

CANTOS, DADOS E LADOS: O JOGO DE BERNADETTE LYRA EM TORMENTOS OCASIONAIS

Deneval Siqueira de AZEVEDO FILHO

Escrever significa estremecer o sentido do mundo
(Roland Barthes)

RESUMO *O autor analisa alguns elementos que considera relevantes na obra da autora Bernadette Lyra, tomando como ponto de partida o romance Tormentos Ocasionais (1998). Mostra na sua análise as várias tentativas/marcas de ruptura, postura assumida nas narrativas de Lyra pela intromissão do(s) narrador(es), que interfere(m) sempre que pode(m), para provocar no leitor uma consciência de tempo modificada pelo game, já que o leitor é, para a autora, aquele que está em play.*

ABSTRACT *The author analyses some aspects that he considers relevant in Bernadette Lyra's fiction, initiating with her novel Tormentos Ocasionais (1998). He shows in his analysis the several elements which are constant parts of her trying to break through canon, as far as the reader is considered an essential part of the game – the narrative – for he is that who is the player.*

A proximidade conceitual de arte e jogo, no campo em que decorrem a nossa consciência e experiência de prazer, se dá de modo muito peculiar na captação do estético na obra da escritora Bernadette Lyra, principalmente, no que diz respeito a dois fatores primordiais ao impulso lúdico: o jogo no processo de criação da arte e, segundo, o jogo na recepção do objeto artístico em processo hedonístico, pois, na autora em questão, o jogo é, no território do leitor/receptor, uma forma de plenitude de prazer (aquele de que trata R. Barthes), pois o leitor somente joga quando é leitor em seu sentido pleno e somente é leitor pleno quando joga. Estou, portanto,

afirmando que para ser leitor da obra lyriana há que se fazer um pacto lúdico com o texto da autora.

Levantada essa hipótese, eu gostaria de pontuar esta minha leitura de *Tormentos Ocasioneis* (1998) e, ao mesmo tempo, situar todos vocês leitores numa certa mecânica da invenção estética cujo elemento propulsor, parafraseando Schiller¹, denominado *impulso do jogo*, está localizado no ato de leitura, ou melhor, na “dilucidação do fato criador”², preocupação sempre constante nos leitores da autora em pauta, mais precisamente em relação a seus últimos trabalhos. Entretanto, não tenho, absolutamente, a pretensão de esgotar a compreensão do lúdico na sua inteira relevância como dado da cultura humana. Diria, ainda, que a imagem do *homo ludens* se reflete em toda a práxis do jogo (daqui por diante chamado de *game*) na ficção de Bernadette Lyra.

O conceito de *game*³ será, neste trabalho, o do jogo-entretenimento, do jogo-comprazimento, em oposição ao espaço demarcado do *Agon*, do jogo agonal, do jogo competitivo. Isso porque o impulso lúdico na literatura lyriana ocorre como *play*, ora pela permutação do espaço ficcional na fantasia do leitor, ora pela interação autor-leitor, deixando claro que é a autora que se atormenta para proporcionar a zona do *play*. Porém, esse impulso funciona mais conjunturalmente como suporte da veiculação de toda a linguagem do homem que, a autora, para concretizar este mesmo objetivo, aciona. Todavia, ela o faz montando todo o seu arsenal de técnica e potencial de inventividade, utilizando, inclusive, a alternativa de criar os *games* para serem o desafio lúdico, para serem decifrados pelo leitor/receptor que, a partir de agora, passará a ser chamado de *player*, no sentido que lhe dá a semântica no campo da comunicação, ou seja, editor. Toda vez que aciona a tecla do gozo, ele edita um novo prazer do texto em PPP (cn: abrev. De primeiríssimo plano). Ou como nas *juke-boxes*, designação genérica das máquinas toca-discos automáticas que funcionam com moedas ou fichas, mas para ouvir a música terá que acionar a tecla *play*. Outros exemplos: os *games* de computador, *chats* da internet, o *motor drive*, acessório da câmera que faz o filme avançar automaticamente a cada vez que o disparador é acionado, sendo capaz de produzir uma seqüência de diversos quadros por segundo. Na literatura de Bernadette Lyra, há esse mecanismo na fruição estética que se dará sempre num acordo. A autora propõe o *game*; porém, é no *play* que estará a expectativa do fruidor para se entregar a novas possibilidades de prazer receptivo de modo a consumir-se integralmente a convivência lúdica.

