

# NO CORAÇÃO DOS BOATOS, ROMANCE EM «CANIBALÊS BRASÍLICO»

ELOÉSIO PAULO

Universidade Federal de Alfenas

RESUMO: Este artigo propõe a releitura do romance *No coração dos boatos* (1984), do escritor brasileiro Uilcon Pereira, que continua praticamente ignorado três décadas depois de sua publicação, a despeito de (ou talvez por) ser o mais radical experimento da ficção brasileira contemporânea. A intenção é estimular a discussão a respeito da obra, cuja composição consiste em vertiginosa operação intertextual, a partir de uma visão que transcenda o interesse da crítica brasileira nos últimos anos do regime militar, concentrado naquilo que Antonio Candido resumiu como «literatura do contra».

PALAVRAS CHAVE: Uilcon Pereira, romance brasileiro contemporâneo, intertextualidade, linguagem e discurso.

## *NO CORAÇÃO DOS BOATOS, A NOVEL IN «CANIBALÊS BRASÍLICO»*

ABSTRACT: This article promotes the reading of the novel *No coração dos boatos* (1984), written by the Brazilian writer Uilcon Pereira, which remains almost totally ignored three decades after its publication, despite (or maybe exactly for) being the most radical experiment in Brazilian contemporary fiction. The intention is to stimulate discussion about this literary work, whose composition consists in a rollercoaster of intertextual operation, from a vision that transcends the interest of Brazilian literary critics in the last years of the military government, mostly concentrated on what Antonio Candido defined as «literatura do contra».

KEYWORDS: Uilcon Pereira, contemporary Brazilian novel, intertextuality, language and discourse.

Os estudos sobre a literatura brasileira produzida durante o regime militar (1964-1985) costumam privilegiar os aspectos que Antonio Candido resumiu como «literatura do contra» (Candido 1979), ou seja, aqueles textos vinculados pela urgência histórica que, em muitos casos, tornou a opção pela referencialidade um obstáculo ao tratamento dos aspectos propriamente estéticos do objeto literário. Candido lastimava que, face ao golpe militar, a prosa de ficção tivesse sofrido uma nova «ideologização», semelhante à verificada nos anos 30 e 40 daquele século, mas entrevia a possibilidade de uma retomada da linhagem mais criativa da ficção brasileira a partir de, por exemplo, certos textos

«indefiníveis» publicados justamente no auge da repressão política promovida pelo governo ditatorial.

Um romance dos mais representativos da época, o agressivo *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão, seria depois considerado por Tânia Pellegrini o «protótipo» da ficção brasileira na segunda metade do regime militar (Pellegrini 1987). Numa exposição de seu método, o próprio romancista sinaliza as diretrizes da poética fragmentária do romance:

Para *Zero*, comecei formando um arquivo de documentos, de notícias, de publicidades de jornais e revistas, fotos de *outdoors*. Recolhi fotografias, gravei depoimentos. Saía à rua, anotando descrições, cantos de São Paulo, detalhes curiosos. Copiei letras de música. Percorri privadas, tirando inscrições, filmei (com uma Super 8) ruas e praças e gente. Então dividi os personagens que tinha, colocando-os em pastas com os nomes deles [...]. Fui escrevendo, sempre pequenos episódios que eu jogava dentro de pastas numeradas. Quando aquele bloco imenso, aquele arquivo humano estava mais ou menos pronto, retirei tudo. Ali estavam as 800 páginas iniciais de *Zero*. Os personagens. A cidade em torno, viva. O país. O mundo. Completamente caótico, desordenado (Brandão, *apud* Pellegrini 1987).

A fragmentação foi uma estratégia privilegiada pela ficção do período para cumprir, na vigência de crescente censura à informação nos meios de comunicação, aquilo que Davi Arrigucci Jr. chamou função informativa «vicária» (Arrigucci 1979): muitos dos principais escritores brasileiros recorreram ao expediente de burlar a censura ficcionalizando temas proibidos pelo regime. No caso das narrativas fragmentárias, uma macrossintaxe à primeira vista confusa visava despistar a vigilância dos censores, que na segunda metade da década de 1970 começaram a ficar mais interessados pela produção literária potencialmente subversiva, tanto que o próprio *Zero* somente foi publicado no Brasil depois de uma primeira edição em italiano.

