertação analisarei a primeira parte da narrativa, que antecede a descida da personagem Antônio ao inferno, pois são os primeiros capítulos, denominados: “Ex-líbris” e “O que há em cima”, que permitem essa leitura do

Subsolo infinito como um *Bildungsroman* às avessas. Percebe-se aí a intenção de uma preparação para o mergulho no subsolo, uma espécie de “purificação” desse sujeito para que ele possa embrenhar-se no seu inferno particular.

3.1.1 Subsolo Infinito: O Romance de (Des)Formação do Sujeito Burguês na Pós-modernidade

(...) as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado.
Stuart Hall

Wilma Maas, pesquisadora da obra de Goethe e autora do livro *O cânone mínimo*, realizou nessa obra um estudo sobre o romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, apresentando, para tanto, a primeira recepção crítica da obra analisada – concentrada basicamente nos amigos do escritor, entre eles Friedrich Schiller (com quem o romancista trocou correspondência sobre a obra antes mesmo da publicação de cada volume), Christian Gottfried Körner e Daniel Jenisch. E também apresentou as primeiras críticas na imprensa, escritas por Herder, Humboldt, entre outros, – até a crítica primeiro-romântica de Friedrich Schlegel e Novalis, constrói um histórico da recepção da obra de Goethe para revelar e problematizar a sua canonização enquanto paradigma do *Bildungsroman*²⁰.

²⁰*Bildungsroman* – termo traduzido para o português como “Romance de Formação”. Optei por manter o termo em alemão para preservar o sentido das discussões levantadas por Wilma Maas, mas em diversas vezes ele será mencionado em português para justificar a construção do termo que o antagoniza em português: (des)formação – cuja tentativa de definição será desenvolvida neste trabalho.

A despeito das grandes diferenças existentes em cada uma dessas visões sobre a obra de Goethe, considerando o grande sucesso de seu livro anterior e uma possível quebra de expectativa desses primeiros leitores de *Os anos de aprendizado*, pode-se perceber que naquela primeira fase da recepção da obra “obtem-se um traçado crítico que projeta as vertentes históricas e discursivas que colaboram para a conjunção das partes que formam o signo literário *Bildungsroman*, ao mesmo tempo em que já reflete a trajetória polêmica desse mesmo signo.” (MAAS, 2000., p. 113), pois aqueles primeiros críticos mantinham uma leitura do romance que “orientou-se por perspectivas estéticas e morais evidentemente estreitas para uma ‘compreensão’ da obra. A crítica exercida por Herder, Humboldt e Charlotte von Stein não teve sensibilidade para a ironia com a qual Goethe trata seu protagonista” (GILLE, apud. Ibid., p. 109).

Com a chegada do “*Übermeister*”, de Friedrich Schlegel, que, “ao negar a existência de um processo individual de formação para Wilhelm Meister, amplia, entretanto o aspecto dessas *Bildung* em direção à natureza e à vida” (MAAS, 2000, p. 124), Maas conclui que “a questão da ‘formação’ ultrapassa a perspectiva dos primeiros críticos do romance que viram em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* um conteúdo programático da formação burguesa que se estendia mesmo em direção ao leitor.” (MAAS, 2000, p. 114), pois a crítica de Schlegel

estendeu os limites da primeira interpretação do *Meister* como representação de um processo harmonioso e individual, em direção a uma poética moderna e dialógica, na medida em que os pressupostos da formação se alargam para compreender o caráter progressivo e dinâmico que Schlegel soube reconhecer em *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*. (MAAS, 2000, p.127).

Diante disso, foi possível perceber que “a constituição do signo literário *Bildungsroman* encontra-se vincada por essa multiplicidade cultural que se reflete tanto na heterogeneidade das críticas que foram dirigidas ao romance como na relativização de um real processo de formação do protagonista.” (MAAS, 2000, p. 134). Para este trabalho, concentrarei meu foco naquela leitura da obra que permite, sim, reconhecer o projeto de

formação burguês existente na trajetória de Meister, mas sem obviamente esquecer das palavras do próprio Goethe em suas memórias em relação à sua obra:

Não se pode exigir que o público acolha intelectualmente uma obra intelectual. Não se considerou senão o fundo, o tema, como já o tinham feito meus amigos; ademais, viu-se reaparecer o velho preconceito, fundado na dignidade de uma obra impressa, de que ela deve ter uma finalidade didática. Mas a verdadeira exposição não tem tal objetivo. Não aprova nem condena: desenvolve no seu encadeamento próprio as ações e os sentimentos, e é essa forma que esclarece e instrui. (GOETHE, 1986, p.445. apud Maas, p.110).

Percebe-se que *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe, tornou-se um paradigma do *Bildungsroman*, já que é possível a leitura dessa obra como um processo de formação do sujeito burguês alemão do século XVIII, quando a burguesia inicia a sua ascensão a um patamar mais privilegiado política, cultural e socialmente e escolhe o romance como o veículo de expressão de seus valores e firmação de sua identidade. Mas, ressalto que essa formação não se conclui na figura de Meister, a “formação” fica *a devir*, não se concretiza no plano da ação, tanto que Meister se sentirá, no oitavo volume da obra, descentrado, fora do mundo, sem pertencer nem à burguesia, visto que é o cunhado Werner (esse sim o burguês não-diletante) quem cuida de seus negócios; nem à aristocracia, conforme seu plano inicial de ascensão social; nem tampouco conseguiu manter-se no teatro, forma de arte que lhe possibilitou o acesso ao “quintal” da aristocracia.

Portanto, é no último volume do romance que descobrimos que toda a “formação” – entendida como um processo de desenvolvimento e aperfeiçoamento das qualidades racionais –, que Meister sofreu por intermédio da Sociedade da Torre – mais especificamente em seu mentor intelectual, o Abade, com seu projeto pedagógico, seu princípio de “educação pelo erro”, sua atuação intervencionista e esclarecida sobre a trajetória dos jovens sob sua tutela e que configuram um tipo de procedimento racionalista paternal, nos moldes da *Aufklärung* (do Iluminismo)²¹ –, na verdade não o

²¹ Historicamente, entretanto, esse sentido iluminista e, na verdade, restrito, de formação, foi

formou em nada antes conhecido, visto que esse sujeito não mais se identifica/reconhece como integrante de nenhuma das camadas sociais que o envolvem.

Em paralelo a isso, percebemos a figura de Antônio Figueiredo de Alcântara Bezerra, protagonista de *Subsolo infinito*, que na narrativa contemporânea representa um homem branco, burguês, cuja formação se deu com base tanto na vertente iluminista como naquela que a superou para buscar a formação universal e que, diante de um mundo, de um contexto histórico muito diverso daquele em que Meister inseria-se, não se reconhece enquanto indivíduo, restando-lhe a crise de identidade (da identidade preconcebida e que a ele foi imposta socialmente) como espólio dessa luta insana entre uma identidade única que já não existe mais e o mundo que o envolve.

Lembremos que Antônio, no início da narrativa, é descrito por seu amigo Marcos como um homem bem-sucedido, pai de família, dono de bens materiais relevantes, escritor de obras reconhecidamente de sucesso, e que, por azar, amnésia ou loucura, não reconhece, não se lembra de tais “preciosidades conquistadas”. É certo que a sociedade que cerca esse sujeito o vê em descompasso com o que é socialmente aceito e relaciona tal “esquecimento de si” como perda da sanidade mental. Provável e até proposital engano que a narrativa demonstra com o trajeto que a personagem percorre no subsolo e que neste estudo defendo como uma reação possível desse sujeito pós-moderno diante do mundo globalizado e pluralizado que o cerca.

Como argumenta Stuart Hall, “esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural

ultrapassado por um sentido mais amplo. Também em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, a concepção se amplia. O desejo de Meister por uma formação universal (...) encontra sua contrapartida histórica na autonomia do termo *Bildung* (Formação) ante *Erziehung* (Educação). Aquele passou a ser usado preferencialmente “quando era intenção designar um processo de moldagem, de cultivo, mas também de desenvolvimento e auto-aperfeiçoamento das faculdades espirituais e intelectuais do homem, do coração, do gosto.” (VIERHAUS, 1984, p.515, apud MAAS), ao passo que *Erziehung* manteve o sentido de um processo pedagógico que levava ao desenvolvimento das faculdades racionais do indivíduo. (MAAS, 2000, p. 36-37).

quanto de si mesmos – constitui uma 'crise de identidade' para o indivíduo.” (HALL, 2003, p. 9). Ainda sobre esse assunto, encontro nas palavras de Maas um respaldo para as discussões sobre o sujeito pós-moderno:

No século XX, o conceito teleológico do desenvolvimento individual sofre uma ruptura. No século da psicanálise e das duas guerras mundiais, a representação do indivíduo como um todo harmônico, desenvolvido segundo suas tendências naturais, não corresponde nem ao cidadão nem ao indivíduo. As condições históricas que sustentavam o grande projeto burguês esfacelam-se, ao mesmo tempo em que a personalidade individual se descobre fragmentária. (MAAS, p.209).

É com base nessas idéias que demonstro, por intermédio dos estudos de Maas, como tal projeto burguês de formação do indivíduo unificado é representado na literatura do século XVIII, por meio do romance de formação; para, depois, refletir como é possível pensar a literatura brasileira contemporânea reagindo a esse esfacelamento do projeto burguês (já previsto por Goethe quando da criação do oitavo volume do romance sobre Meister), criando um romance de (des)formação que tem como premissa a perda da noção de identidade, tal como era até então percebida. Isso será apresentado por meio da personagem Antônio e o seu processo de (des)formação, para o qual proporei uma definição mais adiante.

Então, rumaremos agora para o século XVIII e aproveitaremos para mergulhar no romance de formação da burguesia alemã, cujo cânone mínimo, segundo Wilma Maas, é *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*.

3.1.2 Breves Noções sobre o *Bildungsroman* Alemão e suas Implicações na Literatura de Nelson de Oliveira

Na metade do século XVIII, a burguesia firma-se enquanto classe social privilegiada. O gênero romance começa a ser valorizado e é absorvido por essa classe em ascensão para a divulgação, discussão e, por que não dizer, formação do

projeto de indivíduo burguês²², visando à transição de uma cultura de mérito herdada para a cultura do mérito pessoal adquirido.

Diante das diversas correntes de conceituação do *Bildungsroman*, este estudo é fundamentado naquela que viabiliza a utilização desse termo literário em outras literaturas que não somente a alemã, por nela encontrar subsídios que viabilizam a aproximação aqui desejada entre a noção de *Bildungsroman* e a sua subversão na literatura brasileira contemporânea, mais restritamente pensada no romance *Subsolo infinito*, de Nelson de Oliveira.

(...) o *Bildungsroman* será abordado como uma instituição atrelada a megaconceitos em circulação na história cultural do século XVIII, como a educação e a formação das diferentes classes sociais, ao lado do estabelecimento do romance como gênero literário “digno”. Trata-se, portanto, de uma instituição social-literária, composta, por um lado, pelo conceito histórico da *Bildung* burguesa, fundamental para o funcionamento da sociedade absolutista tardia na Alemanha do final do século XVIII, e, por outro, pela grande instituição literária do mundo moderno, o romance (MAAS, 2000, p.14).

Pensando nesse sujeito burguês que precisava se auto-afirmar perante uma aristocracia que até então detinha o acesso ao conhecimento universal, enquanto que para as demais classes restavam os conhecimentos específicos das áreas nas quais atuavam profissionalmente, a personagem Wilhelm Meister presentifica a necessidade dessa classe burguesa – que já detinha o capital, mas ainda não o prestígio – de alcançar o reconhecimento social almejado. É preciso lembrar que, para a época em questão, aqueles que conseguiram suas riquezas por meio do trabalho ou da exploração do trabalho alheio, e não por simples questão de hereditariedade, não recebiam o mesmo destaque social, já que o nobre, o valorizável, era ser rico e não trabalhar, gozando apenas da riqueza e do título herdados.

Diante disso, é possível pensar em Meister como um representante do sujeito pertencente à classe burguesa do século XVIII na Alemanha, tentando se autoconhecer e se auto-afirmar frente a uma sociedade que ainda lhe era hostil, devido ao fato de pertencer a uma classe social que não era a

²² Acredito ser desnecessário apontar os preceitos do projeto burguês, visto sua continuidade ainda em nossos dias, a despeito de suas problemáticas e inadequações para com o contexto histórico atual.

aristocracia. Suas dificuldades para a aquisição do almejado conhecimento universal, que ele não alcança, e a sua trajetória até um possível casamento com uma aristocrata nos dão a noção dos entraves que a classe burguesa teve de superar para alcançar a posição de prestígio enquanto classe social.

Diante dessa reflexão, foi possível perceber como Goethe, ao criar ficcionalmente a figura de Meister, dialoga com o contexto histórico que o envolve, demonstrando como a literatura, por ser linguagem, está num movimento de diálogo constante com a tradição literária que a precede e também com os fatores sócio-culturais que a cercam, ora refletindo-os ora questionando-os e subvertendo a percepção do mundo do leitor. Portanto, a aproximação que hora proponho nada tem de absurda ou novidade, e se justifica enquanto um esforço em pensar a literatura brasileira contemporânea como essa antena/ esse “ente” que dialoga com a literatura que a precede e com as questões sócio-culturais do nosso tempo.

Retomando o que foi apresentado no primeiro capítulo, com o advento da “modernidade tardia, marcada por uma visão do mundo humano como totalmente pluralista” (BAUMANN, 2000) esse sujeito, cuja identidade era vista de forma unificada, entra em declínio, já não há mais possibilidade de se pensar em verdades absolutas, já não é mais possível conceber-se enquanto um ser de unidade. É preciso fragmentar-se. “(...) quanto mais o mundo possui a aparência de unidade e totalidade, maior é o avanço da reificação e, portanto, da divisão.” (ADORNO, 1998, p. 22).

Aqui entra a noção de dialogicidade da obra literária, na qual podemos perceber diretamente uma relação entre o pensar da literatura contemporânea sobre o seu tempo e *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe. Essas duas obras dialogam entre si e com as sociedades em que surgem. Há sem dúvida a representação da figura desse homem burguês em dois contextos históricos diferentes. Se no primeiro era necessário criar um romance de formação desse burguês – mesmo que com a intenção de ironicamente questioná-lo no último volume do livro – para refletir sobre as exigências políticas, sociais e intelectuais daquele momento

histórico; no segundo, reconhece-se a inevitável subversão/ inversão/ negação dessa “formação” hora valorizada. Diante de um contexto em que o conhecimento universal, a unicidade do sujeito e as verdades entram em descrédito, esse indivíduo burguês não se reconhece mais e precisa rumar na direção contrária. Assim será possível para ele perceber-se, enquanto um ser social e multifacetado, cuja identidade, segundo Hall, por ser uma busca permanente, está em constante construção, travando relações com o presente e com o passado, visto que tem história e, por isso mesmo, não pode ser fixa, determinada num ponto para sempre, implica movimento. (apud ESCOSTEGUY, 2001, p. 142).

Seguindo essa linha de raciocínio podemos encarar o protagonista do romance contemporâneo *Subsolo infinito* como uma possibilidade de leitura e retrato desse homem, esse mesmo burguês que já está “formado”, e que não se encaixa mais naquele sujeito idealizado pelo projeto da burguesia. Depois de formado naqueles preceitos, o que resta ao burguês na sociedade contemporânea cujas principais características são a descartabilidade, a valorização do consumo e a otimização do tempo? As mudanças nas relações neste novo milênio, a descentralização do sujeito, a necessidade que o indivíduo tem de se enxergar enquanto um ser social e de linguagem fazem com que esse homem da modernidade tardia entre num novo processo de autoconhecimento, mais uma vez refletido/refratado na literatura, por meio da personagem Antônio, que, após o período de (des)formação, faz um mergulho alegórico no subsolo, no inferno que lhe é particular, ou seja, um retorno à escuridão de um homem a ser descoberto.

Passo agora a uma definição do que aqui denomino de romance de (des)formação e como ele pode ser lido na obra de Nelson de Oliveira.

3.1.3 O Sujeito Pós-moderno e a Crise de Identidade

Duvido se existo, quem sou eu se este tamanduá existe?

Catatau, Paulo Leminski

Diferente do *Bildungsroman* acalentado pelos primeiros críticos de *Os anos de aprendizado*, cujo empreendimento deveria ser o de reforçar/firmar o projeto burguês na sociedade alemã do século XVIII – um projeto claro e com objetivos socioeconômicos e intelectuais facilmente identificáveis –; o romance de (des)formação, de forma dialógica com essa tradição, tematiza a necessidade da crise dessa identidade burguesa unificada, social e historicamente imposta, para a revelação de um sujeito fragmentado, capaz de dialogar e de se adaptar às exigências de um mundo – chamado de pós-moderno por falta de nomenclatura melhor –, no qual a velocidade da comunicação, o acesso massivo à informação (a despeito da qualidade e das interferências midiáticas no momento da recepção de tais informações) e o reconhecimento dos diversos papéis sociais a que esse indivíduo está sujeito oferecem a necessidade de se pensar/representar literariamente essa nova condição da classe burguesa que já não se reconhece enquanto tal.