Bernadette Lyra, via duplicidade e/ou ambigüidade, tradição/ruptura direciona sua narrativa, ou melhor, propõe seu *game*, para uma pós-modernidade estética que assume na sua obra, como um todo, contornos mais nítidos. Desde seus primeiros

¹ SCHILLER 1963: 94.

² Id.

³ Ver HUIZINGA 1993.

contos (*games*), sua ficção surge como decorrente dos moldes das correntes de vanguarda, principalmente em alguns contos de traços dadaístas como “Blau”, em *O Jardim das Delícias*, por exemplo:

E também do surrealismo, como no conto “Bodas de Cristal”, em *As Contas no Canto*:

O agasalho era verde que te quero verdes olheiras de passarinho maluco na hora do muito obrigado, senhora: capitães de navios varões armas assinaladas além de muitos médicos em nossa remonta a quatro séculos e jamais houve um só caso com rum é que conseqüentemente a pederastia onde os extremos se tocam creio que não há dúvidas quanto à natureza maligna da obnubilação dos sentidos disse tente passar pelo que estou passando e desvio também tangos ora tangos! (...) (p. 20)

Sinto o cheiro de água de qualquer coisa assim como de rosas silvestre que derramou por cima da pele. Escuto esse gemido que arranca do fundo quando a minha língua risco a polpa da sua. Olho, intrigadíssimo, essa teia de ruas, labirintos, becos de prazer tatuados em seu corpo. Porém, quando tento pelo menos tocar-lhe os cabelos, ela se torna estranha para mim e intocável como em fotografia. Todo o fogo se esvai. Minha carne dormente não consegue jamais apalpar-lhe a doçura da carne (p. 39).

O reconhecimento desses artifícios, desses recursos, por parte do leitor, é prazeroso e atua, portanto, como *play*.

Como foram se formando tais especificidades literárias, tal caráter da pós-modernidade nos contos dessa autora? Nas constantes tentativas/marcas de ruptura, postura assumida nas narrativas de Lyra pela intromissão do(s) Narrador(es), que interfere(m), sempre que pode(m), para introduzir(em) no leitor uma consciência de tempo modificada pelo *play* (ver a novela *A Panelinha de Breu*, por exemplo) e se expõe(m) propositadamente em narrativas exaustivamente polissêmicas e polifônicas, em metáforas espaço-temporais da anteguarda, ou melhor, de uma neoguarda que só avança por territórios pretensamente desconhecidos (revisitando a tradição, por exemplo, como em *Memória das Ruínas de Creta*). Esses territórios dissidentes transformam o papel do Narrador: de mero contador de histórias, apesar da forte presença na obra da autora de elementos da oralidade, passa a controlar outros narradores menores que irão sempre fazer com que as histórias desemboquem no ponto cego da obra, num território de abismos que não se delimita, salientando, dessa maneira, a importância daquilo que o crítico alemão Peter Bürger chama de “contribuição do experimentalismo” (sempre aquele de índole não-racional, especialmente o surrealismo e o dadaísmo) no sentido que o texto possa vir a ter, já que sua direção aponta sempre para a ruptura. Esse comportamento, que teria servido, ao menos para criar, no interior da cultura pós-moderna, uma dialética de rupturas, valoriza a manutenção da história fundida à visão utópica no quadro multiforme e ambíguo no conjunto da obra de Bernadette Lyra, o que dá a ela, uma unidade, situando-a na pós-modernidade, aquela que tenta avançar na tentativa de superação do moderno. Pode-se afirmar, então, que, no tocante à pós-modernidade estética, Lyra vai além do dual permanência/novidade, à medida que é justamente