Caso exemplar de narrativa alegórica é *Sombras de reis barbudos* (1972), de José J. Veiga, cujo enredo gira em torno da imposição, por uma empresa que se instala na cidadezinha imaginária de Tatiara, de regras cada vez mais absurdas a que os habitantes deveriam obedecer. Esse tipo de recurso alusivo foi, como mostram vários estudos da ficção escrita sob o regime militar, outra forma de o escritor referir-se ao contexto histórico brasileiro correndo menos risco de sofrer alguma interdição oficial (Dalcastagnè 1996; Silverman 1999).

Finalmente, houve os autores que se arriscaram mais do ponto de vista político e menos do estético, tematizando abertamente os problemas da socieda-

de brasileira depois do golpe militar e até a própria repressão. José Louzeiro, por exemplo, escreveu reportagens romaneadas como *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1976), que tinham, na definição do próprio autor, o objetivo de fazer a «literatura da inversão de valores, da furunculose social» (*apud* Sousa 1982). Renato Tapajós, com *Em câmara lenta* (1979), foi um dos iniciadores da voga memorialista que, nos últimos anos do regime, transformou os inventários da ditadura em grandes sucessos editoriais; seu romance é uma crônica da derrocada dos grupos esquerdistas armados que tentaram derrubar a ditadura, tendência com que Fernando Gabeira obteve grande notoriedade ao publicar *O que é isso, companheiro?* (1982), mais tarde transposto para o cinema.

Especialmente a referência direta e a parábola, recursos frequentes no arsenal da ficção brasileira para fazer face ao impasse político-estético posto pelo regime militar, são criticadas por Flora Sussekind como recursos regressivos ou «armadilhas», num eco da reclamação de Antonio Candido contra a «reideologização» da literatura no período. Mas, assim como este via em certas obras a continuidade da linha mais criativa da ficção moderna, a estudiosa apontava alguns livros cujos autores foram, a seu ver, capazes de escapar à contingência histórica, mantendo, por assim dizer, a literatura «literária» e afastando-se dos perigosos parentescos com o jornalismo e a historiografia. Flora Sussekind menciona, como sinais de vitalidade criativa, o *Catatau* (1975) de Paulo Leminski e os contos de Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll, entre várias outras obras que, mesmo escritas no auge ou na decadência do regime militar, indicavam a ultrapassagem daqueles momentos de catarse coletiva e acerto de contas com a História.

Em realce, nas obras mais representativas dessa ligação com a linhagem da ficção moderna mais voltada para a pesquisa formal — ou para o que Sussekind parece ter considerado uma nova virada rumo à literariedade perdida —, estavam a permissão ao leitor para mover-se entre os «vazios do texto» e o «realce da própria ficcionalidade» (Sussekind 1985). Tal característica, mencionada a propósito do romance *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago, indicaria uma nova ficção definida pela autoconsciência e cujos narradores se apresentavam como «vitrines» ou «dobradiças». No primeiro caso, a estrutura narrativa evidencia a inserção consciente da indústria cultural entre a consciência do indivíduo e sua compreensão do mundo; no segundo, o narrador se mostra indeciso, contraditório e em constante diálogo com a alteridade (Sussekind 1985).

Considerando o panorama da ficção brasileira no início da década de 1980, traçado aqui de modo bastante esquemático, é um fato curioso que ainda pas-

se despercebido à quase totalidade da crítica e da historiografia literária brasileiras, mais de 30 anos depois de seu surgimento, o romance *No coração dos boatos*, de Uilcon Pereira. A obra saiu em três volumes — *Outra inquisição* (1982), *Nonadas* (1983) e *A implosão do confessionário* (1984) —, devido às dificuldades da editora para bancar sua publicação integral, e logo se tornou uma raridade tanto nas prateleiras das bibliotecas como nas referências bibliográficas de estudos sobre a ficção brasileira da época. Tentaremos, a seguir, descrevê-la rapidamente, buscando delimitar o campo para futuras leituras desse que nos parece, sob todos os aspectos, o mais radical empreendimento narrativo brasileiro naquele momento em que, tanto na Europa como nos Estados Unidos, as prospecções crítico-teóricas redemoinhavam em torno de problemas que, para a maior parte dos escritores brasileiros, não passavam de longínquos *boatos* — na acepção muito particular que, como veremos, Uilcon Pereira atribuiu a essa palavra.