Assim como o romance de formação foi lido como o veículo encontrado pela burguesia alemã do século XVIII para representar seus ideais perante a aristocracia, visto que se enxergava nos heróis; o romance de (des)formação passa a exercer um papel reflexivo acerca da sociedade contemporânea, na qual o sujeito burguês formado já não encontra eco e precisa ser (des)formado para o desvendamento da necessidade da busca por esse novo sujeito,

o sujeito pós-moderno, fragmentado, capaz de lidar com as identidades contraditórias que existem dentro dele e que o empurram em diversas direções, de tal modo que as suas identificações vêm sendo continuamente deslocadas. (...) Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a

morte é apenas porque construímos uma “cômoda estória sobre nós mesmos” ou uma “confortadora narrativa do eu”. (HALL, 2003, p.13).

Assim, o presente estudo oferece uma leitura da primeira parte do romance *Subsolo infinito* que vai ao encontro das idéias compreendidas como uma possível definição de romance de (des)formação ou *Bildungsroman* às avessas na contemporaneidade.

Para demonstrar como essas reflexões se dão na construção ficcional, passarei agora a uma análise no corpo-a-corpo com o texto de Nelson de Oliveira, a qual terá por objetivo traçar/demonstrar a trajetória da personagem Antônio no sentido de destituir-se dos valores burgueses em busca do “eu” ou dos “eus” que habitam o seu subsolo.

3.1.3.1 De Antônio Figueiredo de Alcântara Bezerra para Toni – “a burguesia fede”: primeiro estranhamento

Como ficou dito no segundo capítulo na análise dos cronotopos, o leitor, no início da narrativa, é inserido num universo de degradação do ser e do espaço que reflete o descontentamento do sujeito contemporâneo diante do mundo em que se encontra.

O desinteresse de Toni por aquelas personalidades que jantam e sua companhia ele no restaurante evidencia-se pela forma propositalmente “descuidada” com que ele se refere ao assunto que é tratado durante o jantar. Denominando os estilistas apenas com as letras do alfabeto, a personagem demonstra seu atual desapego às futilidades que dominam o pensamento descartabilizante contemporâneo. A indústria da moda, um dos símbolos do capitalismo, tem como um de seus principais preceitos a descartabilidade, visto que a cada estação temos novos modelos (mesmo que sempre baseados nos que anteriormente existiram). Diante da enfadonha discussão acerca do irrelevante, a personagem não poderia ter outra reação a não ser a

de sair abruptamente daquele universo. Toni não se sente mais parte daquilo, ele não consegue cumprir o papel social que se exige numa mesa de um restaurante elegante, ambiente ao qual esperam que ele se adeqüe.

Ao ser abordado pelo seu futuro amigo, o mendigo Mikhail, Antônio demonstra muita impaciência e stress, características bastante comuns no dia-a-dia do trânsito das grandes cidades. Lembremos da fala de Antônio no momento em que é abordado por Mikhail:

Se, nesse momento, eu tivesse a vaga noção de que esse vagabundo e eu viríamos a nos tornar, num futuro próximo, amigos – mais do que amigos: quase irmãos –, talvez a arma não tivesse saído tão facilmente do porta-luvas. Olhando seus trapos, o cabelo imundo, quase chego a me lembrar de coisas que ainda estão por vir. Essa a minha maior qualidade: excelente memória para fatos futuros, enquanto o passado se me apresenta como um cipal inextricável. (OLIVEIRA, 2000, p.15).

3.1.3.2 Que homem é esse? Postura sexual?, posses? e livros?... será?

A cena de sexo que ocorre após esse primeiro encontro de Toni com Mikhail dá conta de uma possibilidade de reflexão acerca do papel social a que o homem está submetido enquanto chefe de família. Por meio da narração do “sexo pelo sexo” praticamente destituído de romantismos ou idealizações cristãs (sexo existente somente para a reprodução de fiéis), no qual é perceptível a insegurança que Antônio sente com relação ao desempenho sexual que ele gostaria de ter, percebo uma intenção irônica da narrativa com relação ao que deveria ser o ideal de postura masculina nessa situação.

A certeza de que a minha mulher é o próprio Satanás me deixa um pouco sem jeito, quando o assunto é sexo. Os dois, ainda na cama. A TV ligada. Será que ela quer? Mas por que quereria? O diabo não precisa transar, caso contrário não passaria todo o tempo incitando os outros à cópula. Calço o chinelo e vou ao banheiro. Tranco a porta, por precaução. (Ibid, p. 15).

Isso reflete uma tendência contemporânea de repensar o papel do masculino diante de uma sociedade que não se quer, nem se fundamenta mais, no sistema patriarcal cujo papel do homem está intimamente ligado com a concepção social da virilidade.

Depois das conquistas feministas, diversas transformações vêm ocorrendo no modo pelo qual a sociedade encara os papéis sexuais. Diversos estudiosos procuram compreender essa nova postura do ser social que se vê não mais como “feminino” ou “masculino”, e sim uma mistura entre esses dois, uma vez que pensá-los separadamente é um construto social que se perpetuou e ainda se pratica por meio de muita repressão.

Diante dessas primeiras transformações no pensamento acerca da sexualidade, que vêm tomando grande relevância com os Estudos Culturais, tem-se a necessidade de se pensar o indivíduo como um ser polifônico²³ e, portanto, a “legitimidade da representação do masculino associada ao comportamento de virilidade, posse, poder e atitudes agressivas se ‘relativiza’, abrindo frente a outras possibilidades de representação do homem”. (NOLASCO, 2007, p. 19)

Depois de fazer sexo com a mulher, Toni faz uma reflexão acerca de quem ele “deve ser” por meio daquilo que ele possui, ou seja, ele tenta, como já apontado por Hall, construir uma cômoda história de si mesmo:

Antes de sair de casa, a gravata ainda na mão, abro sorrateiramente a porta do quarto contíguo ao quarto em que Anastácia, exausta, ronrona asperamente. Dentro, um par de camas dispostas lado a lado, cada qual ocupada com uma criança que dorme. Devo ser alguém muito importante, responsável e capaz, pois o terno que eu estou vestindo é de primeira, diria até francês – onde costuraram a maldita etiqueta? –, e minha estante está abarrotada de livros. Além disso tenho mulher e filhos. Vasculho o apartamento à procura de novos indícios que atestem meu talento e benevolência. (OLIVEIRA, 2000, p.17).

Conforme nossa análise dos cronotopos, no capítulo anterior, a descrição dos objetos e espaços que circundam Antônio nessa parte da narrativa pode ser lida como uma tentativa da personagem, ao perder a noção da própria identidade, de se reconhecer naquilo que possui. Ironicamente, a

²³ “Polifônico”, aqui, está baseado na concepção que Nolasco apresenta em seu artigo *O homem sem qualidades*, significando que o indivíduo, independentemente do sexo que possui, tem/demonstra em sua prática social tanto características e atitudes socialmente relacionadas ao masculino quanto aquelas relacionadas ao feminino.

perda da identidade aqui é utilizada para demonstrar o quanto as pessoas se enganam quando querem enxergar-se naquilo que possuem. Percebo nesse trecho do romance uma intenção de ironizar²⁴ a sociedade de consumo, que diferencia o sujeito pelo que ele possui, a despeito de suas ações ou reações diante da mesma sociedade. Essa postura crítica permanece, como vimos, com relação ao cronotopo do carro e dos edifícios luxuosos das grandes metrópoles.

Ainda em relação a essa passagem, é preciso analisar seu encontro com o amigo Marcos pelo viés da construção da identidade do protagonista. Primeiramente, penso na atitude de Antônio de ocupar a cadeira de Marcos – a qual, obviamente, mais representa uma posição social do que necessariamente um móvel no qual é possível assentar-se. Essa decisão de se sentir dono de alguma coisa, de um lugar no mundo é uma constante nesse momento para Antônio.

Durante a conversa, Toni toma ciência sobre o fato de Marcos ser o dono da cadeira e do escritório todo e recebe a descrição de uma vida que, segundo Marcos, era a do protagonista antes de ele ter se perdido no emaranhado insano de *personas* que o fez esquecer-se de sua “história”. A identidade de Toni revelada por Marcos é a de um escritor de sucesso, esposo de Anastácia, que vive preocupada com ele desde sua última fuga do hospício, e que, portanto, não poderia ser a mulher com quem acabara de ter relações sexuais. Diante de tal revelação e da reação do amigo ao tentar encaminhá-lo novamente para o hospício, a personagem foge dali, abandonando mais dois dos princípios burgueses de felicidade: a família e o dinheiro.

²⁴Segundo Bakhtin, “a ironia é nossa sabedoria, e quem ousaria hoje proclamar verdades? Rejeitar a ironia é optar deliberadamente pela ‘tolice’, limitar-se a si mesmo, estreitar o horizonte” (Bakhtin, 1992, p.352).

3.1.3.3 A (des)formação se intensifica e o sujeito começa a criar sua nova percepção de si

Os cronotopos da “casa” e do “carro”, ao sofrerem um empobrecimento (de Citroën para Fiat; de apartamento de luxo a espaço minúsculo), desencadeiam reações na forma pela qual o protagonista se vê, enquanto ser social e isso se manifesta também no modo como ele se vê fisicamente. Ao tocar-se, Toni não se reconhece mais e, em frente ao espelho, passa a mão sobre o

cabelo, afundando os dedos nas espirais ásperas de bombril. (...) cabelo preto e encaracolado. De onde veio? A pele do rosto também não é nada parecida com a idéia que vinha fazendo dela até agora. É lisa e escura, tão escura que me provoca náuseas. Sou um crioulo, digo a mim mesmo, pasmado. (Ibid., p. 25).

A reação de Toni ao se perceber negro, diferente daquela que Macunaíma sentiu ao banhar-se na água encantada e tornar-se “branco, louro e de olhos azuizinhos, (visto que) água lavara o pretume dele²⁵”, foi de dilaceramento, de revolta, pois ele também não se reconhece como um negro.

O homem que saiu para jantar com Anastácia, com os amigos de Anastácia, que dirigiu um carro importado, que morou num bom apartamento e fodeu uma mulher de primeira era branco, tão branco quanto os conquistadores escandinavos que, mesmo quando lançados ao mar, mantiveram-se puros. (...) por esse motivo me arranho compulsivamente. Porque debaixo dessa pele, dessa fantasia, mesmo que seja com dor e sangue, mais cedo ou mais tarde minha verdadeira natureza terá de aflorar. (Ibid., p.26).

Assim termina o primeiro capítulo do livro, “Ex-líbris”, em que podemos refletir sobre a necessidade desse homem em se reconhecer. Para ele, falhou a chance de isso se resolver por meio do que, teoricamente,

²⁵ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. (o herói sem nenhum caráter). 6ª edição – Livraria Martins Editora, São Paulo, 1970. Utilizei essa comparação entre as duas personagens por perceber na trajetória de Macunaíma, guardadas as evidentes diferenças, um paralelo em direção contrária da trajetória de Antônio. Macunaíma sofre um processo de formação, mesmo que esta lhe revele sua inutilidade, considerando que o “progresso” e a “civilização” são a todo instante questionados pelo Macunaíma.

possuiria ou ainda pelo aspecto físico que ele deveria ter. Quando afirma que a sua verdadeira natureza terá de aflorar, Toni não está se referindo ao homem branco que manteve relação sexual com Anastácia. Ao dilacerar o próprio corpo ele busca, desde já, o caminho para o subsolo de si mesmo, aquilo que vai além da cor da pele ou do socialmente valorizado ou não. Mas a descida para o inferno exige dele mais que um simples esfolar-se, é preciso desgarrar-se de tudo o que a sociedade considera como constituinte de seu “eu”. E é nesse processo que ele mergulha nos capítulos seguintes.

Era preciso destituir-se de tudo. O capítulo “O que há em cima” inicia-se com a cena em que Toni, já no apartamento pequeno, recebe uma carta de demissão. A personagem demonstra na leitura do documento descaso para com a necessidade de se ter um emprego e cuidar do físico. A evocação dialógica de *A metamorfose*, de Kafka, faz-se presente nesse momento da narrativa, pois assim como Samsa, Toni perde o emprego. Porém, sua metamorfose ocorre durante um sonho, mas, ao acordar, diferente da personagem kafkiana, ele não se vê como um inseto monstruoso, segundo ele: “Transformara-me, isso sim, naquilo que já conhecia de longa data: numa cópia exata de mim mesmo.” (Ibid.,p. 29). Cabe aqui perguntar: a que “eu mesmo” a personagem se refere? Talvez ser a barata fosse uma solução, ao menos seria alguma coisa (um inseto), mas acordar ele mesmo é um problema que ainda não tem uma solução. Ele continua sem saber o que ou quem ele é.

Um incêndio no apartamento tira-lhe a posse do imóvel; agora ele não tem mais residência fixa (outro valor burguês), não tem mais emprego, e tudo que poderia identificá-lo enquanto um ser social (na sociedade que o cerca) foi queimado. Ao invés de se lamentar, como faziam os demais moradores, Toni mergulha num emaranhado de imagens ligadas ao fogo e, a partir disso, relembra as aulas do antigo professor de geometria euclidiana, Edu, e afirma, sobre os estudos gnósticos por ele conduzidos:

chegaram a me envolver por um longo tempo, a ponto de, após publicar seis livros sobre o assunto, fazer com que eu abandonasse completamente esposa e

filhos e fosse me exilar numa cidadezinha no sul do Mato Grosso, para entrar em sincronia com o cosmo e, conseqüência lógica, comigo mesmo. (Ibid., p. 30).

Pensando nas reflexões que Toni faz sobre os ensinamentos de Edu, relembrando a importância de Lúcifer e demais entidades para a construção daquele imaginário, tão invocado pela personagem, é possível ler essa “adoração” pelo fogo que destrói como um reflexo do desapego que a personagem demonstra com relação àquilo que está sendo destruído nele mesmo.

Ao observar o apartamento em chamas ele associa tal fato à figura de Edu, dando-se conta de que isso é um sinal de que existiria um plano de destruição contra ele. Pergunto: ele quem? Qual dos Tonis está sendo destruído? Provavelmente aquele Antônio Figueiredo Alcântara Bezerra da biografia do volume que escrevera, que Marcos lhe dera antes de sua partida do escritório e que ele mesmo subverte em sua leitura.

Algumas crianças estavam na calçada, cada qual um canudo, fazendo bolhas de sabão. Um sopro e zás!, cinco ou seis bolhas de vários tamanhos punham-se a flutuar sobre nossas cabeças, sobre os carros, muito além dos postes. Maravilhado vi não só a mim, mas também toda a minha vida refletida naquelas bolhas. Em 1952 Antônio Figueiredo de Alcântara Bezerra nasce em Orândia, cidade do interior de São Paulo. Infelizmente vi-me da maneira insossa, sem sal, como eu costumava ser apresentado ao público em obtusos suplementos literários... (Ibid., p. 68).

Toni definitivamente não se reconhece mais, e sua peregrinação pelas ruas de São Paulo pode ser lida como uma primeira tentativa de realizar esse encontro consigo. Mas, mesmo nas ruas, vivendo como um mendigo, há um momento em que esse autoconhecimento se inviabiliza. Basta lembrar que, depois de descobrir que dava para se ganhar algum dinheiro juntando papel, e com isso comer uma comida melhor que os restos depositados nos latões de lixo, Toni sente a necessidade de criar um espaço somente dele, conforme vimos na análise do cronotopo sobre as bibliotecas e o lixo.

Esse lugar tem muita relevância para a construção da narrativa, pois será o último espaço que Toni habitará, encarando-o como de sua propriedade: o contêiner fétido em que ele organiza a sua biblioteca repleta de

livros velhos e mal-cheirosos que, mesmo não estando ali com a intenção de serem lidos, formam o último reduto do protagonista, no qual ele se esconde até o seu contato com Maria José Maria.

O contêiner, os odores de suor misturado com a chuva que Toni e Maria José Maria sempre tomam dão a sensação de ser mesmo esse tipo de ambiente degradado ao extremo que liberta e que possibilita o encontro do caminho para o subsolo. Diante disso, é possível entender a importância da chegada da personagem Maria José Maria para dar continuidade à narrativa, caso contrário começaria ele a juntar novamente o lixo, a casa, o carro para se reconhecer. É na relação com essa criatura que Toni retorna ao caminho ou descaminho que o conduzirá ao seu inferno particular, mas para isso ele precisa romper a última barreira que o liga a esse universo que foi, como demonstramos, degradado aos poucos. Sobre esse último elo de ligação com os preceitos burgueses versarei nas próximas páginas deste estudo.