pelas diferenças que a ficcionista propõe as rupturas, sem, no entanto, deixar de nos fornecer pistas de suas revisões do passado. Sua obra nos mostra uma autora atormentada com os caminhos da ficção, já a partir de alguns de seus contos, mas é em *Tormentos Ocasioneis*, que seu game passa a contrariar todos os mandamentos e códigos da ficção. Assim fazendo, assume uma conduta bem particular no que se refere ao estilo. Quero, por esse caminho, ressaltar o muito de pós-moderno que há presente em sua obra: especialmente a presença da tentativa de superação do moderno dentro do pós-moderno, que se dá pela intromissão excessiva de elementos da tradição, como disse anteriormente, mas que, ancorada na transgressão (território do *play*), no seu caráter calidoscópico e lacunar, sugere-nos sempre uma outra história, de energia mais ativa, apesar de, às vezes, diluída nos labirintos criados pela autora. Portanto, os valores que a autora atribui ao passado não são os valores *a priori* de sua literatura; ao contrário, são instrumentos pelos quais a ficcionista desponta para a literatura brasileira numa intensa busca de anarquizar e destruir o contínuo da história, outro elemento constituinte do seu *game*, que se põe, assim, em *screen*, numa aceleração descontínua do cotidiano, na valorização do transitório, do fugaz, do efêmero e na celebração do dinamismo e do prazer instantâneo (em busca das pistas que a autora nos dá e na decifração de certos entre-lugares literários, musicais, pictóricos, entre outros). *Tormentos Ocasioneis*, seu mais recente romance, é estruturado em latentes transgressões: são recursos infundáveis da pesquisa estética, intercambiando formas que sugerem as de outros códigos estéticos, questionando ao acionar o *play*, qualquer ato de escrita ou de fazer arte por meio da (des)localização dos discursos da história e da ficção dentro de uma multiplicidade de redes discursivas em contínua expansão que ridiculariza qualquer noção de origem única de seus elementos. Não obstante, o tormento encontra-se na forma romanesca que pressupõe um invólucro histórico não centralizado e um alicerce ficcional, ambos insondáveis no trato com a linguagem e conseqüente textualidade lasciva, enganosa, disfarçada e fortemente postíça, usada para a construção da história. É essa a proposta do *game*.

Em *Tormentos Ocasioneis*, Bernadette Lyra, embora nos dê muitas pistas sobre o que quer como garantia de sentido na sua ficção, conspira contra a própria narrativa enquanto fingimento teatral, show, alfinetando as projeções de imagens fetichizadas do mundo, atentando sempre para a desnecessidade de centramento político e psicológico, franqueando vozes àqueles constituídos como o Outro. Ademais, é através das lentes do narrador andrógino que a narrativa se desloca constantemente, seja para microterritórios dissidentes, onde se objetivam formas e forças assustadoras da irracionalidade, da perversidade, do erotismo e da androginia, seja criando uma constelação de vozes e uma pluralidade de sentidos bastante intensa. A narrativa, por isso, não escolhe o lugar marginal para nele instaurar-se. O narrador leva as margens até o centro, distanciando-se sempre que pretende desafiar as alegações ocidentais de racionalidade para se autorizar dependente existencialmente de formas do Outro.

O romance é dividido em 5 partes: “O que pode uma criatura fazer a respeito?”; “Preceitos”; “Delitos”; “Peregrinações” e “É tarde, muito tarde”. A primeira parte trata de trazer de volta ao coração aquilo que poderia estar esquecido. São vozes (fantasmas) que vêm ao palco para introduzir a intenção da autora de dar uma forma à sua preocupação e aos seus tormentos *in memoriam*. O narrador dialoga com alguém, numa espécie de diálogo-rememorizado, bastante erotizado no trato com os momentos íntimos dos dois: “Toda noite, no silêncio do dormitório, por baixo dos lençóis, eu pensava: meu Deus, o que as nossas mãos poderiam? [...] Nossas mãos se moviam sem trégua. Nossas mãos se moviam sem trégua, agitadas por uma atividade frenética” (p. 29). As lembranças, no entanto, parece nos dizer a autora, não são lembranças se não são “acrescidas de alguma camuflagem, por certo”, e vai mais além: “Os resíduos do tempo se apresentam diante de mim como escoriações maquiadas por tiras de band-aid” (p. 11). Mais uma vez, a preocupação da ficcionista se centra na memória; “É a história de sempre. É a história das recordações. Não importa o sexo ou a idade dos amantes”. “Eras mesmo bonita aos doze anos?” (p. 16).