*No coração dos boatos*, o título, é uma paródia que remete ao «coração das trevas» de Joseph Conrad, e não por acaso. É que o romance uilconiano se constrói em constante diálogo com a tradição literária moderna; um diálogo que começa pela apropriação de elementos textuais que logo ultrapassarão a moldura do discurso literário, mas também incorpora pantagruelicamente procedimentos formais e problemas teóricos, a maioria dos quais situados no complicado trânsito para aquilo que já vinha sendo chamado, especialmente nos Estados Unidos, de *Pós-modernismo*. No caso da referência a Conrad, as «trevas» — ou a «escuridão» do título original — podem remeter, sem nenhum esforço, ao sentido profundo e ampliado da palavra *boato* cuja elaboração é um dos processos em curso desde a primeira fala do livro. Só é difícil decidir se a primeira fala não seria a própria epígrafe do volume inicial, na qual um certo «evaristo flaubert» (assim mesmo, com iniciais minúsculas) avisa: «será necessário que, em todo o processo, não haja uma só palavra de minha autoria».

Leituras apressadas, como ainda ocorrem no caso do clássico modernista *Serafim Ponte Grande* (1933), de Oswald de Andrade, tenderão a descartar o livro como brincadeira inconsequente ou besteirol. Parece ter sido o que ocorreu com a maior parte da crítica literária situada na academia, pois a recepção imediata de *No coração dos boatos* praticamente se restringiu a pequenos espaços em páginas de jornais, e a obra não tem sido objeto de muitos estudos. Mas os leitores mais cuidadosos notarão, por exemplo, a substituição, no trecho copiado de uma carta em que Flaubert anunciava seu projeto mais ambicioso, *Bouvard et Pécuchet*, da palavra *livro* por *processo*, que remete o cometimento

uilconiano a uma linhagem bem definida na literatura moderna: a de Kafka, a que não faltam referências ao longo de *No coração dos boatos*. Detalhes mínimos como esse serão muito importantes para o entendimento do romance de Uilcon — nascido Wilcom Joia Pereira e que se aposentaria, nos anos 1990, como professor universitário.

*Outra inquisição*, cujo título faz referência à mais importante reunião de ensaios de Jorge Luis Borges, começa com uma pergunta introduzida por travessão: «— diga ao amável público, que hoje superlota o nosso comitê inquisitorial: como foi que o senhor descobriu?». A resposta não é antecedida por nenhum sinal gráfico e consiste na colagem de um trecho de Georges Bataille discorrendo sobre certo interno de hospital apelidado «Vidente», ou seja, o poeta William Blake. Logo a seguir, a mesma pergunta («— gostava de bater em mulheres?») será feita três vezes, recebendo resposta diferente a cada uma delas. Está delineado o que será o mecanismo narrativo de *No coração dos boatos*: sobre a estrutura de entrevista em pingue-pongue, na qual as principais respostas, especialmente as mais longas, consistem em trechos de textos dos quais se apropriam as vozes que respondem, Uilcon Pereira construirá todo o seu livro. Mas apostou errado quem disser que o resultado será monótono, pois o verdadeiro trabalho do escritor consistiu em, durante sete anos (1975-1982), ordenar (*sic*) essa estrutura tão antiga quanto o drama ático ou os diálogos platônicos, obtendo a cada passo os mais surpreendentes desvios e subversões das próprias regras inicialmente postas.