3.1.3.4 A sexualidade como construto social: a última barreira que separa Toni do subsolo

Desde o princípio Toni não consegue decifrar se aquele garoto é menino ou menina, as roupas e o corpo sujos não lhe dão a certeza com relação à sexualidade daquela criatura que tentava lhe roubar um naco de pão.

A apresentação de Maria José Maria na trama se dá de forma “descontraída” em meio a brincadeiras provocativas que os dois fazem em relação à disputa pela sobrevivência nas ruas. Toni se vê aos poucos encantado pela criatura, e quando esta lhe conta a sua história, que mais ficção ainda parece, ele se vê diante de um enigma que o enreda em relação à sexualidade de Maria José Maria ou José Maria José. Sua relação com esse ser jovem e andrógino, seu interesse sexual por uma criatura tão diversa

daquelas até então por ele conhecidas, além da própria educação judaico-cristã burguesa que recebera, fazem com que ele, em princípio, rejeitar o seu desejo pela companheira. Ele considera que não poderia se apaixonar por um menino, uma criança, afinal, a homossexualidade é um comportamento ainda não-aceito/não-compreendido por boa parcela da sociedade, a despeito das conquistas contra o preconceito que o movimento gay tem alcançado nos últimos tempos. Diante disso e da possibilidade de leitura da personagem Maria José Maria como sendo uma criança, não é de se estranhar que as cenas em que Toni vislumbra o corpo de seu/sua companheiro(a) estão sempre entremeadas da dúvida com relação ao sexo dele(a).

Mas os dois insistem, as situações os colocam sempre perto um do outro e aqueles preconceitos iniciais do protagonista vão dando lugar a um tamanho envolvimento com a personagem andrógina, que Toni não reconhece, ou melhor, nem tenta mais reconhecer o sexo dela(e). O que importa a partir de então é a relação, a densidade da relação, a aquisição de confiança, que ocorre aos poucos. Tanto que, ao perder Maria José Maria depois da entrada no subsolo, Toni passa a procurá-la e essa busca é o combustível que o conduz em sua aventureira peregrinação pelos labirínticos caminhos do seu inferno particular.

Enfim, o momento da narrativa em que os dois já estão completamente envolvidos é aquele em que Toni, mais uma vez, rompe uma barreira socialmente constituída, a mais penosa delas, pois é a que se refere à sua própria noção de sexualidade. Com isso, a narrativa mexe num dos piores tabus da sociedade contemporânea. Essa “ferida social” tem sido cutucada por diversos estudiosos que têm demonstrado a necessidade de se repensar a noção de sexualidade, a fim de revelar que ela é um construto social e não um dado biológico e inato no ser humano. Importantes estudos culturais têm desnudado a “origem social” sobre o que se entende por sexualidade e os preconceitos surgidos em relação àqueles que fogem do “padrão de comportamento sexual” instituído.

O sexo já não define mais quem é caça ou caçador.

O múltiplo marca cada vez mais revelações da diferença em uma sociedade que se impõe por meio da técnica “essencialmente cibernética-informática e informacional”. (NOLASCO, 2007, p. 21).

Toni, em seu processo de (des)formação é o “homem sem qualidades” apontado por Nolasco, um homem que percebe que:

é preferível uma liberdade feita de indeterminação a todas as certezas que subordinam à sua volta. Assim, o homem sem qualidades se afirma como um homem do possível e da experimentação que não se alarma ao ver sua identidade passar por contínuos remanejamentos. (NOLASCO, 2007, p. 21).

Feito isso, Toni está liberto para o mergulho no subsolo de si mesmo, no qual ele, agora destituído de todos os valores burgueses nos quais havia se formado, mergulha levando consigo a personagem que lhe possibilitou esse primeiro reconhecimento de si, enquanto um ser social – criado a partir de preceitos que já não o satisfaziam mais e precisavam ser um a um destituídos –, sobrando-lhe então a busca de um novo autoconhecimento.

3.2 O ROMANCE DE AVENTURA CONTEMPORÂNEO: A VIAGEM AO SUBSOLO DO EU

Voyager, c'est bien utile, ça fait travailler l'imagination. Tout le reste n'est que déceptions et fatigues. Notre voyage à nous est entièrement imaginaire. Voilà sa force.

Louis-Ferdinand Céline

Passo agora a analisar a segunda parte do romance *Subsolo infinito* e a escolha da epígrafe já traduz o que pretendo discutir neste capítulo do trabalho. Como já anunciei anteriormente, a leitura do subsolo ficcional criado por Nelson de Oliveira é feita a partir do seu confronto com situações inusitadas, que o levam a

assumir identidades distintas para sobreviver no subsolo, reencontrar Maria José Maria e autoconhecer-se.

Para isso, a personagem realiza uma viagem pelos subterrâneos, ambiente híbrido, no qual os elementos da realidade se mesclam aos seres e espaços fantásticos, oferecendo um tom onírico à narrativa e possibilitando ao protagonista viver aventuras nas quais ele precisa experimentar todas as facetas de sua personalidade.

O diálogo com o romance de aventura grego fornece a este estudo um paralelo na forma com que Nelson de Oliveira cria o seu romance de aventuras contemporâneo. Porém, o caráter do protagonista e o destino dos dois amantes não são bem aqueles privilegiados pelos romances de aventura gregos, o que torna o *Subsolo infinito* uma leitura bastante atualizada desses clássicos.

Início então, recuperando justamente o momento da narrativa em que os dois personagens entram no subsolo, em busca de algo que Toni ainda não sabe ao certo do que se trata.

(...) Achei tudo muito comum, decepcionante até. Entrar no inferno através de um duto de ar. Nada poderia ser mais prosaico. Esperava algo carregado de símbolos. A cratera de um vulcão extinto, por exemplo. Ou um rio que, em determinado ponto, caísse em cascata, terra adentro. (OLIVEIRA, 2000, p. 82).

Diante da descrição que o narrador-personagem faz da entrada do inferno, como já estudado no capítulo anterior, percebe-se claramente o seu desapontamento diante de um lugar tão comum. O desejo por uma aventura de verdade, daquelas dos tempos gregos, parece estar pulsionando o personagem, cuja imaginação o conduziria por caminhos mais aventureiros para os subterrâneos. Essa decepção do protagonista viabiliza o pacto ficcional com o leitor, que embarcará nessa aventura contemporânea pelo subsolo infinito sem saber ao certo como será o inferno criado por Oliveira.

Já que evoquei o diálogo com o romance de aventura grego, recupero agora o que Mikhail Bakhtin fala sobre esse gênero literário para que possamos depois demonstrar como a narrativa de Nelson de Oliveira dialoga com essa tradição, criando um novo romance de aventura, calcado na busca do autoconhecimento por parte da personagem principal.

Chamaremos por convenção o primeiro tipo de romance clássico (...) de “romance de aventuras e provações”. Aqui trataremos do assim chamado romance “grego” ou “sofista” que se desenvolveu durante os séculos II-IV da nossa era.

(...) Nesses romances, encontraremos um tipo de *tempo de aventuras* profunda e meticulosamente desenvolvido, com todas as suas nuances e particularidades..

(...) Os enredos desses romances (...) revelam enorme semelhança e constituem-se essencialmente dos mesmos elementos (motivos); em cada romance é alterada a quantidade desses elementos, o seu peso específico no todo do enredo, suas combinações. Não é difícil construir um esquema geral e típico com a indicação das digressões particulares mais substanciais e das variações. (BAKHTIN, 1990, p.213-214).

Bakhtin prossegue seu estudo apresentando um esquema que exemplifica o tipo de enredo do romance de aventura, que, em geral, pode ser assim resumido: dois jovens cuja origem é *desconhecida, misteriosa*, em idade para se casar, encontram-se e se apaixonam *repentina e inesperadamente*. Vale lembrar que os jovens são extremamente *castos* e dotados de *rara beleza*. Entretanto, o casamento entre eles não pode ser realizado de imediato, pois eles encontram diversos entraves para se unirem em matrimônio. Encontros, desencontros e aventuras são freqüentes no tempo que consiste justamente entre o momento em que eles se conhecem e o seu casamento. Várias são as referências com detalhes do que pode acontecer ou não na vida dos apaixonados. Citarei algumas das elencadas por Bakhtin:

Rapto da noiva na véspera do casamento, *discordância dos pais* (se existem), que destinam outro noivo ou outra noiva aos apaixonados (*pares falsos*), fuga dos namorados, uma viagem, uma tempestade no mar, *navifragio*, salvação espetacular, ataque de *piratas, cativo* e *prisão*, atentado contra a castidade do herói e da heroína, sacrifício da heroína como oferta de purificação, guerras, combates, *venda como escravos, mortes fictícias, disfarces*, reconhecimento, não-reconhecimento, traições imaginárias, atentados à castidade e à fidelidade, falsas acusações de crime, processos e provas judiciais contra a castidade e à fidelidade dos apaixonados. (...) Têm importante papel os encontros com amigos ou inimigos inesperados, adivinhas, vaticínios, sonhos proféticos, pressentimentos, poções para dormir. O romance acaba com a feliz união dos apaixonados em matrimônio. Este é o esquema dos momentos básicos dos enredos. (BAKHTIN, 1990, p.214).

Para o estudioso russo, no romance grego de aventura, o amor entre o herói e a heroína não desperta nenhuma dúvida: o ponto inicial do

romance é quando se conhecem e se apaixonam repentinamente, e o final é quando se unem em matrimônio, que, sem dúvida, ocorrerá mesmo depois de os heróis passarem por todos os tipos de provação.

Pensando no romance contemporâneo de Nelson de Oliveira, é perceptível o diálogo existente com o romance de aventura grego, visto que Toni e Maria José Maria também se encontram, se apaixonam, e, depois da descida ao subsolo, ocorre o desencontro entre os amantes quando a heroína é raptada por Edu e levada para Ílion, para dez anos depois ser resgatada pelo herói.

Podemos perceber muitas similaridades de enredo, porém, é justamente na forma de desenvolver esse enredo que Nelson de Oliveira subverte o gênero. Ao analisar cronotopicamente os dois romances, percebo que, a despeito de apresentarem estruturas similares, a narrativa pós-moderna subverte a noção de construção das personagens que na narrativa grega eram sujeitos sociais respeitáveis cuja moral, beleza rara e castidade agora transformam-se, dando lugar a uma nova concepção de sujeito, de amor, de sexo, de aventura.

Se no romance grego as aventuras vividas pelas personagens parecem ter apenas a função de intensificar o reencontro dos jovens amantes para a realização inevitável do matrimônio, na trama contemporânea, todas as aventuras vividas por Antônio (já que Maria José Maria desaparece da entrada do inferno e só reaparecerá em Ílion) em nenhum momento “idealizam” o reencontro com a “heroína”. De forma alguma é possível afirmar que haverá um “final feliz” ou a sensação de completude para os “dois pombinhos”, pois nada, além da dúvida sobre o futuro, resta aos dois aventureiros quando Toni vence Edu e o “casal” retorna à superfície.

Assim como no romance grego, as aventuras vividas por Antônio desde que se perdeu de Maria José Maria em nada alteraram, positiva ou negativamente, o amor entre as duas personagens. Porém, o romance pós-moderno subverte novamente o gênero grego no momento em que as aventuras têm uma função importantíssima na formação da personagem

Antônio, que vai, ao longo da narrativa, vivendo um processo de autoconhecimento, reconhecendo-se como um sujeito multifacetado, capaz de reagir das mais variadas formas dependendo do que a ocasião exige. Antônio, ao contrário do herói grego, sai diferente do subsolo, sua biografia é, sim, modificada pelas aventuras que experiencia no inferno.

Mas no romance grego não acontece absolutamente nada disso: há um hiato puro entre os dois momentos do tempo biográfico, que não deixa nenhum vestígio no caráter e na vida dos heróis. (...) Todas as peripécias do romance [grego] que preenchem tal hiato consistem num simples recuo do curso normal da vida, privado da duração real dos acréscimos de uma biografia normal. (BAKHTIN, 1990, p. 216).

Difícilmente o leitor de *Subsolo infinito* poderá enxergar as peripécias de Toni no inferno como um hiato em sua vida biográfica, afinal, se recordarmos as discussões realizadas no item 3.1 deste trabalho, a crise de identidade que o impulsionou a livrar-se de todos os valores burgueses fez com que Toni chegasse ao subsolo “purificado”, praticamente sem apegos materiais, para se auto-redescobrir, se auto-formar. Nas situações imprevisíveis – surgidas desde que ele e sua companheira adentram o duto de ar que os conduz ao inferno – Antônio formará uma visão de si mesmo, não como sendo um Antônio, e, sim, vários Tonis, múltiplos de um mesmo ser capaz de lidar com todas as adversidades e conquistas que a vida lhe oferece.

Frente a isso, percebo que, apesar de apresentar um enredo semelhante ao romance grego, a obra contemporânea em muitos aspectos afasta-se daquele gênero quando o desenvolve. Por outro lado, quando pensamos no desfecho da narrativa, nota-se uma aproximação da forma tradicional de ver o sujeito.

A decisão de Oliveira de transformar Maria José Maria (antes um ser andrógino) em uma mulher somente, faz com que os conflitos identitários, tão relevantes para a trama e tão característicos dos tempos pós-modernos, como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, resolvam-se de forma tradicional, retornando ao padrão de comportamento esperado.

Longe da pretensão de julgar a escolha do autor e considerando que o “final feliz” não ocorre de fato, o que percebo nesse ponto da narrativa é uma tentativa de resolver, mesmo que temporariamente, o conflito sexual de Toni, para que os dois pudessem retornar à superfície. Nesse sentido, vale perguntar: por que não poderiam retornar Toni e José Maria? Ou então, Toni e Maria José Maria? Seria proposital e também irônica a escolha do autor?

No intuito de responder a essas questões e conhecer as diversas identidades de Toni, faço agora uma análise das aventuras que o personagem vive, suas relações com as criaturas que habitam o subsolo e as reações contraditórias que ele é capaz de apresentar diante das situações inusitadas que ocorrem durante os dez anos que vive no inferno.

3.2.1 A Entrada do Inferno

Como foi possível observar, a entrada do subsolo é decepcionante aos olhos de Toni e seus pensamentos demonstram que ainda não está convencido do porquê da sua estada naquele lugar. Ele segue os passos de Maria José Maria, que demonstra muita segurança e determinação ao rumar para a escuridão.

A explicação para a desconfiança de Toni aparece na narrativa momentos antes de eles decidirem descer ao inferno. O protagonista reconhece que há um plano de autodestruição contra ele, porém, afirma: “Não sou Orfeu, não sou o professor Otto Lidenbrock²⁶, não quero ir para o inferno”. (OLIVEIRA, 2000, p. 80), mas Maria José o encoraja e decide procurar a entrada do subsolo na estação de metrô.

²⁶ Personagem de *Viagem ao centro da Terra*, de Júlio Verne, que também empreende uma aventura nos subterrâneos junto ao seu sobrinho Axel. Os aventureiros criados por Verne encontraram a entrada para o subterrâneo num vulcão extinto na Islândia, exemplo comentado por Toni quando se depara com a entrada do inferno.

Durante a descida, Toni começa a perder a consciência e, para manter-se desperto, começa a lembrar o nome de todos os personagens que desceram ao inferno.

Adentráramos a noite eterna, as profundezas do mais abissal dos oceanos. As alucinações vieram junto com as câibras. (...) O primeiro sinal, para quem está prestes a perder a consciência, é o enfraquecimento da acuidade sensorial.

(...)

Ulisses. Teseu. Enéias. Não, engano-me. Enéias jamais estive no Hades. (...) Ulisses também não. A conselho de Circe, ele foi ao país dos Cimérios, às *bordas* do Hades, mas não desceu aos subterrâneos. (...) É assim, creio, que está em Homero. Em pouco tempo Ulisses viu-se rodeado por espectros e pôde, então, conversar, mais uma vez, com sua mãe suicida e com os amigos mortos durante a conquista de Tróia. (Ibid., p.83-84).

Maria José Maria o desperta de seus devaneios épicos e ele, em pensamento, revela a si mesmo o quanto ama aquela criatura. Ele reafirma que não sabe ao certo o porquê de estar mergulhando naquela aventura, mas sabia que seguiria Maria José Maria para onde ela fosse, ainda não tendo certeza com relação ao sexo de sua companheira, visto que as transformações no corpo dela não cessaram, denunciando sua androginia. Mesmo diante desse fato, Toni a seguiu e assim descreveu a primeira visão do inferno: “A escada havia acabado. Não havia mais degraus. A coluna estreita por onde vínhamos descendo pouco a pouco foi se alargando, separando as paredes como um funil invertido, até se transformar numa abóbada descomunal”. (Ibid., p.85).