Os simulacros, propositadamente, muitas vezes barrocamente⁴ engendrados e artificializados, conduzem mesmo o leitor mais atento às raias do desconforto, ora desestabilizando sua condição de analista, ora ameaçando-o, mas intermitentemente incorporando-o a um sistema de códigos cujos sentidos a autora administra todo o tempo, tanto semântica quanto territorialmente:

Mentiras e jogos.
Mentiras e pesadelo.
Mentiras e devaneio.
Mentiras e teatro.
Mentiras e pavor.

[...]

E mais artifício. Artifício por todos os lados, por todos os cantos. [...] Espécimens demonstrativos. Uma borboleta capaz de produzir a imitação perfeita de um veneno porejante em suas asas, as protuberâncias amarelas e lustrosas de uma certa crisálida. As artimanhas de uma larva acrobática tomando o formato de uma formiga gigante. A mariposa indonésia *Inachis o Parallecta*, de Severo Sarduy, e melhor em enganos (p. 61).

⁴ Reivindicar o barroco como característica crítica é muito arriscado. Falou-se em hermetismo a propósito de tal categoria, certamente à falta de melhor conceito... e já se disse que era obscura porque não se sabia ser sensível ao seu conhecimento aberto e contraditório, nem aos seus contrastes de luz e sombra, nem às suas metáforas, que então pareciam inusitadas. De fato, pode-se até perguntar se os escritores protagonistas dessa renovação da criação poética teriam explícita consciência teórica de que a sua poesia estava reatando uma linha ou redescobrimo um filão riquíssimo da poesia do passado. Mesmo uma leitura desprevenida do livro de Bernadette Lyra, *Tormentos Ocasioneis*, dificilmente deixaria antever a evolução no sentido do barroco que ele tomou. O texto destrói os significados apriorísticos para nos surpreender, ao atingir níveis paroxísticos de significado, onde a maior artificialidade se confunde com a maior realidade. É assim que as metáforas textuais se afastam cada vez mais das suas possíveis funções de expressão religiosa para se transformarem em gramática de conceitos e em geometria de efeitos e descobertas.

Sobre o talo, simétrica à folha, a mariposa realiza sua cena. Tão pouco verdadeira quanto é a tua imagem, quando te aproximás daqui. (p. 62)

Tal como ocorre em seus outros trabalhos mais recentes, a autora alegoriza o seu próprio trato com as linguagens (pura criptografia, citações perigosas, fragmentos roubados, verdades inverossímeis, mistérios postiços, falsas recordações), fortes sistemas de alegorias e tropos diversos que parecem concebidos para silenciar aqueles a quem personificam na representação. E constitui, dessa forma, outro *game*: quer condensar a temporalidade insubmissa, desmembrada. Recolherá, então, acontecimentos maiores do decurso da história (“Era uma tarde pródiga de junho, 1945 — chovia”), numa tentativa de congelá-los num museu, numa reescrita (des)perpetualizante da tradição. Lyra, por meio de um complexo processo de relembrar (instaurando “uma memória tóxica, desgovernada”), vai emaranhando “crimes” e “criminosos” — acontecimentos e figuras que congelam perpetuando-os em vez de lhes dar um fim: “Não sou Greta Garbo. Sou apenas alguém que acreditava ser proveitoso transpor para o papel, com alguma graciosidade e ternura, as lembranças. Acrescidas de alguma camuflagem, por certo” (p. 8).