Não nos é dado saber quem é (ou quem são) os inquisidores, e logo perceberemos que a troca de turno entre aqueles que são interrogados é a primeira de um conjunto de movências que tornam completamente imprevisível e, a princípio, sem sentido o desenrolar do diálogo. A primeira evidência de que não existe um tema constante ou identificável é o nome da personagem a respeito de quem se fala: ele consistirá, ao longo de todas as conversas, numa série de variações em torno do prenome «Evaristo»: Evar von Chamisso, Evaukirê, Evarista Gyges, Evary Domingos Pinto Colchão e assim por diante. Se o leitor imaginar, em determinada passagem, que encontrou a chave para entender o que está em jogo nesses diálogos, logo perceberá que nenhuma invariância atribuída ao texto permanece como tal: o interrogatório é conduzido de modo a subverter toda e qualquer estabilidade semântica ou formal.

Delineada forma do labirinto intertextual, a leitura de *No coração dos boatos* poderia consistir, por exemplo, na tentativa de identificar as fontes dos textos copiados ou na análise do procedimento-padrão das apropriações textuais.

Mas sempre aparecerão novas movências formais e semânticas, de modo que a cada passo novos motivos restarão para o leitor seguir intrigado com os rumos da conversa. Será o próprio texto uilconiano, cuja dimensão metalinguística ganha ao longo do processo crescente importância, a nos interpelar com uma nova redefinição, que nos obrigará a repropor todas as anteriores hipóteses analíticas e interpretativas. Além disso, a própria origem desses discursos obsessivamente reprocessados, assim como as formas de apropriação e a variação dos procedimentos iniciais, mergulha numa espiral de mutabilidade que tende ao infinito: são piadas, trechos da *Bíblia* e de obras literárias, versos de poemas, trechos de entrevistas, ditos populares, fórmulas forenses, expressões chulas, neologismos, trocadilhos, enfim, todo o catálogo dos registros de linguagem disponíveis para o escritor-copista, apropriados no interior das perguntas e das respostas, a compor um intertexto frenético que a certa altura o próprio texto qualifica como «canibalês brasileiro». Além disso, Uilcon Pereira não se apropria apenas de textos e falas, mas também dos modos de operar a linguagem e as formas narrativas, poéticas, teatrais.

Os temas do interrogatório, no entanto, revelam certa continuidade paradoxal — em vista da movência dos outros elementos. O fluxo de perguntas e repostas, seguindo ao longo de mais de 400 páginas, permite mapear certas preferências temáticas da parte da entidade intertextual que dispõe as peças do (na falta de palavra melhor) tabuleiro. Entre as muitas investigações que é possível propor, em meio ao dédalo de falas contraditórias, dissonantes e assimétricas que semelham, cada vez mais, compor um diálogo de surdos, uma das mais relevantes será o rastreamento da continuidade e/ou retomada, ao longo do romance, de temas como os atos de vigiar e ser vigiado, a referência obsessiva aos olhos de «Evaristo», o transexualismo e outras metamorfoses, a loucura, a confluência do erotismo com as práticas sádicas e a tortura.

Contudo, o processo intertextual propriamente dito se recusa a ter um centro e constantemente se explicita como proliferação discursiva que é. Essa autoconsciência acumulada ao longo da própria escrita explica por que a composição do livro, embora viesse desde o princípio irrompendo com frequência entre os temas do interrogatório, ganha o *status* de assunto principal no terceiro volume. *A implosão do confessor* se anuncia repetidamente como a conclusão da obra, e nele as exposições de método, já usuais nos dois volumes anteriores, tomam o centro da conversa. A própria composição do livro é o tema em falas como esta:

[...] sinto precisar refutá-lo. são biografias-valise. inúmeras existências embrulhadas nun raconto só, superpostas, interpoladas, justapostas, sobrecontadas, intrincadas, enlaçadas, várias estórias, centenas, miríades, milhetas e milhetas de vidas que poderiam ter sido e nunca foram, tudo sob o signo da transformação e da combinatória mais alucinada mais desregrada (Pereira 1984: 80).