Após descrever a primeira imagem do que acreditava já ser o subsolo, Toni surpreende-se com as luzes piscantes lá no fundo. Ao invés de vaga-lumes (como foi sua primeira impressão), tratava-se, na verdade, de pessoas que, ao descer, traziam consigo lanternas e mochilas. Essa escolha atrapalhava os movimentos, fazendo com que escorreguem e caiam, alertando aqueles que estão embaixo, querendo fugir do inferno pelas cordas que indicam o caminho para a superfície.

Alguns têm fortes motivos pra entrar no inferno. Outros, porém, têm motivos de sobra pra querer sair dele. Os que descem carregando lanternas sinalizam, sem o saber, a posição das cordas. Vê como aquela gente toda se amontoa embaixo daquele pobre coitado? Estão tão desesperados que nem sequer esperam que

ele termine de descer. Lutam entre si, cada qual querendo subir na frente do outro. O sujeito que carregava a lanterna já não é mais empecilho pra quem quiser escalar. Repara como ele cai, sacudiram tanto a corda que o idiota não conseguiu se segurar. Que imbecil! (Ibid., p.86).

Após ler esse trecho da narrativa, é preciso refletir um pouco a respeito do porquê alguns querem mergulhar no subsolo e, ao mesmo tempo, existem muitas pessoas querendo fugir de lá. Como o próprio narrador afirma momentos antes da descida, o caminho para o inferno “todos sabem, mas não confessam, não demonstram, tentam negar (...) noventa por cento da população deste estado sabe.” (Ibid., p. 80-81). Ou seja, se grande parte das pessoas sabe onde está o inferno, e se esse inferno está mais próximo delas do que poderiam imaginar, se lá há muitas pessoas, querendo ficar ou querendo sair, isso significa que se trata de um espaço singular, capaz de oferecer o que a superfície não proporciona mais.

Conforme a análise do cronotopo da superfície, aquilo que o narrador reconhece como característica principal da vida fora do subsolo é a superficialidade/efemeridade existente no espaço, no tempo e nas relações para com as outras pessoas. Portanto, uma leitura possível para compreender o porquê de muitos quererem fugir do inferno seria a hipótese de que não tenham suportado a ausência dessa superficialidade, pois o conhecimento sobre si mesmo e sobre a capacidade que se tem de ser múltiplo é, para alguns, uma idéia conflitante. Portanto, o retorno à superfície mostra-se como o único caminho que lhes devolverá a “confortadora narrativa do eu”. (HALL, 2003, p.13).

Mas para Toni, o retorno à superfície ainda é algo distante, ele enfrentará o seu desejo inicial de retornar para buscar uma experiência bem mais intensa no que se refere à formação de sua(s) identidade(s). Segundo o narrador-personagem, a paisagem era assustadora, pois havia apenas a vastidão da noite. “Devíamos estar no interior de uma bolha de proporções inimagináveis.” (Ibid., p. 86) Toni descreve assim o espaço que ocupam naquele momento: “O duto em que estávamos era vermelho. Os outros, de diâmetro menor, eram azuis e verdes. Eu sabia que cada cor indicava um

fluido específico, só não sabia a que fluidos correspondiam tais cores”. (Ibid., p.86).

Os dois continuam andando com determinação e agilidade e chegam ao solo. Mas é sempre Maria José Maria quem conduz a expedição. Toni a todo instante enrosca-se em seus próprios andrajos e cai, e numa dessas quedas, ao tentar segurar a mão de sua companheira, os dois são violentamente separados por mãos fortíssimas.

Giravam como fantasmas, aquelas imagens pálidas e inconscientes, abúlicas, destituídas de entendimento. Quando se aproximavam, assemelhavam-se a macacos. Distantes, fundidos, pareciam uma serpente de carnaval chinês, dando pinotes, corcoveando. (...) Talvez, as mais remotas tradições estivessem certas ao afirmar que, uma vez sob a terra, a alma dos mortos perde a personalidade e o discernimento, passando a vegetar, como zumbis. Criaturas da meia-noite. (Ibid., p.89-90).

Essa é a primeira descrição de seres do subsolo, além daqueles que descem ou querem subir formando a batalha no duto. Porém, como foi possível perceber, os seres da meia-noite são como fantasmas, que estão ali desde que morreram e buscam alguém capaz de libertá-los daquela forma. Para isso, oferecem em troca proteção durante a estada no subsolo.

O canto do hino nacional, de várias formas, foi o que fez com que Toni e Maria José Maria fossem respeitados e ouvidos pelos espectros que estavam na laje do subsolo. O respeito a um dos símbolos de patriotismo pode ser lido como uma forma de expressar, mesmo em meio a um espaço tão singular e atemporal, um valor que precisa ser considerado. Ainda que os personagens estivessem em meio a criaturas fantasmagóricas, que rodopiavam inconscientemente, havia entre eles um elo. Essa ligação é simbolizada pelo hino nacional, que representa musicalmente o amor ao país a que todos pertencem.

Entre os espectros, Caldério foi o que conseguiu se libertar. Por gratidão, como vimos, acompanhou Toni durante os dez anos que ele permaneceu no inferno. O passar desse tempo de duração da aventura é

assim definido por aquele velhote desdentado, fedorento e que sabia Homero de cor: “Aqui é sempre meia-noite”.

Não estávamos no inferno, ainda. Estávamos num platô artificial, no que sobrara de uma estação de metrô desativada. Onde antes haviam corrido trilhos, nada mais restava, exceto um fosso insondável. O inferno. Estávamos a meio caminho de lá, ele me repetiu indicando o fosso. (Ibid., p.93).

O que percebo em Toni, nesse momento da narrativa, com relação à sua identidade, é que ele já dá mostras de mudanças. O ambiente era desconhecido não só para ele, mas para sua companheira também. Aquele não parecia ser o momento para cavalheirismos (damas na frente), nem para demonstrações de covardia, porém, o protagonista deixa a dama seguir na frente e é guiado por ela. A viagem ao subsolo é imprescindível para o seu processo de autoconhecimento, porém ele ainda não se dá conta disso; vive os acontecimentos e, como um espectador, segue Maria José Maria. O fato de ele ter assumido para si mesmo que a desejava mais que tudo o faz seguir inferno adentro.

Na superfície, durante as andanças pelas ruas de São Paulo, geralmente, Toni guiava sua companheira, pois ainda vestia a persona do homem que protege a amada dos perigos. No subsolo, no entanto, a posição se inverte e Toni experimenta a sensação de ser guiado pela fêmea. Maria José, desde que entrara no subsolo, demonstra grande segurança, como se já conhecesse o funcionamento daquele lugar. “Aqui, as leis são muito parecidas com as lá de cima, ela me falou, quem quiser comer deve roubar e, se preciso, matar.” (Ibid., p.94).

Durante o tempo em que estavam juntos, Toni sentia-se protegido e feliz: “Um nos braços do outro, sentia-me leve, pronto para alçar vôo. Talvez porque eu intuísse que aquela seria a última vez em que estaríamos juntos.” (Ibid., p.95) E com medo da provável separação ele pede a Maria José que voltem à superfície, pois, segundo ele, sentia um horror instintivo, aversão irreprimível a alguma coisa.

Caldério, por meio de sua sabedoria, alerta Toni sobre o fato de que “estamos na casa do grande senhor. Aqui não decidimos se vamos partir ou ficar, é ele quem decide. O demônio, suspirei.” (Ibid., p. 95). Entra aqui um elemento diferente. Até então, Toni e Maria José e as pessoas que desciam ou subiam as cordas estavam ali por sua vontade. Entrar ou sair do subsolo era uma questão de escolha, porém, a partir de agora não é mais o livre arbítrio que impera, pois há a presença de um ser que comanda e decide por eles, no caso, o demônio.

A desconfiança de Toni e seu desejo de retorno fundamentam-se com o prosseguir da narrativa, e a sua fobia e aversão consistem justamente na descoberta que fará quando chegar a Ílion e se deparar com mais uma de suas identidades. Mas, por enquanto, temos o homem inseguro, que segue sua amada pelos labirínticos caminhos que os levará ao subsolo (figura que se opõe diametralmente ao herói do romance de aventuras grego, que jamais tem a sua coragem posta em questão).

3.2.2 A Separação de Toni e Maria José e o Primeiro Mergulho no Caiapó

Porém, essa segurança, como já o presumia, está prestes a acabar. Maria José Maria seria raptada por outros seres do subterrâneo, e a sua luta com as criaturas que levaram sua amada foi assim descrita pelo narrador.

Vieram pé ante pé, coisa incomum em se tratando de gente daquele tipo. Nos cercaram e caíram sobre nós quando já não havia mais nenhuma chance de escapatória. Não sei se lutei. Talvez tenha lutado. Gosto de pensar que me defendi com fúria e vigor. Contudo, os fatos vão de encontro à imagem heróica que fiz de mim mesmo no campo de batalha. (Ibid., p. 97).

Como é perceptível na passagem acima, Toni, ao refletir sobre a sua postura durante a batalha em que sua companheira fora raptada, tenta criar uma narrativa confortável sobre sua atuação, mas os fatos comprovam que essa imagem que ele tenta fazer de si durante o combate desmente a

figura heróica que criara, pois revelam, na verdade, sua inabilidade para com as lutas corporais. Característica, até então, imprescindível a quem queira se ver como um herói. Ele se lembra de em certo momento esmurrar o focinho de um adversário e afirma não estar preocupado com a sua segurança, pois procurava Maria José no meio da confusão. Ela, por sua vez, aparentemente rejuvenescida, derrubava mais oponentes do que ele. Ao serem cercados por seres mortos-vivos que faziam um estrago considerável, Maria José tenta salvar Toni pedindo a ele que pulasse para o alto do promontório. Porém, ele foi novamente agarrado e submergiu. Aqui ocorre o cronotopo do desencontro analisado no capítulo anterior. Ao tentar se defender, o protagonista rolou até não perceber mais o chão, estava no vazio, caindo.

(...) o som de água embaixo de mim, um tibum gelado, o revolteio não intencional dos membros, afundei, emergi, tornei a afundar, fui sugado por um vagalhão que me desligou das pedras, do ar, dos gritos, o mesmo redemoinho em seguida me devolveu tudo isso, pedras, ar, gritos, botei a cabeça para fora das ondas com um ufa! desesperado, espalmei, continuei espalmado, espalmava as ondas tentando cuspir para longe a água, afundei, emergi, tornei a afundar, meu colar escapou-me mas antes que se perdesse consegui agarrá-lo com a ponta dos dedos, emergi pela segunda vez, finalmente dei com uma praia de areia fina, deserta. (Ibid., p. 98-99).

Ao conseguir sobreviver, Toni aporta nesse novo espaço e faz uma reflexão sobre a sua caminhada até ali. Ele percebe que há um plano perverso contra ele, e que estava sendo manipulado por uma mente doentia. Seus pensamentos o fazem perceber que somente Edu seria capaz de conceber uma criatura tão vaga e inconstante quanto Maria José, que o enviara para aquele inferno. Mas ele, agora, tem a vantagem da surpresa e percebe a importância do colar com o dobrão e o maravedi.

Maria José Maria, monstro sem sexo e sem desejo definidos? Eu a amava e por ela – ou seria pelo corpo de macho que com o de fêmea se mesclava? – seria capaz de mover montanhas. Não, Eduardo não teria sua criatura de volta. Fora imaginativo o suficiente para concebê-la, com o único propósito de me trazer aos seus domínios, ao lugar onde era rei. (Ibid., p. 98-99).

Assim, com essa consciência, acaba-se o capítulo que se chama *Meio-dia, meia-noite* e inicia-se *O que há embaixo*. O narrador-personagem,

agora, terá de ser capaz de seguir seu caminho no subsolo sem a ajuda de Maria José, que de seu guia, agora passa a ser seu objeto de busca naquela terra hostil.

Conforme observei durante a análise dos cronotopos, o mergulho no rio Caiapó é significativo para o andar da narrativa, pois, sem querer, Toni descobre o que todos desejam no subsolo: água. Por isso, o protagonista transforma-se num ser adorado e respeitado pelas criaturas que habitam aquele lugar. Já no início desse capítulo, a narrativa dá um salto temporal e mostra o protagonista fazendo uma reflexão acerca de si mesmo durante os nove anos e dois meses que se passaram desde que fora separado de Maria José naquela luta.

Nove anos e dois meses se passaram desde o dia em que perdi Maria José. Creio que também me perdi naquele dia. Desde então não me reconheço mais. Fui capaz dos atos mais sórdidos, do comportamento mais hediondo – roubei, torturei, matei – para descobrir o paradeiro do meu maior inimigo, do homem que me roubara o mais precioso objeto de desejo. (Ibid., p. 103).

Com a declaração feita acima, percebe-se que o narrador-personagem não se refere somente à perda de sua companheira, mas, principalmente à perda de si mesmo. O bem mais precioso era aquela idéia que ele fazia de si mesmo e que foi destruída diante de seus atos sórdidos, como ele mesmo evidencia. Toni, durante essa reflexão, foi capaz de se enxergar como um sujeito pérfido, que utilizou seu domínio (conquistado por acaso ao ser jogado no Caiapó) para manipular as criaturas que o seguiam no subsolo. Tornou-se ídolo para aquela legião de subnutridos e montou um exército (de esfarrapados) em busca de seu maior inimigo: Edu.

Segundo informações dadas a Toni, Eduardo estaria em Ílion, uma fortificação erguida no meio de lugar algum e que, de tão pretensiosa e infame, só poderia ser obra de seu antigo professor. Durante a peregrinação em busca de Ílion, Toni e seu exército passavam o tempo jogando brincadeiras antigas, como Escravos de Jó e Jockey pô – pedra, papel, tesoura – que foi a brincadeira escolhida para decidir quem iria ser o primeiro a atravessar o desfiladeiro.

Na sua análise sobre o cronotopo, Bakhtin revela que nos romances de aventura o acaso é um fator muitas vezes determinante para que a trama possa prosseguir ou tenha o seu desfecho. Na narrativa contemporânea não foi diferente, pois essa estratégia para comandar o grupo, na verdade, denota a falta de habilidade que Toni demonstra para exercer o papel de comandante do exército.

São vários os momentos da narrativa em que ele admite que seu grupo o segue não por diletantismo, uma vez que estavam interessados apenas nas águas do Caiapó, pois, "nos subterrâneos, mais do que a própria vida, o elemento precioso é a água." (Ibid., p. 104). Toni confessa:

Forjei ao bel-prazer alguns fatos e os apresentei, com toda a pompa e solenidade com que Moisés apresentara antes de mim os dez mandamentos, àqueles espantalhos subnutridos, para que me seguissem e, principalmente, durante o percurso, lutassem por mim e por meus objetivos. (Ibid., p. 104-105).

Assim, dá seqüência à narrativa contando a escolha de quem iria para o desfiladeiro por intermédio do jogo. E foi Macário – personagem que também ama Maria José e que, a princípio, era um bom amigo de Toni – quem seguiu sozinho para o desafio após ter perdido na brincadeira. Toni tenta se justificar para não sentir remorsos pela escolha de Macário para a tarefa de atravessar o desfiladeiro, dizendo que os dois eram movidos pelo o amor que sentiam pela mesma mulher e afirma: "Além do mais, amávamos há quase dez anos a mesma mulher. (...) era em Maria José que Macário e eu pensávamos o tempo todo." (Ibid., p. 104-105).

Junto deles e ciente dessa disputa pelo amor de Maria José estava Tônico, o vidente, cego, de postura curvada, os olhos apagados, a fala desmaiada que fazia com que Toni se lembrasse de Mikhail. Toni diz odiar estar rodeado de velhos, pois esses não paravam de lhe mostrar a decrepitude, o mau funcionamento dos membros e dos sentidos que em breve ele mesmo estaria mostrando aos mais jovens do grupo. Apesar do vigor aparente, ele sentia os braços fraquejarem com mais freqüência do que de costume e lembrou-se de que estava prestes a completar cinqüenta anos.

Diante da senilidade, resta-lhe aquilo que Tónico faz: demonstrar a sabedoria. E Tónico o fazia por intermédio da declamação de longos trechos da *Teogonia* – o surgimento do mundo e de muitos deuses gregos é narrado por essa teoria que Tónico dominava muito bem.

Toni, por sua vez, tratava muito mal Tónico, que sempre lhe contava a história da castração de Urano com o objetivo de se vingar por tudo de mal que Toni lhe fizera aqueles anos todos. Queria insinuar que, cedo ou tarde, um sujeito bem mais jovem do que Toni iria castrá-lo e roubar-lhe o comando do grupo. O protagonista confessa que ao invés de ter raiva de Tónico tinha mesmo era gana de Caldério, porque era ele quem tinha sido castrado sem sequer se defender, sem esboçar resistência alguma.