Jean-François Lyotard nos chama a atenção para a ambigüidade do termo *reescrever* “que assombra a ligação da modernidade com o tempo”⁵, pois zerando o relógio, o reescrever, ao anular o passado, poderia ser o gesto que “a dada altura inaugura o início da nova era e da nova periodização”.⁶ B. Lyra faz o contrário. Ao reescrever a tradição, o faz rebuscando-a, sem, no entanto, deixar de nela imprimir o perfeito disfarce⁷, ou seja, elabora uma arte dedicada a pensar no que, dos acontecimentos e do sentido dos acontecimentos, nos é escondido de forma constitutiva: “Para descrever-te, seria necessário fisgar as palavras, cravá-las uma a uma em uma página com um alfinete que brilha. [...] Oh, por que me atormenta a linguagem? O que a linguagem tem contra mim?” (p. 64) Prepara-nos a todos para o que chama de “Delitos”, pois “Após algum tempo, a memória necessita de algumas trapaças” (p. 10). O *play* passa, então, a governar a relação autor/leitor, golpeando qualquer possibilidade de se periodizar a arte e as poéticas de ruptura no texto lyriano, que revela imediatamente a sua natureza fragmentária, quer no nível da organização das várias partes que complexamente apenas por justaposição se

⁵ Cf. LYOTARD, 1989: 35.

⁶ Id.

⁷ É assim que se pode e se deve falar em discurso engenhoso e em agudeza nos sentidos que Baltazar Gracián deu a esses vocábulos. Esse teorizador do barroco, ao caracterizar diferencialmente a “agudeza” e o “juízo” como elementos fundamentais de manifestação do engenho, diz o seguinte: “No se contenta el ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura... Resaltan más con unos que con otros los extremos cognoscibles, si se unen, y el correlato, que el realce de sutileza para uno es lastre para otro.” (GRACIÁN: 1967). O texto de Bernadette Lyra realiza-se como a prática de um permanente e procurado engenho que se tece e destece de agudezas e de sutilezas.

relacionam no *game*, quer pelo tipo de (des)organização do discurso em unidades imagísticas, quer, ainda mais, na percepção alegórica da realidade que essas imagens e suas desarticulações manifestam no *play*. Para tal, dá a forma “toques e alisamentos” como que esculpindo em cera: “Amassando-a ainda morna e flexível. Abrandando-a com gordura de cabras. Mesclando-a de gomas vegetais aromáticas” (p.25).

A circularidade na concepção das narrativas (sempre recorrentes em alguns aspectos caros à autora, como: a temática andrógina, a imagem humanizada de anjos, a pluralidade calidoscópica de significações possíveis), tal como certa arte abstrata, a música serial de Stockhausen e muitas outras manifestações da arte atual, como muito bem nota Umberto Eco quando diz: “As poéticas da maravilha e do engenho, da metáfora e da invenção, do *wit*, do espírito e das agudezas, tendem em suma a promover essa atitude de invenção criadora do homem de hoje, que não vê mais na obra de arte um objeto de pura dilação estética, fundada em relações explícitas, mas um mistério a penetrar, um fim a perseguir, um apelo permanente à imaginação”⁸. Assim, em *Tormentos Ocasiais*, Bernadette Lyra vem confirmar as cadeias de ligação que sua obra vai tecendo entre manifestações artísticas cronologicamente isoladas, mas profunda e estruturalmente concordantes. Há, certamente, uma ânsia intensa de documentar por meio de mapas metafóricos alguma História, ou fatos históricos: “Eu devia documentar. Eu devia documentar de modo natural as lembranças que, agora, surgem, desaparecem, deslizam como patinadoras dentro da neblina de gelo seco na superfície falsa de qualquer narrativa” (p. 52). É o seu narrador que nos explica:

— Vou confiar a vocês algumas idéias. A arte, por excelência, da repetição-variação é evidentemente a música, da qual ela é por assim dizer o princípio absoluto. Logo que é exposto um tema, põe-se em marcha todo o dispositivo do desenvolvimento, fundado sobre diversos procedimentos de imitação e transformação que são transposição, aumento, diminuição, movimento contrário, retrógrado, contrário-retrógrado, contraponto em cânon, em fuga (p.38).