A engrenagem intertextual montada pelo escritor-copista teve como principal modelo o romance *L'inquisiteur* (1962), de Robert Pinget, mas complica terrivelmente uma estrutura a princípio (ou na aparência) simples. A insistência em reafirmar-se resultado de qualquer método, além de sintoma da própria autoconsciência, tem um correlato na posição do leitor de *No coração dos boatos*: mesmo os mais armados criticamente se sentem perdidos na circularidade do intertexto uilconiano, de modo que precisam, constantemente, lembrar-se da existência provável de um sentido. Proceder analiticamente, como para resolver uma equação, não parece ser a saída. Mas temos o tempo todo o próprio discurso a nos lembrar que ele *sabe* o que é. *A conversa infinita* — como no título do livro de Maurice Blanchot — nos coloca, já dentro de *Nonadas*, no meio de uma disputa de espaço e poder textual: quase exatamente na metade do fluxo dialógico, as vozes dos inquiridos se multiplicam a ponto de usurpar o controle ou promover o descontrole do processo. É quando começam a fazer-se ouvir os apelos à ordem, assumindo o inquisidor, intermitentemente, a posição centrada daquele que tem uma tarefa a executar. As marchas e contramarchas por meio das quais a imposição da ordem ocorre são observáveis, especialmente, no mecanismo que alhures denominamos «engate», por sinal aceitando um termo sugerido pelo próprio texto uilconiano (Paulo 1987: 99-100).

Os engates, na montagem do interrogatório, assinalam um caminho em que se digladiam a necessidade de sentido e o impulso proliferante do processo de colagem, relação binária que começa a reconstituir aquela enunciada no princípio do livro: é preciso que alguém pergunte e alguém responda, é necessário que em algum momento haja comensurabilidade entre os discursos. E o improvável casamento, para nossa surpresa, é encenado em meio ao próprio interrogatório — pois o livro, entre outras muitas coisas, é uma encenação por escrito — e anuncia a conclusão do trabalho: a própria implosão do confessionário. Trata-se, no nível de significação explicitado, do encerramento de uma série de perguntas e respostas em torno de paródia pornográfica do conto infantil a respeito do reconhecimento de Cinderela pelo príncipe encantado; o problema é que o sapatinho deveria servir em um pênis. Vale a pena transcrever o trecho:

— a pantufa coube-lhe no mastro?  
como luva e mão, arco e corda de violino, anéis e dedos  
— solvia-se o mistério, o enigma?

senão que foi aí a grande explosão-implosão. nem se ouviu barulho, apenas um silêncio a escuridão e o pó que dificultava a respiração. um baque oco, seguido de uma sensação de vazio, de perda. e fedeu enxofre por três dias (Pereira 1984: 125).

Essas falas ocorrem na penúltima página do livro. Segue-se a elas uma curta sessão de colagens encaixadas no diálogo, todas elas dando conta da própria conclusão do romance, fechado com este desabafo, recortado de um poema de Gregório de Matos: «— puxa tiro! acho que desta vez eu acabo a obra...».

Dada assim, de graça, a conclusão pode parecer banal, mas ela formaliza o difícil encontro entre as duas vozes que verdadeiramente falavam em meio à algaravia de inquisidores e inquiridos. Podemos chamá-las de abstração e figuração, estrutura e sentido e uma série bastante longa de outros binômios. Mas talvez seja mais adequado, para encaminhar também a conclusão deste artigo, dizer que elas são a *forma* e a *força*.