Tónico faz a declaração mais forte nesse momento da narrativa, pois o velho acusa Toni de covardia: "Você não me mata porque é, aqui, o mais covarde de todos." (Ibid., p. 109). Apesar de Toni reagir com violência para com o velho, sabia que havia verdade naquela afirmação e ameaça Tónico dizendo: "Velho, você vê mais do que eu, mais do que muita gente com dez vezes mais olhos do que você, porém, juro-lhe, se abrir o bico, enterro-o vivo na mesma hora, o mais fundo que puder." (Ibid., p. 109).

Ao ser ameaçado por Toni, o velho faz uma declaração que será de muita serventia para a análise da obra daqui para frente.

Cale a boca e vá se juntar aos outros, mais fundo do que já estou você jamais conseguirá me pôr, e preste atenção, quando você vir o que lhe reservou o destino, compreenderá, então, que **toda busca está fadada sempre a terminar no ponto de partida**, e as bobagens que você supõe freqüentarem a minha boca, e apenas esta, são a merda que você mesmo aprendeu com as bichas e as comadres da superfície, cuja moeda corrente é a luxúria e a vaidade. (...) Naquela hora tive certeza de que o velho sabia tudo a meu respeito. (Ibid., p. 109. Grifo meu.).

Toni acovardou-se diante do velho porque sabia que ele acabara de revelar uma de suas facetas, que durante esse tempo todo no subsolo ele tentara esconder dele mesmo. Sua covardia é, sem dúvida, uma característica que não lhe apraz, afinal, como líder dos subnutridos, deve, ao menos, parecer corajoso.

Porém, ao velho cego que enxergava além do que os olhos podem ver, sua covardia está evidente. Ao denunciá-la, Tônico realizará um vaticínio a respeito do líder. A frase destacada no texto dá conta de demonstrar que aquilo que o personagem busca estará justamente onde essa história começou, em Ílion.

Ao se deparar com os fatos que o desabonam enquanto herói, Toni faz uma reflexão sobre como chegara ao posto de comandante daquele exército e reconhece sua fraqueza e esperteza, revelando:

Nunca matei ninguém. Nunca violentei ou torturei quem quer que fosse. Boatos, tudo não passava disso. Boatos. No início, as histórias que espalharam a meu respeito vieram a meu favor. (...) Talvez realizações de outro a mim atribuídas por alguma razão desconhecida. Todavia, nenhum esforço fiz para desmenti-las. Por meio delas, aliciei dezenas de idiotas na caçada insana a Edu. Na crista da onda, passei a criar e a difundir minha própria mitologia. Torturador desapaixonado, assassino imortal. À boca pequena diz-se que eu tinha cento e cinquenta anos. Depois de algum tempo, os boatos cresceram, ficaram muito maiores do que eu e finalmente me aprisionaram. (Ibid., p. 110).

Diante dessa confissão, o leitor de *Subsolo infinito* depara-se com a mitologia criada a respeito da vida de Toni no subsolo. Criaram uma identidade para o personagem que muito se difere dos fatos e dos atos que cometeu durante os nove anos e dois meses que estava naquele lugar. Ele se viu numa confortável posição ao se reconhecer como alguém impiedoso e que merece ser temido, mesmo sabendo que jamais mataria alguém. Aceitou a personagem mitológica para atingir seu objetivo no inferno. Viveu aquela persona como se assim o fosse até que ele mesmo esqueceu de que não era aquele líder temido por todos. Foi Tônico quem o trouxe à realidade sobre a farsa em que se envolvera. Ele mesmo já o havia esquecido, acreditava mesmo ser um herói, e, agora, restava-lhe lembrar dos fatos, como realmente ocorreram, voltar àquele dia em que fora separado de Maria José e encarar o fato de que o acaso o derrubara no Caiapó, tornando-o um ídolo para aquela gente desnutrida:

Demorei a me dar conta de que um incidente havia me transformado, aos olhos de todos, em messias. O cabelo, a barba e os trapos molhados eram um sinal, uma promessa de vida para aquela gente esfaimada e sedenta. Eu, sem querer,

descobriria uma ramificação do rio – talvez o único – que tradições muito antigas afirmavam ter sido plantado na região pelos próprios deuses. (Ibid., p. 111).

Nesse trecho da narrativa, Toni apresenta sua versão dos fatos e reconhece que um incidente o tornara ídolo. Como queria encontrar Maria José e Edu, deixou que sua fama se perpetuasse. Diante do contexto, ele assumiu a identidade de messias, de líder impetuoso, de assassino, de ladrão, de herói, pois naquele momento essa persona o favorecia.

Porém, ao ser desmascarado por Tônico e sua audaciosa crítica, o protagonista consegue refletir e, assim como o alferes do conto *O espelho*, de Machado de Assis, ao tentar se enxergar sem o olhar dos outros, não se reconheceu na imagem que criaram dele.

Se é fato que nos reconhecemos apenas em nossa alteridade, nossa imagem de nós mesmos varia conforme o olhar de quem nos observa. Portanto, Toni era visto como herói e chegou a acreditar e viver a identidade heróica, devido às circunstâncias e aos objetivos que o impeliram a manter sua posição de liderança do grupo. Para garantir que seus objetivos fossem alcançados vestiu, sem nenhuma crise de identidade, a barba de messias e seguiu em frente com seu projeto.

O que quero afirmar frente a esse fato é que Toni assumiu uma identidade diferente da sua porque assim o exigiu o contexto. O protagonista viveu essa identidade, chegando a esquecer-se dos fatos. Foi o olhar de Tônico que mudou essa visão que Toni – com base no olhar de seu grupo – havia criado sobre si mesmo. A crítica do velhote cego o fez enxergar-se de modo diverso do que até então ele conseguia.

É claro que, mesmo consciente de sua farsa, Toni continuou comandando o grupo e foi avisado por Vesgo – um dos convivas do grupo, assim chamado por manter as pupilas juntas, próximas ao nariz – que Macário já havia partido. Toni conta a história de Macário – ex-taxista, que se embrenhou no subsolo, abandonando mulher, filhos e ganha-pão, atrás de um sonho: Maria José – e mais uma vez faz uma reflexão acerca de si mesmo e sua postura diante de seu rival:

Minha covardia diante do desconhecido, aliada à costumeira falta de caráter nas atitudes mais corriqueiras, mais cedo ou mais tarde me obrigaria a condenar à morte meu melhor amigo [Macário]. De fato, o mundo não pertence aos plenos de honra e viço. Por que não eliminá-lo agora, alguém muito parecido comigo, que de fato era eu mesmo, me perguntou. O desgraçado quer roubar sua mulher, pretende deixá-lo partir assim, sem quê nem por quê, um punhal incrustado entre as vértebras não lhe cairia mal. (Ibid., p. 113-114).

Toni conversa consigo mesmo (alguém parecido comigo, que de fato era eu mesmo) e tenta entender por que ele não acaba com Macário, afinal, ele inveja a coragem do amigo, que segue rumo ao desfiladeiro, e reconhece o fato de os dois disputarem a mesma mulher. Ele sabe que logo terá que acabar com Macário, se quiser ficar com Maria José, e esse será o momento em que sua covardia terá que deixar de existir e o seu mau caráter terá de aflorar. Para convencer-se disso, afirma que o mundo não pertence aos “plenos de honra e viço” e que os interesses pessoais devem anteceder à moral e à amizade.

O bando de canalhas incitou Toni a seguir os passos de Macário, porém, o líder duvidava do sucesso do amigo e, ao explicar-se com Samuel, afirma que “hoje não é o dia da sua morte, nem da minha, não está ouvindo o silêncio lamber seus tornozelos, não está reconhecendo o cheiro de sangue no ar, das duas uma, ou Macário, a essa hora, está pendurado de cabeça pra baixo com a garganta cortada (...) ou não há nada lá, nem cidade nem água.” (Ibid., p. 115). Porém, seus argumentos não foram suficientes para acalmar o grupo e decidiram seguir viagem.

3.2.3 O Fim da Primeira Liderança: a Prisão de Toni e seu Exército

A liderança de um grupo incorre na responsabilidade de manter a paz e os objetivos dentro do alcance, oferecendo segurança ao grupo. Durante a caminhada, várias foram as ocasiões em que essa capacidade de

Toni foi posta a prova e os fracassos foram o resultado. A primeira delas ocorreu durante uma confusão entre Caldério e Tonico, que iniciaram uma luta de insanos, uma vez que um era cego e o outro semiparalítico, resultando no esfaqueamento de Samuel, que tentara intervir na briga. Para piorar a situação, alguém percebe (outra personagem e não o líder) que estavam sendo seguidos, e assim o narrador descreve a aparição da criatura e suas reações:

Um animal. (...) Gigantesco, de patas poderosas, vê essas pegadas à nossa frente? Isso aí não são pegadas, são simples buracos no chão. E esse cheiro de carne podre, vai me dizer que é apenas o odor do gás que sai das rochas? De repente todos nós ouvimos um rosnado. **Finalmente me interpelaram, senhor, está ouvindo? Fingi coragem.** (...) Sentia-me o único adulto no meio de um bando de crianças. (Ibid., p. 117. Grifo meu).

Toni tentava se manter calmo em meio ao medo que o rodeava, seus companheiros não o confortavam nenhum um pouco, afinal, quem o deveria fazer era ele, pois a liderança lhe pertencia. Porém, estavam cercados. Havia um batuque tribal, cadenciado, de cerimônia religiosa pairando no ar. Era certo que o perigo estava lá. O grupo foi encurralado no desfiladeiro e colocado num tipo de “arena” na qual uma fera os ataca e é atacada por eles. O grupo tenta fugir, mas o animal não permite, pois a tribo de canibais faz um ritual em volta da arena.

Nesse momento da narrativa, Toni, junto com seu exército, é capturado e sua liderança deixa de existir. Analiso essa mudança hierárquica como um movimento necessário para que Toni pudesse, devido à mudança de contexto, experimentar outras de suas facetas. Como vimos, enquanto líder, seu desempenho não era dos melhores. Sua pose de herói tentava esconder sua fragilidade, seu medo, sua falta de controle sobre o grupo. O fato de o grupo ser capturado pode não ser interpretado como uma falha do protagonista, pois foi contra a sua vontade que o bando seguiu para o desfiladeiro. Portanto, mesmo que forjada, a atitude não-otimista de Toni anunciava uma de suas características: a sagacidade.

Durante a clausura na jaula, o que o salvará, a princípio, é a sua calma diante dos fatos. Além disso, Toni usa sua lábia para aproximar-se de uma das mulheres da tribo, que entre as demais – caracterizadas pelo narrador como criaturas que não tinham nenhum respeito pelos rituais sagrados – parecia ser a mais tola.

Toni estuda astuciosamente a organização social da tribo, observa as relações hierárquicas existentes entre homens e mulheres, além de sua linguagem (que para ele continua sendo um mistério). Ao tentar compreender essa sociedade canibalesca, o protagonista investe sua capacidade de negociação, principalmente com a criatura que cuidava da jaula. No entanto, ao observar que seus esforços de nada valiam, visto que a criatura era realmente asnática, Toni começa a se desesperar, pois não compreendia o que eles falavam.

A linguagem dos aborígenes “consistia numa mixórdia de anglicismos, arcaísmos e frases feitas tiradas de uma infinidade de outros idiomas, vivos e mortos.” (Ibid., p. 121). Toni compreendia uma coisa aqui e outra lá da fala dos guerreiros, mas isso não o salvou de ser enjaulado.

Seguiram viagem como prisioneiros e não morreram porque recebiam todos os dias uma cota de água. Até que, com medo da escassez de água, começaram a se desfazer dos prisioneiros e a comida só foi servida quando o primeiro foi sacrificado.

Horrorizados descobrimos o lado antropofágico de nossos captores. O primeiro a ser servido, durante um banquete orgiástico, foi Samuel. Pobre homem. Todos nós sabíamos que ele não viveria por muito tempo. O ferimento de faca não parava de liberar pus e sangue, indício de que jamais voltaria a cicatrizar. (Ibid., p. 124).

O ritual antropofágico é descrito minuciosamente pelo narrador, que chegou a ouvir o ruído provocado pelo rompimento dos ossos da medula do amigo. As mulheres da tribo mataram e “tiraram a pele de Samuel, depois lhe abriram o abdômen e, por essa abertura, removeram-lhe todos os órgãos e caraminholas vitais. Coração, rins, fígado e demais iguarias foram servidos em travessas ornamentadas com raízes e farinha escura.” (Ibid., p. 124).

Nesse momento da narrativa, os prisioneiros ainda não experimentaram a carne do sacrificado, porém, não tardaria e Toni experimentaria um naco de carne de um de seus seguidores. A experiência antropofágica é o momento mais vil de sua estada no subsolo. Comer os próprios seguidores, nutrir-se da carne e da energia daqueles que nele confiavam é a atitude que o condenaria enquanto líder da expedição, se ainda estivesse no comando.

Toni mostra-se muito consciente de seu papel enquanto jogador nessa história e sabe que será por meio da perspicácia, da intelectualidade que conseguirá salvar-se dos aborígenes. A morte mais marcante foi a de Caldério, pois o velho espantou a todos da tribo por não possuir a genitália nem os sacos escrotais, que haviam sido arrancados pelo demônio há tempos.

Segundo a crença da tribo, Caldério, por não contar com todos os órgãos, era alimento contaminado que nem o calor da fogueira seria capaz de purificar. Toni descreve o momento em que ele e Tônico comeram a carne de seus companheiros, demonstrando, mais uma vez, que, dependendo da ocasião, um ser humano tem reações que vão de encontro a tudo que até então acreditavam ser o certo. Muda-se de posição, de crença, de filosofia, de ideologia, de identidade, de acordo com o contexto. Vejamos como isso ocorre:

A situação chegou a tal ponto de, sem esboçar o menor gesto de recusa, aceitarmos, o velho e eu, nos alimentar de nossos antigos companheiros. No princípio, doente de fome, belisquei um naco de carne, tirei dele uma fatia muito pequena, mastiguei-a devagar, porém logo vomitei. Tônico não chegou a vomitar, mas também não passou bem depois de comer do mesmo naco. Com a sucessão dos dias, nos acostumamos. A carne tinha a consistência e o sabor de qualquer outra – de vaca, carneiro ou veado –, era bem passada e, desde que não ficássemos pensando demasiadamente em sua procedência, a sensação de náusea desaparecia. (Ibid., p. 129).

Ao comer a carne de seus companheiros, inclusive de Tônico, que foi o próximo a ser sacrificado, Toni nota que algo havia acontecido. Depois de deglutir nacos do restante do grupo, ele se alimentara de todo o seu

peçoal de uma só vez e isso deveria lhe trazer uma força sobre-humana, o que, na realidade, não acontecera. Mas a rotina do longo tempo de cativo o fazia pensar por meio de armadilhas, charadas, visões deslumbrantes. As artimanhas que perambulavam por sua mente somadas aos atos de antropofagia sempre o levavam a pensar mitologicamente.

Nesse momento, o protagonista perde o caráter perspicaz e mergulha em devaneios acerca da mitologia de Crono e sua prole, até ser despertado por Macário, que chegou para ajudá-lo a fugir dali.

Esse momento da narrativa revela algo a respeito de Toni que até então não havia aparecido no subsolo: ele é capaz de pedir ajuda ao seu rival. Por mais que fosse essa a reação esperada, visto que só sobrara ele de prisioneiro, e, portanto, seria o próximo a ser executado, reconhecer na figura de Macário um amigo que o salvaria reafirma a necessidade que todo ser humano tem de ter alguém.

Toni, ao se ver sozinho, não tem como se reconhecer. Ele precisa do olhar do outro para se sentir alguém, se sentir vivo. Por mais que estivesse rodeado pelos aborígenes, Toni sentia-se só, e sem poder se comunicar com outra pessoa, desfaleceria. O retorno de Macário, nesse momento da narrativa, intensifica essa necessidade que o ser humano tem de viver em sociedade, e Toni, ao reconhecer que precisa de ajuda, consegue novamente sentir gana de viver. "Reanimado com a promessa de fuga, senti o corpo quente, vivo. Porém, ao pular no chão, o baque me trouxe de volta ao estado deplorável em que me encontrava. Senti frio, minha visão escureceu." (Ibid., p. 135).

3.2.4 O Segundo Mergulho no Caiapó: o Novo Reinado de Toni

Para o prosseguimento da narrativa, o personagem conta novamente com o acaso para sobreviver à luta com os aborígenes. O novo

mergulho no Caiapó, como vimos no capítulo anterior, faz com que Toni experimente novamente a sensação de ser líder. Agora, não eram apenas os subnutridos que o seguiam, pois foram chegando ao acampamento tribos de todos os cantos do subsolo avisadas por dois mensageiros do primeiro grupo. Reuniu-se às margens do Caiapó todo o tipo de gente, cada grupo com sua linguagem, seus rituais, suas crenças, para tentar formar uma única comunidade, detentora da maior riqueza dos subsolos: a água. E escolheram Toni para seu líder.