Ao conseguir a cumplicidade do leitor/receptor acionando o *play* que parece estar preparado para reparar e identificar os crimes, os pecados, as calamidades engendradas pelo dispositivo pós-moderno que nos é apresentado sob a mais sóbria elegância do artifício, o narrador criado por Bernadette Lyra é lúcido de que, sob esse ângulo, o revisitar a história pode ser enganador. Por outro lado, sua percepção de mundo atual é vertiginosa; daí as numerosas imagens que tentam codificar essa percepção referirem-se a uma memória des governada: “A memória é uma flor amarela. A Memória é uma flor amarela espalmada entre duas camadas de páginas de um livro” (p. 73). Por isso, encontra-se, não raramente, no trato com a (re)construção da História, o quase (re)instaurado museu, ou, como já disse, a de

⁸ ECO 1993.

calidoscópico, propondo metáforas de multiplicidade, de fragmentação, ou de condensação, como prefere Octavio Paz, referidas quer à percepção do real, quer à transferência de informação, quer aos sistemas de comunicação, quer às concepções abertas da atividade mental, apontando para uma ciência do caos:

Por detrás de um biombo, corpo contra corpo, coxa contra coxa, folheávamos às escondidas as gravuras do álbum que eram mais realistas que o famoso rolo de pergaminho Mong Mong.

A união estreita.

A ligação inalterável.

As orelhas de peixe descobertas.

O chifre do licorne.

O desfiamento da seda.

O dragão que se enrola.

O peixe de quatro olhos.

O casal de andorinhas.

A união do martim-pescador.

Os patos mandarins.

As borboletas rodopiantes.

Os patos voando ao inverso.

O pinheiro de ramos abaixados.

O bambu no altar.

A dança das duas fênix fêmeas.

A fênix com seu filhotinho.

O vôo das gaivotas.

A manada de cavalos selvagens.

O corcel a galope.

O cavalo que pateia.

O tigre branco que salta.

A cigarra marrom colada a uma haste.

A cabra diante da árvore.

A fênix que brinca na taça de cobre.

O pássaro Rukh se elevando sobre o mar.

O macaco que abraça um tronco gemendo.

O gato e o rato no mesmo buraco.

Macacos na lua da primavera.

Cães correndo no nono dia de outono.

O repouso dos deuses, ao final.

Essas eram as gravuras em série de trinta. (p. 53-4)

Pode o texto em questão ser visto por meio de uma gramática combinativa que rigorosamente trabalha na faixa dos *games* (jogos de adivinhação), em que o *play* está justamente no matar a charada e, como se viu, no caos (do grego *cháos* — abertura).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EAGLETON, Terry. (1996). *As ilusões do pós-modernismo*. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

- _____. (1991). *A função da crítica*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes.
- ECO, Umberto. (1993). *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva.
- GRACIÁN Y MORALES, Baltasar. (1969). *Agudeza y arte del ingenio*. Edición de Evaristo Correa Calderón. Madrid: Editorial Castalia. (Clásicos Castalia 14).
- HUIZINGA, Johan. (1993). *Homo Ludens*. Trad. João Paulo Monteiro et al. 4 ed. São Paulo: Perspectiva.
- HUTCHEON, Linda. (1991). *Poética do Pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (2000). *Teoria e Política da Ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. (1960). *Le Pur et L'Impur*. Paris: Flammarion.
- LE GOFF, Jacques. (1994). *História e memória*. 3 ed. Campinas: Ed. da UNICAMP.
- LYOTARD, Jean-François. (1989). *O Inumano – considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa.
- _____. (1988). *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- LYRA, Bernadette. (1983). *O Jardim das Delícias*. Vitória: FCAA.
- _____. (1998). *Memória das ruínas de Creta*. Vitória: A Lápis.
- _____. (1998). *Tormentos Ocasionais*. São Paulo: Companhia das Letras.
- MORICONI, Ítalo. (1994). *A Provocação Pós-moderna. Razão Histórica e Política da Teoria Hoje*. Rio de Janeiro: Diadorim.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. (1998). *Altas Literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SARDUY, Severo. (1975). *Barroco*. Paris: Éditions du Seuil.
- SCHILLER, J.F.C. (1963). *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Trad. Vicente Romano García. Madrid: Aguilar.