Esses termos não representam nenhuma adesão, mas, de modo bem uilconiano, uma alusão. Pois está na hora de dizer que o *boato*, erigido em categoria epistemológica na obra de que tratamos, quer dizer simplesmente: a nossa impressão/ilusão de saber algo. E o confessionário implodido era nada menos que o próprio pensamento ocidental, incluindo sua estética e seus mais diversos modos de representar o real. Do mito ao «espírito dos jornais» que Flaubert ridiculariza no *sottisier* («tolicionário»), das narrativas lendárias à produção industrial de ideologia pela comunicação de massa, tudo são informações cujo único lastro é seu próprio processo de elaboração. Tudo são boatos: a consciência humana não passa de um eco do Outro que nos constitui. E é claro que aqui nós acordamos, de repente, em pleno reino da Desconstrução, o que talvez explique por que a obra de Uilson Pereira não foi entendida pela crítica de sua época: a *intelligentsia* brasileira mal havia digerido a querela do estruturalismo, enquanto o professor Wilcom Joia Pereira compilava seu interrogatório logo após regressar do mestrado em Antropologia numa França em plena eferescência do pós-estruturalismo: o diálogo travado em *No coração dos boatos* mobiliza uma teorização além do alcance do tempo estético reinante no Brasil da época, ainda determinado pelos herdeiros de uma tradição moderna ressentida de sua interrupção violenta pelo golpe militar de 1964.



Para compreender *No coração dos boatos*, portanto, recomencar sua leitura 30 anos depois. Talvez, tentando ir um pouco além das colagens explícitas nesse romance da saturação teórica, digamos com Derrida: «o centro [...] não era um lugar fixo mas uma função, uma espécie de não-lugar no qual se faziam indefinidamente substituioes de signos [...] na ausência de centro ou de origem, tudo se torna discurso» (Derrida 2002: 232).

Ou com Linda Hutcheon: «Em certo sentido, a paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que paródia. Ela também obriga a uma reconsideração da ideia de origem ou originalidade» (Hutcheon 1991: 28).

Ou, ainda, com Blanchot, que «a forma da procura e a própria procura coincidem ou deveriam coincidir estreitamente» (2001: 35). Em todo caso, se inicialmente se poderia imaginar — devido ao tema do interrogatório inquisitorial — uma forte vinculação do romance uilconiano com o passado brasileiro recente, *No coração dos boatos* diz respeito a outras trevas, bem mais extensas e bem mais espessas. Três décadas depois, a obra está a reivindicar, em primeiro lugar, simplesmente leituras; depois, leituras capazes de compreendela num contexto mais amplo que aquele no qual a literatura brasileira dos anos 1970-1980 ainda era pensada em termos de um acerto de contas com a História recente do país. É de esperar que tal ampliação de perspectiva traga para o romance de Uilcon Pereira um destino mais justo que o atual esquecimento.

## BIBLIOGRAFIA

ARRIGUCCI JR., Davi (1979). «Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente».

*Achados e perdidos*. São Paulo: Pólis, 79-115.

BLANCHOT, Maurice ([1969] 2001). *A conversa infinita*. São Paulo: Escuta.

CANDIDO, Antonio (1989). *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática.

CURVELLO, Aricy (2000). *Uilcon Pereira no coração dos boatos*. Porto Alegre: Age.

DALCASTAGNE, Regina (1996). *Espao da dor*. Brasília: UnB.

DERRIDA, Jacques ([1967] 2002). *A escritura e a diferena*. São Paulo: Perspectiva.

HUTCHEON, Linda ([1987] 1991). *Poética do Pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago.

PAULO, Eloesio (1997). *Teatro às escuras – Uma introdução ao romance de Uilcon Pereira*.

Pouso Alegre: Sic.

PELLEGRINI, Tânia (1987). *Gavetas vazias? (Uma abordagem da narrativa brasileira dos anos 70)*. Campinas: IEL/Unicamp.

PEREIRA, Uilcon (1982). *Outra inquisição*. São Paulo: Editora do Escritor.

- PEREIRA, Uilson (1983). *Nonadas*. São Paulo: Editora do Escritor.
- PEREIRA, Uilson (1984). *A implosão do confessorário*. São Paulo: Editora do Escritor.
- SILVERMAN, Malcolm (1999). *Protesto e novo romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- SOUZA, Percival de (1982). *José Louzeiro*. São Paulo: Abril Educação.
- SUSSEKIND, Flora (1985). *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Zahar.
- SUSSEKIND, Flora (1986). «Ficção 80: dobradiças e vitrines». *Revista do Brasil*, 5, 82-89. Rio de Janeiro: Secretaria de Ciência e Cultura/Rioarte.