Apresento agora algumas características de cada tribo que apenas denominei no capítulo anterior para que seja possível perceber a rotina do segundo império de Toni no subsolo e por que era difícil para o protagonista liderar esses selvagens e convencê-los a invadir Ílion.

Os tapa-buracos eram os mais temidos de todos por serem notórios pela dureza de caráter e pela intolerância com que tratavam amigos e inimigos. Eram bárbaros de pele acobreada e feições animais. O chucachucas era um povo sem nenhum hábito de higiene e que tinha um dos rituais mais hediondos de iniciação: cortavam a língua e arrancavam as cordas vocais das crianças, o que lhes dificultava a comunicação, que deixaria, obviamente de ser verbal, passando a ser unicamente gestual. O treme-tremes era o grupo antropofágico que aprisionara Toni antes do segundo mergulho. Os representantes dessas tribos somados aos dos zamarrães, dos xamlilas, dos megreus, dos volgotuas, dos txucabicás e dos mângrados prestavam, diariamente, homenagens a Toni, que recebia presentes de todos e tornara-se um ídolo para aquela gente toda.

Por suas diferenças, principalmente lingüísticas, não tardou que os problemas começassem a surgir. A aparente harmonia será interrompida por problemas de comunicação entre as tribos. Por mais que um compreendesse minimamente o que o outro falava, sempre haveria falhas nessa comunicação, e Toni, diante do desafio de manter a paz em seu “reino”, pensa somente em conseguir seguidores para a invasão de Ílion. Afinal, seu objetivo encontrava-se dentro das muralhas intransponíveis, e precisava do

máximo de apoio que conseguisse. Ao ser questionado por Macário sobre o que faria com aquela gente toda, ou qual seria o seu plano, Toni fica muito irritado e, como Próspero²⁷, em *A tempestade*, de Shakespeare, espera poder contar com a lealdade grata e servil de seus homens.

Você não espera que todos lutem por você de graça, espera? De graça, devolvi-lhe a pergunta, e completei, não estarão ao meu lado de graça, haverá uma grande recompensa espiritual, pode apostar que sim, pelo menos é o que irei prometer. Isso é infame. **Sim, claro que é, infâmia é a matéria de que são feitos os sonhos e os homens.** (...) havia algo em Macário avesso àquela manipulação. Segurei-o pelos braços, não se faça de puritano comigo, está bem, pensa que suportei todos esses anos por puro estoicismo, não, meu amigo, é a determinação que me faz seguir em frente sem estremecer, eu sei e você sabe que Maria José está lá dentro, dois terços da minha vida e da minha sanidade mental estão com ela, não vou amolecer agora. (Ibid., p. 145. Grifos meus).

Toni depara-se com mais uma de suas identidades, o tirano que pretende manipular a todos para o alcance de seu objetivo pessoal, porém, não tarda para que ele perceba que não poderá contar com o apoio das tribos, pois o alarde que fariam estragaria tudo. A tribo jamais poderia representar o papel de Ariel²⁸, e por isso, Toni tenta encontrar outra solução. Chega a pensar em voltar à superfície e fazer fortuna. Chantagear o antigo advogado, extorquir-lhe dinheiro, enriquecer, tornar-se milionário, contratar mercenários, comprar armas e munição, retornar como general e explodir Ílion.

Porém, antes que pudesse colocar seu plano em prática, um evento misterioso ocorreu no acampamento: o aparecimento do espectro de Maria José. É o fato que dará seqüência à narrativa, possibilitando a entrada de Toni em Ílion. Sem a queda das muralhas e sem estardalhaços, a fortaleza será (re)conquistada pelo líder do grupo. Novamente, a personagem conta com eventos extraordinários, fantásticos, para seguir seu caminho em busca de seu próprio reconhecimento.

²⁷ Próspero, Duque de Milão, mago de amplos poderes, é o personagem de Shakespeare que representa o poder erudito, o que desenvolve todas as artimanhas.

²⁸ Ariel, o espírito servil e assexuado que pode se metamorfosear em ar, água ou fogo e que disponibiliza seus poderes mágicos para que ocorra o naufrágio que trará para a ilha os opositores do duque de Milão.

Toni receberá a visita de um espectro, que, a princípio, parece ser de Maria José, enviada ao acampamento com o objetivo de fazer acreditar que ela estava morta e precisava ser enterrada para descansar em paz. “Maria José estava envolvida pela morte, por isso era-lhe difícil se comunicar conosco. Sepulta-me o mais rapidamente possível para que eu cruze as portas do Hades.” (Ibid., p. 150). Maria José pergunta a Toni por que ele a abandonou e ao mesmo tempo ele estranha que, depois de dez anos, eles estivessem conversando assim frivolamente, como marido e mulher. A morte de Maria José significava que Toni estava liberto de viver no subsolo, pois, a princípio, era por ela que ele buscava nos subterrâneos.

A morte de Maria José eximia-me de permanecer nos subterrâneos, libertava-me. Poderia retornar, enfim, à superfície, às ruas imundas, à chuva imóvel que nunca mais eu sentira cair, ao meu contêiner, aos meus livros. Sentia falta dos meus livros. (Ibid., p. 152).

Sua ida e sua permanência no subsolo, abandonando tudo que havia na superfície, fora motivada pela presença e pelo desencontro com Maria José e, por isso, diante do espectro, sua primeira reação foi sentir falta de tudo que deixara para trás: as ruas, a chuva, o contêiner e os livros.

Ao ouvir as chorumelas do espectro, questionando-o sobre o porquê de ele ter deixado que os dois fossem separados antes mesmo de fazer amor, Toni sentiu asco de sua antiga companheira e não reconheceu naquela criatura que estava à sua frente a pessoa a quem amara. A criatura tentou matá-lo: “É o diabo, alguém gritou. A mulher estava, de fato, possuída pelo demônio. De repente acalmou-se e deixou que eu me recompusesse”. (Ibid., p. 152-153).

Não tardou para que as tribos temessem pela segurança do acampamento – afinal, um cadáver andando por ali era sinal de mau agouro – e para que Toni e Macário percebessem que não se tratava de Maria José, e sim da prova de que Edu já sabia que eles estavam ali. Macário cravou o canivete no corpo da criatura e dele saíram muitos animais asquerosos, que

rumavam em direção às muralhas de Ílion e, sem pestanejar, nem avisar ao restante do grupo, Toni seguiu os animais.

De onde surgira a perspicácia de Toni para saber que, apesar de rumarem na direção contrária, os animais o levariam diretamente para o destino tão almejado? De onde surge esse Toni tão atento aos detalhes que nenhum outro chefe de tribo havia reparado? Como conseguiu convencer Macário – que tinha tanto interesse quanto ele de invadir Ílion – a ficar e tentar conseguir o apoio de Crilili e dos outros guerreiros? Sem dúvida essa perspicácia foi formada durante os dez anos que esteve em meio àquela sociedade e, principalmente, por estar íntimo àquele contexto. Toni seguirá os insetos até realizar o grande reencontro consigo mesmo.

3.2.5 O Grande Reencontro: e o Demônio Quem É?

Como vimos durante a análise do cronotopo de Ílion, Toni reconhece-se em cada uma das partes daquela fortaleza, após ter a miragem que o faz espantar-se diante da grandeza dos espaços que ele descreve, mas que não passam de um jogo de sombras, de uma ilusão óptica. Esse recurso narrativo, de descrever a miragem, prepara o leitor para o mais importante: o déjà vu. Momento em que Toni tem a nítida sensação de já ter estado ali. Toni reencontra-se com a sua identidade mais poderosa, e o reencontro começa a acontecer no âmago do inferno, que ele descreve sempre a partir da ausência de ar: a presença significativa do mal.

Como já realizei a análise do tempo-espaço de Ílion, resta-me agora analisar como ocorreu o reconhecimento e quais as conseqüências de Toni ter se descoberto como o dono daquela fortaleza. A princípio, o susto, ao perceber que fora ele mesmo que criara os obeliscos: “O propósito disso era muito simples: recordar a todos que porventura passassem por ali, as limitações dos sentidos (...) Não se lembra? Você mesmo o projetou. Quem

disse isso, gritei. Assustei-me. Eu mesmo havia dito aquilo. Como não cair para trás diante do clarão de um raio?” (Ibid., p. 162). Logo depois, uma sensação de segurança invade o protagonista ao compreender todo o plano diabólico que ele mesmo havia criado:

Seu objetivo principal era me enredar, fazer com que eu seguisse por trilhas sinuosas, para dentro do labirinto que me obrigaria a viver em constante perplexidade. Um plano detalhadamente elaborado **por mim mesmo**, que me poria dentro do meu próprio labirinto – da própria insanidade – para que nada de mau viesse a me acontecer. Agora, desperto, eu estava de volta, pois finalmente, consoante o planejado, eu tomara conhecimento de quem eu verdadeiramente era. Infinita sabedoria. Tudo estava no devido lugar: no centro do mundo. (Ibid., p. 162. Grifo meu).

Chegar ao centro de si mesmo, uma forma de reconhecer-se verdadeiramente, essa segurança garante uma sensação de conforto e de familiaridade com tudo que o cerca. Se antes, na superfície, nada era capaz de lhe dar esse conforto, pois tudo era efêmero porque estava longe do centro, agora, diante de um reconhecimento de si, como alguém capaz de fazer o bem e o mal, ambíguo por natureza, valente e medroso, violento e amável, enfim, múltiplo, Toni segue pelos corredores do castelo, lembrando-se de tudo que vivera ali, no passado. Já de posse do esperado trono, escuta os rumores de uma festa atrás da segunda porta, duas vezes maior do que a primeira que arrombara para chegar ao laboratório:

Riso, música e, se não me enganava, dança. Muita bebida, muita comida. Sexo e morte. Festejam, murmurei. Sentei-me à mesa do laboratório, a fim de me recompor. Conversei, sem pronunciar palavra, com os papéis que, ainda sobre o tampo da mesa, haviam aguardado, como os archotes e tudo o mais, o meu regresso. (...) Creio que cheguei a cochilar. Preso ao maravêdi e ao dobrão, só então me permiti afundar em confortáveis águas. Não havia mais pressa. Eu sabia que lá, no coração da festa, próximo àquela gente que não me conhecia mas me reconheceria imediatamente assim que eu abrisse a porta, ficava o trono, o rico assento do monarca, uma cadeira muito mais confortável do que a que eu ocupava no momento. (Ibid., p. 165).

Toni está prestes a recuperar seu trono, e para isso poderá contar com o apoio do seu incansável serviçal, Dimas – um corcunda cuja mãe fora morta pelo próprio demônio que agora o comandava –, que lhe contou que

Edu havia desaparecido. Toni consegue se lembrar claramente do pacto que havia firmado com Eduardo Meierhold e destina três partes do capítulo *A queda para o alto* para descrever como tal pacto foi consumado e de que forma o humano atrevido foi capaz de enganá-lo. “Veja, Dimas, do que é capaz um homem ambicioso e inteligente, enredou-me, o desgraçado, não na noite do pacto, mas depois, na hora do acerto de contas.” (Ibid., p. 182).

Toni, já de posse de seu trono, pede a Dimas que vá ver como está José Maria José ou Maria José Maria, o ser hermafrodita criado pelo próprio Toni – o demônio – e que, desde que fora raptada, ainda na entrada do subsolo, apresentava um comportamento muito estranho e introspectivo, como se estivesse se preparando para a metamorfose.

Aqui começa a transformação de Maria José Maria que comentei no final do segundo capítulo e, diante dela, começo a repensar as questões que se apresentam. Por que Maria José começou a sofrer o processo de metamorfose logo que foi raptada?

Durante os dez anos que Toni a procurou ela estava em Ílion se preparando para recebê-lo, visto que foi ele mesmo quem a criou. Devemos lembrar também que foi Maria José quem guiou o protagonista durante os primeiros momentos da viagem no subsolo, e parecia saber muito bem o caminho a seguir. Maria José, portanto, é uma das criaturas de Toni que foi buscá-lo na superfície para que ele pudesse reassumir o controle de Ílion, dominada por Edu. Feito o trabalho de trazer Toni à entrada do inferno, foi raptada por Edu para que Toni desistisse da procura. Mas sua humanização o ajudou a persistir, e ele continuou sua busca.

Durante o tempo de espera para a liberdade, a metamorfose sofrida por Maria José Maria a transformaria na companheira que o demônio, agora humanizado, precisaria para assumir novamente sua identidade social e humana, no momento de retornar à superfície. Mas por que transformar a personagem em mulher? Por que uma solução tão tradicional para a questão da sexualidade da personagem? As questões ainda continuam sem resposta,

por isso, pensemos agora no que acontece com o protagonista, até que a batalha ocorra.

Desde que descobrira que é o demônio, (uma das suas identidades mais poderosas: o rei dos subterrâneos) Toni não esquece que fora enganado por Edu – o humano inteligente e ambicioso que conseguira enredar o demônio não cumprindo a sua parte no pacto e mandando Toni para a superfície – e, por isso mesmo, precisa se vingar da audácia dele. A grande luta estava sendo preparada e ela acontecerá justamente às margens do rio Caiapó.

A narrativa enfatiza o quanto Toni detesta o fato de alguém poder sentir por ele comiseração. Ao sentir-se mal, com muita dor, ele tenta escapar dos cuidados de Dimas, ao tentar aproximar-se de Maria José, o demônio sente muita dor no abdômen e chega à conclusão de que o que ainda lhe restava de humano chocava-se contra a sua natureza divina. Ele sentia ainda muita atração sexual e a cada lembrança de Maria José, mais lhe atacava a dor. Dimas tenta ajudá-lo, porém, Toni o afasta brutalmente e percebe no que se transformara: “Que figura patética eu havia me tornado. Espezinhar os desafortunados – como pude decair tanto?” (Ibid., p. 186). Toni sabia que sua estada na superfície o havia transformado, ele não era mais apenas um ser da meia-noite:

(...) o que foi que eu falei sobre o convívio com os homens, lembra-se que eu ordenei a você que nunca comesse ou bebesse nada que viesse lá de cima, lembra-se, pois eu comi e bebi durante décadas, Dimas, tornando-me prisioneiro do mundo superior. (Ibid., p. 187).

A única forma de se curar/purificar era o mergulho no Caiapó e Dimas o alertou sobre isso. Toni lembrou-se de que as vezes que caíra inadvertidamente dentro do único rio dos subterrâneos foram os momentos em que desabrocharam pequenos nacos de consciência, trazendo-o de volta à realidade. O grande rei dos subterrâneos pede ajuda ao corcunda para ser levado ao rio, é atendido, mas quando estava quase chegando à beira do Caiapó, foi golpeado por Edu.

Essa será a batalha final, que antecede o retorno de Toni e Maria José à superfície. A amada assistirá à disputa entre Toni e Edu, e retornará à superfície com o primeiro, que abandonará o subsolo navegando as águas do Caiapó. Vejamos como isso acontece.

3.2.6 O Retorno à Superfície

O retorno à superfície ocorre porque Toni, ao se reconhecer como o demônio, percebe que sua vivência junto aos homens da superfície o haviam prejudicado, uma vez que ele demonstrava um sentimento por Maria José, e isso o impediria de continuar no subsolo. Precisava lutar com Edu pelo amor de sua companheira. O local da luta foi assim descrito:

Estávamos num santuário. Um largo trecho do Caiapó aparecia (...) O piso era confeccionado de pedras de diversas cores e formatos, cuidadosamente talhadas e assentadas, de maneira que mostrasse o desenho de plantas e animais geometrizados. No centro, a alternância de quadrados de pedras escuras e claras sugeria o traçado de um tabuleiro de xadrez. Pelas dimensões de cada casa, as peças, se é que existiam, deviam ter mais de dois metros de altura. O teto, por sua vez, era uma abóbada de catedral gótica, com transeptos e arcobotantes, contrafortes e trifórios (...) divisei, sob uma viga pesadíssima, o reflexo das águas do rio num maravilhoso conjunto de vitrais, feitos de milhares de pedaços de vidro colorido. (Ibid., p. 189).

Toni, ao emocionar-se vislumbrando aquele lugar, confessa a Dimas que já não é mais o mesmo, pois tem vontade de chorar. Diante disso, temos uma nova postura do protagonista naquele contexto. Mesmo sendo o dono do lugar, ele se sente triste, a ponto de pedir desculpas ao seu fiel serviçal, Dimas, por ter matado sua mãe afogada, por puro capricho. Sua fragilidade é imensa nesse momento e sua saúde está cada vez mais debilitada. Um mergulho no rio e retomaria suas forças, mas Dimas escuta um barulho e é morto por Edu. Toni, ao se defrontar com seu velho “amigo”, tenta enganá-lo para que, em nome dos velhos tempos de faculdade, o antigo mestre o deixasse beber um pouco da água do rio. Obviamente, Edu percebeu a artimanha do ex-aluno e negou-lhe o pedido. Maria José estava na beira do

rio, sentada na escada que dava para a piscina natural que ali se formava e, mesmo que Toni gritasse o mais alto ela não podia escutá-los, pois estava hipnotizada pelos círculos que os próprios pés faziam na água.

Edu aproximou-se de Toni e apoiou a cabeça dele em seu colo, tirando o elmo que lhe cobria o rosto. Os dois estavam frente a frente depois de tantos anos. O professor relembra o plano e diz que o fato de Toni achar que foi ludibriado não confere, pois em troca da sua parte no pacto recebeu de Edu tudo que o tornaria humano.

(...) nunca pude entender seu pendor pra derrota, eu lhe dei a maior oportunidade de sua vida, graças a mim você se tornou finalmente homem, com todos os deveres e obrigações que isso acarreta, você poderia muito bem ter partido pra conquista do mundo superior, e, no entanto preferiu se mortificar, correr atrás do que não era mais seu, medir forças comigo, (...) durante os anos da faculdade você esteve ao meu lado na condição de amuleto, de talismã, mas, mesmo que naquela época você não tivesse tido consciência disso, enquanto me trazia sorte e fortuna, consoante nosso trato, você, em contrapartida (...) recebia em troca tudo o que eu podia lhe dar a fim de que se tornasse humano. (Ibid., p. 195-196).

Com essa revelação de Eduardo, percebo que a leitura para o romance que defendo se completa, pois para se tornar homem, um ser humano de verdade, é preciso que o sujeito passe por todo o processo de (des)formação e mergulhe no subsolo. O homem em que Edu transformara Toni não era o que podemos chamar de um bom sujeito, visto que poderia ter “conquistado o mundo superior”, o que definitivamente não o tornaria um homem melhor. Como vimos, ao se reconhecer, ao conhecer as identidades contraditórias que existem dentro dele mesmo, ele foi capaz de se tornar um ser humano, que, apesar de agora estar muito debilitado, terá a oportunidade de um novo mergulho no Caiapó e de retornar à superfície em companhia de Maria José. Foi na sua trajetória e no seu conseqüente autoconhecimento que o protagonista se tornou humano, e não por ter feito o pacto com Edu.

Edu, acordando de um sono intranquilo, desvencilhou-se dos capangas e veio atrás de mim. Seus movimentos eram lentos, mecânicos, mas decididos, pois ele sabia que, se não conseguisse me alcançar em terra, não seria louco de pular no Caiapó. Houve uma mudança súbita de papel. (...) Na escada que dava acesso à piscina, Edu me alcançou. E viu, ao mesmo tempo, uma perna, um círculo, outra perna, outro círculo, pernas e círculos fazendo-se mutuamente,

Maria José, as mãos ao lado do corpo, a cabeça pendida, as pernas indo e vindo dentro da água, Maria José, cega, surda e muda. (Ibid., p. 195-196).

Louco de ciúmes (outro sentimento bem humano), Toni empurra seu algoz com o que lhe restara de força, e Edu crava-lhe a espada no peito, afirmando que dessa vez o demônio havia se superado, criando aquela criatura (Maria José Maria). Toni não disse nada, não sabia se ria ou se chorava, já que morrer ainda não sabia. Quando tudo parecia perdido para o protagonista, eis que surge uma força, uma entidade que é a “perfeita materialização do mal” e que vem ao socorro dele, lutando com Edu e seus cavaleiros. Tal entidade incorpora em José Maria José e o narrador-personagem assiste à cena, assim descrevendo-a:

De repente, com um salto veloz, a entidade agarrou e, em seguida, fundiu-se com José Maria José, tornando-se os três – ele, ela, a entidade –, um ser só. José Maria José sofreu convulsões, contorceu-se, estava possuído, contaminada. Por quem? (...) De todas as possibilidades que a divisão apresentara, a eleita, que deveria permanecer sobre as demais, havia sido Maria José. (Ibid., p. 201).

Por que a escolhida foi Maria José, que representa o lado feminino da criatura? Um final amoroso convencional pode ser o motivador para o demônio preferir retornar à superfície. Afinal, Ílion é um espaço incrível e para abandoná-lo ele precisaria de uma grande motivação. De toda forma, é o acaso, a aparição de um ser fantástico que determina que a sexualidade de Maria José, e não uma escolha do protagonista. A solução ficcional do dilema se resolve bem dentro da narrativa, mas deixa no leitor atento uma pontinha de dúvida quanto ao caráter transgressor da obra. O que não significa que ela não se resolva de modo coerente, já que os eventos continuam sendo mediados pelo acaso ou pela intervenção de seres fantásticos.

Porém, toda a vivência de Toni na superfície e toda a sua peregrinação pelo subsolo o tornaram um ser múltiplo, incapaz de se reconhecer numa identidade única e estável. Permanecer no subsolo seria, de certo modo, engessar-se numa identidade que já não lhe basta.

Por isso, às margens do Caiapó, Toni entrega o maravedi e o dobrão para seu rival – atitude que os separava para sempre –, e mergulha

no Caiapó com sua parceira. Os dois são arrastados pelo torvelinho e submergem por galerias e túneis artificiais, caem de uma cachoeira e conseguem se manter boiando, apesar da ferocidade das águas. “Estávamos, então, bem perto da cintura encrespada que cercava o turbilhão. Num minuto iríamos mergulhar no abismo, cujo fundo não podíamos ver distintamente, em virtude da velocidade prodigiosa com que éramos arrastados”.(Ibid., p. 204).

Todo esse processo de queda é, na verdade, um movimento para o alto, pois ao mergulharem, caírem, serem arrastados para o fundo, os dois personagens se aproximam cada vez mais da superfície. Num dos momentos de calma dentro do rio, ao vislumbrar a saída, Toni faz a reflexão acerca da sua necessidade de abandonar o subsolo:

Olhei minhas próprias mãos, os dedos ossudos, o dorso riscado de veias azuis e saltadas, a pele enrugada. Deus! Estou muito velho, pensei. Quase senil. E naquele momento decidi, sem sequer consultar minha companheira, que havia chegado a hora de partir, de deixar, talvez para sempre, o reino que já não era mais meu. (Ibid., p. 205).

Toni, após se olhar e fazer a reflexão acerca de si mesmo enquanto rei do subsolo, relembra a história de Orfeu e Eurídice, e assim como a figura de Eurídice desapareceu para Orfeu, sua identidade de demônio “desmaterializou-se diante dele”.

Mesmo que os dois amantes já estivessem rumando para a superfície, havia ainda algo a acertar no subsolo, pois Macário conseguiu o apoio dos aborígenes que se preparavam para invadir Ílion. “A batalha já estava em andamento, e Maria José e eu, bem no meio dela. (...) Caíam como vaga-lumes, tornando o céu vermelho, fazendo as estalactites, a abóbada e parte da parede de Ílion resplandecer. Quando atingiram a água, formou-se um maremoto que nos empurrou para a frente, para longe da muralha” (Ibid., p. 208).

Logo Macário viu os dois amantes e partiu desesperadamente ao encontro deles. Toni confessa que sentia medo de que fossem alcançados por Macário, pois este estava tomado de muita raiva pela traição de Toni. Seus medos foram confirmados, pois o amigo conseguiu chegar à balsa que

levava os dois amantes e disse que não seria justo que Toni o abandonasse ali, depois de tudo que havia feito pelo amigo.

A gratidão ainda era uma característica não observada no herói do subsolo, pois, até então, ele sempre contou com a ajuda de todos e jamais se dera ao trabalho de agradecer o apoio recebido em sua peregrinação pelos subterrâneos. E ainda não seria diante do amigo que lhe salvara a vida, tirando-o do cativeiro, que Toni demonstraria tal atitude. Os dois lutavam pelo amor de Maria José, e recebê-lo na balsa colocaria o protagonista numa situação de perigo. Os dois lutaram e, a princípio, Toni foi o vencedor. Porém Macário, ao ser jogado novamente no rio, recuperou-se e conseguiu alcançá-los novamente, retornando à balsa que os levaria de volta à superfície. “(...) No alto, começava a se delinear uma mancha um pouco menos escura do que a das paredes que nos cercavam. Devíamos estar subindo pela cratera de um vulcão extinto. Em breve passaríamos por sua boca”. (Ibid., p. 211).

Macário foi morto por José Maria e o que eles pensavam ser a boca de um vulcão extinto era, na verdade, um “prosaico morro de terra erodida, por onde vazava muita água quente”. Diante da forma como foi narrada a subida para a superfície, foi possível observar que houve uma aceleração temporal proposital por parte do narrador, que preferiu não se ater às descrições detalhadas, oferecendo mais atenção à luta de Toni com Macário.

O espaço que os envolvia durante a subida, que se iniciara com o mergulho no Caiapó, assumiu agora um caráter mais veloz, (torvelinhos, quedas gigantescas por cachoeiras, o próprio movimento frenético das águas do rio, a guerra iniciada pelos aborígenes contra Ílion, entre outras) de suma importância para compararmos com a descida aos subterrâneos.

Afinal, não há mais a necessidade de explorar outra atitude da personagem, senão aquela que determina o porquê de se estar vivo: a luta contra a morte.

CONCLUSÕES

As discussões sobre a pós-modernidade e a leitura realizada do romance *Subsolo infinito* neste estudo não se querem conclusivas e nem imunes a debates, visto que estão longe de esgotar as possibilidades de leitura do romance de Nelson de Oliveira. Como bem lembra Osman Lins, “qualquer estudo literário, por mais profundo que seja e não importa o quão sutil e preciso o instrumental utilizado, alcançará apenas a superfície da obra. Esta é insondável e as tentativas de a revelar, ampliando-a, multiplicam igualmente o seu mistério.” (LINS, 1975, p. 96).

Dediquei o primeiro capítulo do trabalho para chamar a atenção do leitor para o momento sócio-cultural que envolve a produção literária de Nelson de Oliveira, contextualizando a aparição desse escritor no cenário contemporâneo e mostrando como a sua obra e a sua figura pública de divulgador cultural se relacionam com esse contexto.

Diante do apresentado, foi possível concluir que Nelson de Oliveira é um escritor jovem, bem-sucedido, com espaço interessante na mídia especializada, que recebeu vários prêmios nacionais e até internacionais por suas obras de ficção e que permanece em grande atividade, pois escreve cotidianamente. Como resultado dessa produção ininterrupta, vemos uma obra volumosa.

Além disso, foi possível acompanhar seu trabalho enquanto “agitador” cultural, sempre envolvido em projetos de coletâneas que, a despeito das polêmicas que geram, são importantes no sentido de lançar nacionalmente novos nomes da literatura.

Durante a apresentação, em linhas gerais, de alguns estudos sociológicos acerca da pós-modernidade, foi possível concluir que estes são tempos em que as verdades absolutas, a unicidade, a identidade única são questionadas, surgindo, como consequência desse novo contexto, uma nova relação do sujeito com o tempo, o espaço e a literatura.

Essa nova forma de se relacionar com o espaço-tempo foi analisada a partir da teoria bakhtiniana do cronotopo, realizada em duas etapas no segundo capítulo deste trabalho: a primeira refere-se justamente a uma reflexão acerca da

relação do sujeito pós-moderno com o contexto contemporâneo em que a obra de Nelson de Oliveira foi criada; e a segunda trata mais pontualmente da análise dos cronotopos presentes em *Subsolo infinito*, partindo dos cronotopos referenciais – a superfície e o subsolo – até os mais específicos, tais como: os apartamentos, a entrada do inferno, o Caiapó, entre outros.

Durante a análise dos cronotopos da narrativa, foi possível concluir que todos os elementos espaço-temporais da superfície possuem um caráter de provisoriedade, de efemeridade. Portanto, quando o personagem tenta se reconhecer naquele ambiente tudo o que consegue são imagens superficiais que logo se desfacelam, obrigando-o a mergulhar no subterrâneo em busca de um autoconhecimento que a superfície não é capaz de lhe proporcionar.

Já no cronotopo do subsolo, as descrições dos elementos espaço-temporais são ricas em detalhes e toda a peregrinação de Toni pelo inferno é reveladora de suas múltiplas identidades. Assim, o mergulho no subsolo é a parte mais longa da narrativa, e a narração obedece a um desacelaramento proposital, no intuito de intensificar as experiências vividas por Toni desde que tomou a decisão de se autoconhecer. Cada aventura que o personagem viveu significa uma nova descoberta sobre si mesmo e sobre a forma como ele é capaz de agir dependendo da situação em que se encontra. Portanto, para mostrar esse autoconhecimento, o narrador utiliza elementos espaciais e temporais que sugerem a infinitude e a atemporalidade, como se tudo que houvesse no subsolo já estivesse ali desde sempre.

A subida para a superfície retoma a velocidade na forma de narrar, e os dois personagens principais, Maria José e Toni, são levados pelas águas do Caiapó de volta à superfície, depois de lutarem para não morrerem afogados e para que Macário não assassinasse o protagonista. O retorno à superfície é narrado como uma queda para o alto, movimento contraditório, porém, romanescamente possível.

Diante da análise cronotópica e da crise de identidade – característica da pós-modernidade, surgiu a necessidade de refletir acerca da identidade desse personagem e, para isso, o estudo seguiu na direção de, ao dialogar com algumas correntes literárias (romance de formação e romance de aventura grego), no terceiro capítulo.

Iniciei a análise da questão da identidade de Toni dividindo-a em duas fases: a primeira, que se refere ao momento que antecede a descida de Antônio ao subterrâneo, lendo-a como um romance de (des)formação do sujeito, ou seja, o momento de preparação de Toni para a grande aventura que se inicia no capítulo três do romance, chamado de “*Meio-dia, meia-noite*”.

No terceiro capítulo, discuti sobre a relevância do romance de formação para a legitimação/firmação do projeto burguês do século XVIII na Alemanha e a forma com que podemos encarar a ficção brasileira contemporânea num processo dialógico com esse “signo literário” e com a sociedade pós-moderna do século XXI.

Ao refletir sobre o *Bildungsroman* e *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* como o paradigma daquele, foi possível perceber que a obra literária excede os limites que a crítica impõe ao romance. No entanto, ao recorrer ao caráter histórico da primeira recepção da obra de arte encontramos muitos dos diálogos praticados em relação ao contexto sócio-cultural histórico que envolve a obra.

Este trabalho, por ter um caráter introdutório ao estudo das obras de Nelson de Oliveira, academicamente ao menos, poderia incorrer na mesma falha que os amigos de Goethe cometeram, esperando que a obra cumprisse um papel político de (des)formação do burguês na sociedade contemporânea. No entanto, o que pretendi, na verdade, foi realizar uma análise que prezasse o caráter dialógico da obra de Nelson de Oliveira, apontando para o leitor a forma como esse escritor tem contribuído para seus leitores refletirem acerca do mundo no qual estão inseridos, demonstrando as feridas sociais e, por que não, as pessoais, que, muitas vezes, precisam ser literariamente “cutucadas” para que haja a desestabilização do *status quo*.

Por isso, justifica-se a utilização de uma base teórica atenta aos Estudos Culturais e às questões sociológicas contemporâneas, pois é certo que a literatura é linguagem e por isso mesmo é ideológica.

Partindo do pressuposto de que a literatura enquanto uma linguagem está em relação dialógica com a tradição literária e com o seu contexto histórico, o que desenvolvi na primeira parte deste estudo foi uma leitura da parte inicial do romance *Subsolo infinito* como um anseio de (des)formar a personagem Antônio para que ele

pudesse desvincular-se daquela identidade unificada de homem branco, pertencente à classe burguesa e que não se reconhece mais naquilo que o cerca.

Isso ocorre por meio da crise de identidade da personagem que, ao não se reconhecer mais no papel social que a sociedade brasileira contemporânea lhe impõe, desvencilha-se de todos os valores nos quais a sociedade capitalista acredita: bens duráveis, bens de consumo, religião cristã, família, sucesso, emprego, sexo e a sua noção com relação ao próprio corpo.

Foi possível acompanhar essa transformação da personagem não somente no que se refere às suas características pessoais, mas também nos ambientes que a cercam. Os cronotopos dessa primeira parte do romance foram construídos também sob a perspectiva da “degradação”. Ao chegar num ápice de odores fétidos e de quase inexistência do que é considerado confortável, a narração dará início à criação de um novo espaço, o subsolo, esse sim, repleto de mistérios e infinitude.

Nesse novo ambiente, Toni se reconhecerá como alguém capaz das atitudes mais sórdidas e também das mais heróicas, conflitando identidades antagônicas, seja durante seu período de liderança dos subnutridos e dos aborígenes, seja quando se reconhece enquanto demônio, dono de Ílion. Durante todo o processo de autoconhecimento, a personagem mostra-se capaz de ser não apenas um, mas vários seres num mesmo indivíduo, nem demônio nem humano completo. É alguém capaz de lidar com as adversidades que enfrenta, contando sempre com o olhar do outro e com o reconhecimento da infinitude espaço-temporal para sair da crise de identidade e reconhecer-se como um sujeito múltiplo e capaz de retornar à superfície livre da visão simplista daqueles que não viveram esse mergulho no subsolo e, portanto, pronto para viver o que ainda está por vir.

Diante da leitura apresentada, concluo que a narrativa de Nelson de Oliveira retrata os anseios da vida do sujeito pós-moderno e traz ao leitor uma forma interessante de ver e pensar sobre o contexto contemporâneo.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.

_____. ADORNO, Theodor. Lírica e sociedade. In: BENJAMIN, Walter et alii. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p.199. (Os Pensadores)

ALAKE, O. *Múltiplas identidades: negociando as diferenças pessoais internas e as responsabilidades institucionais para a construção da identidade*. In: *Revista Cais*, vol. 2. Trad. Marila Velloso. Curitiba: Projeto Porto Rebouças, 2005.

ANDRADE, Mario de. O artista e o artesão, In: *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins Editora, 1975.

_____. *Macunaíma: o herói sem caráter*. 17. ed. São Paulo: Martins Editora, 1979.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC, 1988A.

_____. *Estética e criação verbal*. Tradução feita a partir do Francês por Maria Ernestina G.G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 1988B.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução feita a partir do russo por Paulo Bezerra. São Paulo, Rio de Janeiro: Forense-universitária, 1988.

_____. *Questões de literatura e estética. A teoria do romance*. 3. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

BAUMANN, Zygmunt. *Globalização: as conseqüências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. *O mal estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

BECK, Ulrich; GIDDENS, Anthony; LASH, Scott. *Modernização reflexiva*. São Paulo: UNESP, 1997.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOSI, Alfredo et al. *Cultura brasileira: tradição - contradição*. Rio de Janeiro: Zahar / Funarte, 1987.

_____. org. *Cultura brasileira - temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Formações ideológicas na cultura brasileira*. São Paulo: USP, 1995.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. org. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, s.d.

CANCLINI, Néstor García. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Consumidores e cidadãos*. Trad. Maurício Santana Dias. 5. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

_____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução: Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

CONRAD, Joseph. *Coração das trevas*. São Paulo. Martin Claret, 2006.

COSTA PINTO, Manuel. A poética do ensaio. In: *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1987.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Trad. Mauro Sá R. Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

_____. As contradições da pós-modernidade. In: *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. *Marxismo e crítica literária*. Porto: Afrontamento, 1978.

_____. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, s.d.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ESCOSTEGUY, A. C. D. Identidades culturais: uma discussão em andamento. In: *Cartografias dos estudos culturais – Uma versão latino americana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

GOETHE, Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GRAMMONT, Guiomar de. *SUDARIO: o fruto de vosso ventre e outros contos inéditos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

_____. In: PRADO, J. & CONDINI, P. (Orgs.). *A formação do leitor: pontos de vista*. Rio de Janeiro: Argus, 1999. p.71-73.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 8. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994

LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1975.

LIPOVETSKY, Gilles. *Império do efêmero*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LOPES, Luiz Paulo da M. *A construção da sexualidade e do gênero: masculinidades escolares*. In: *Identidades. fragmentadas*. 11. *A escrita tem sexo?*

MAAS, Wilma Patricia. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

NOLASCO, Sócrates. *A desconstrução do masculino: uma contribuição crítica à análise de gênero*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

OLIVEIRA, Nelson de. *A maldição do macho*. São Paulo: Record, 2002. (romance)

_____. *Algum lugar em parte alguma*. Rio de Janeiro – São Paulo: Record, 2006.(contos).

_____. *Cenas da favela: as melhores histórias da periferia brasileira*. São Paulo: Geração Editorial, Ediouro. 2007. (antologia de contos de diversos autores contemporâneos)

_____. *Geração 90: manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001. (antologia de contos de diversos escritores contemporâneos)

_____. *Geração 90: os transgressores*. São Paulo: Boitempo Editorial. 2003. (antologia de contos de diversos autores contemporâneos).

_____. *Naquela época tínhamos um gato*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. (contos)

_____. *O filho do crucificado*. Ateliê Editorial, São Paulo, 2001. (contos)

_____. *O oitavo dia da semana*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2005. (romance)

_____. *O século oculto e outros sonhos provocados*. Crônicas passionais. São Paulo: Escrituras, 2002. (ensaios)

_____. *Os saltitantes seres da lua*. São Paulo: Relume Dumará,1997. (contos)

_____. *Subsolo infinito*. Companhia das Letras. São Paulo, 2000. (romance)

_____. *Treze*. São Paulo: Edições Ciência do Acidente, 1999. (contos)

PEPLER, Eliege. *A carnavalização em Nelson de Oliveira num paralelo com François Rabelais: a revelação por meio da saciedade dos desejos humanos*. Artigo com base na monografia desenvolvida com orientação do Professor

Doutor Paulo César Venturelli. Florianópolis: Revista RECRIE, n. 2, março, 2005.

PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo:Ática, 1988.

QUADRADO, Adriano Davanço. *Inferno pós-moderno: marcas da contemporaneidade em Hotel Hell e outras obras da Geração 90*. Dissertação apresentada à Área de Concentração de Jornalismo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2006.

SANDRINI, Paulo H. *Que país é este?: uma análise estético-sociológica de Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Dissertação apresentada à Área de Estudos Literários da Universidade Federal do Paraná, 2007.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. *Breve história do espaço na Teoria da Literatura*. Cerrados - Revista da Pós Graduação em Literatura da UnB, Brasília, v. 10, p. 115-133, 2005.

TODOROV, Tzvetan. *O homem desenraizado*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

VENTURELLI, Paulo. *Mediação* – Revista de Educação do Colégio Medianeira, n. 8, Ano III, Curitiba, 2007, p. 36.

VOTRE, S. J. . Linguagem, identidade, representação e imaginação. In: Lúcia Ferreira; Evelyn Dill Orrico. (Org.). *Linguagem, identidade e memória social*. Rio de Janeiro: DP&A/FAPERJ, 2002, v. , p. 90-105.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade*. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

Revistas e Jornais:

Cult, n. 53, p. 26-29, Radar Cult.

Et Cetera, Literatura e arte. n. 5. Travessa dos Editores. Maio de 2005. Trecho do romance *O oitavo dia da semana*, p. 48 e entrevista com Nelson de Oliveira realizada por Paulo Sandrini a propósito do lançamento do livro *O oitavo dia da semana*, p. 60-65.

Et Cetera, Literatura e arte. n. 5. Travessa dos Editores. Maio 2005. Entrevistas com escritores contemporâneos realizadas por Júlia Studart e Letícia Magalhães, sobre *Como pensar a literatura em tempos em que, aparentemente, temos mais autores do que leitores?* p. 135-143.

Recrie – Revista de Crítica Literária, n. 2, Florianópolis. Instituto da Cultura e da Barbárie, mar. 2005.

Recrie – Revista de Crítica Literária, n. 3, Florianópolis. Instituto da Cultura e da Barbárie, set. 2005.

Veja, por Jerônimo Teixeira. A horda dos transgressores. Eles acham que estão quebrando tudo, mas fazem uma literatura pueril. Edição 1.914, 20 jul. 2005.

O Estado de S. Paulo. Nelson de Oliveira arrasta leitor ao sonho aflitivo. 19 fev. 2000. Artigo publicado por José Castello quando do lançamento do livro *Subsolo infinito*.

O Globo. Uma descida ao inferno urbano. 18 mar. 2000. Resenha publicada no Caderno & Prosa, escrita por Francisco Venceslau dos Santos, professor de Teoria Literária da UERJ, na qual ele analisa o diálogo entre história antiga e pós-modernidade existente no livro *Subsolo infinito*, de Nelson de Oliveira.

O Globo. Subsolo onírico que leva ao inferno. 18 mar. 2000. Resenha escrita pelo jornalista André Luis Mansur que fala da característica “delirante” com que Nelson de Oliveira cria o *Subsolo infinito* sem se perder no pesadelo.

Jornal da tarde. No inferno, sem teologia ou metafísica. 17 jun. 2000. Resenha publicada no Caderno de Sábado e escrita pelo poeta Claudio Daniel, na qual ele evidencia a habilidade de Nelson de Oliveira ao criar “uma trama ficcional deliciosa, sem teologia ou metafísica”.

Jornal Estado de Minas. Um universo a conquistar. 17 nov. 2005. Entrevista realizada com Nelson de Oliveira por Carlos Herculano Lopes sobre a forma com que o escritor vê a literatura brasileira contemporânea.

Jornal Estado de Minas. Entre doce e o amargo. 15 jul. 2006. Entrevista realizada com Nelson de Oliveira por Carlos Herculano Lopes sobre o lançamento do mais recente livro do autor: *Algum lugar em parte alguma*.

Folha de São Paulo. Ilustrada. Contos de Nelson de Oliveira investem no sobrenatural. 29 jul. 2006. Crítica literária realizada por Marcelo Pen sobre o mais recente livro do escritor: *Algum lugar em parte alguma*.

Sites:

TEIXEIRA, Jerônimo. *A horda dos transgressores*. Disponível em: www.leialivro.com.br/texto.php?uid=5222. Acesso em: 06 abr. 2007.

VETTORE, Juliana. *Entrevista com Marcelino Freire*. Disponível em: sitedasletras.uniblog.com.br/46772/o-importante-e-vender.html. Acesso em: 29 jul. 2006.

ANEXO A

A horda dos transgressores

Eles acham que estão quebrando tudo, mas fazem uma literatura pueril

Jerônimo Teixeira

(...)



Marcelo Mirisola, Daniel Pellizzari, André Sant'Anna e Nelson de Oliveira: cafajestismo militante, nonsense, celebração da idiotia e crepúsculos saltitantes (Montagem sobre ilustração de Negreiros com fotos de Genaro Joner/RBS, Patricia Santos/Folha Imagem, Juca Varella/Folha Imagem, Jefferson Coppola/Folha Imagem)

Da infância miserável em Ubatuba à adolescência como astro do futebol internacional, a única mudança por que ele [Mané, personagem do novo livro de André Sant'Anna] passa é a surpreendente conversão ao islamismo. Virgem, ingênuo, sexualmente inibido e quase afásico, Mané vive uma eterna infância, incapaz de qualquer amadurecimento efetivo. A mesma puerilidade assola, em diferentes graus, os livros publicados recentemente por alguns "transgressores" – o próprio Sant'Anna, Marcelo Mirisola, Daniel Pellizzari e o organizador da coletânea, Nelson de Oliveira.

(...) Nos seus manifestos, os transgressores não inovam em nada. Nem sequer arranjam um inimigo novo contra o qual se bater – na introdução à coletânea Geração 90, Oliveira ataca o realismo do século XIX, que, segundo ele, não iria ao "cerne das coisas" (conclui-se

que autores como Flaubert e Tolstoi são superficiais). Mas O Oitavo Dia da Semana (Travessa dos Editores), seu mais recente romance, não foge muito do figurino realista. Descontados alguns toques fantásticos, como o belo capítulo em que o sumiço de uma criança com síndrome de Down é contado da perspectiva de uma gata, essa história de dissolução familiar e incesto (temas já explorados por relíquias realistas como Eça de Queirós) segue uma narrativa plácida e linear. Uma ou outra imagem apresenta um rebuscamento quase parnasiano. Eis uma descrição do trajeto do sol poente: "De vez em quando mergulha no mar, salta para fora da água com agilidade de um peixe-voador e volta a planar sobre as nuvens". Metáforas desse tipo denunciam uma ilusão característica desse grupo: a crença ingênua – mais uma vez, infantil – na beleza redentora da palavra, na Literatura, com maiúscula. Mesmo o pretensamente iconoclasta Mirisola jamais coloca seu próprio status como escritor em xeque. Estão todos muito convictos de que escrever é uma tarefa mais nobre do que, digamos, realizar um transplante cardíaco. A horda de transgressores é, na verdade, uma academia de beletristas.

Como escrever um livro "transgressor"

ESCREVA COM DESLEIXO

Qualquer arremedo da linguagem coloquial, com palavras como "poblema" ou "véio", passa por um estilo inovador

SEJA NOJENTO

Flatulências, ejaculações, excreções – todos os fluidos e gases corporais merecem descrições detalhadas. Quanto mais melecado for um livro, mais transgressor ele é

FALE DE SEXO SELVAGEM

Na hora do sexo, posição convencional não vale. Tudo deve ser descrito com abundantes palavras

CRIE PERSONAGENS "MALDITOS"

Se o herói da história não for um marginal, tem de pelo menos fazer pose. Se o protagonista for um escritor, terá de ser incompreendido e desbocado

SEJA NARCISISTA

Coloque a si mesmo como herói de seu romance. Ou arranje um amigo para escrever um posfácio dizendo que sua obra é a mais pós-moderna que existe no mercado

ANEXO B

Entrevista com Marcelino Freire

02/08/2005

Marcelino, como você vê a Geração 90 de escritores brasileiros? Você acha que ela está articulada para "brigar" por direitos aos escritores? Será que no cenário atual existe espaço para vocês? (por Juliana Vettore)

RESPOSTA: Costumo chamar a "Geração 90" de a "Geração Teimosa". Foi exatamente por não ter espaço que a gente foi à luta. Organizou livros, antologias, encontros. Não paramos quietos. Colocamos os pés no teclado. Se você observar bem, grande parte dos escritores dessa Geração, que sempre publicaram por pequenos editoras, hoje foi contratada pelas grandes. Fizemos barulho, entende? E continuamos brigando. Atualmente, vários escritores se organizaram e criaram o Movimento Literatura Urgente (visite o www.literatura-urgente.com.br). Fazia tempo que os escritores não se organizavam assim. E isso é bom. Abre discussão, gera polêmicas. O espaço, repito, a gente vai cavando. É preciso dizer o que se quer... gritar onde o calo está apertando.

Eu acho muito instigante ler a prosa feita fora do eixo Rio/São Paulo. Minas, por exemplo, produziu escritores brilhantes. Mas você acha que teria tido a mesma repercussão que tem se tivesse permanecido em Recife? Poderia falar mais um pouco dos recentes dissabores com a crítica?

RESPOSTA: Eu também gosto de acompanhar a prosa feita fora do eixo Rio/São Paulo. Sempre estou antenado. Com Minas, Rio Grande do Sul, Pernambuco, Paraná. Conheço escritores do Brasil inteiro. Estamos, hoje, em um momento de ebulição geral. E, confesso, a Geração que aqui em São Paulo apareceu e as coisas que aqui fizemos foram muito importantes para essa comunhão de escritores. As antologias que o Nelson de Oliveira organizou ("Geração 90" e "Os Transgressores", pela Boitempo Editorial) foram bem importantes para essas pontes. Para esses ajuntamentos. Creio que se eu tivesse no Recife, eu demoraria mais, bem mais para ser descoberto. Isso, se a cidade do Recife deixasse. (...) Quando aos "dissabores" da crítica, quando ela é bem feita, quando eu vejo que o crítico leu seriamente o meu livro, eu até agradeço os toques, compactuo com ele, dialogo, discuto. Mas quando a coisa vai pelo lado pessoal, pela baixaria, aí eu viro uma fera sertaneja. Nem eu me agüento. Recentemente, a revista Veja, na figura do Jerônimo Teixeira, me atacou raivosamente. Eta gota! Explico: uma semana antes, o mesmo Jerônimo havia feito uma matéria sobre o Movimento Literatura Urgente, do qual eu faço parte, e, digamos, "manipulou" a matéria, etc. Indignado, eu escrevi um texto chamado "Jerônimo, o Matador", enviei para o e-mail dele, para vários sites, publiquei no meu blogue (www.eraodito.blogspot.com). O cara, uma semana depois, para se vingar, me chamou de "demagogo", disse que meus textos eram "insuportáveis", "cansativos", "ridículos", e por aí foi. Ele "cavou" uma matéria, chamada "Revelações da FLIP", só para me atacar, sem analisar seriamente o meu livro, os meus contos. E ainda colocou o escritor João Filho, que esteve na FLIP deste ano, no meio da fogueira. Uma coisa assim, desigual e dessa maneira, não pode ser levada em conta - falo, criticamente, entende? Porque se o cara me chamou para a briga, se fosse a intenção, a guerra apenas começou.