

O LIVRO PERDIDO: NARRAÇÃO E ESQUECIMENTO EM *QUATRO-OLHOS*
THE LOST BOOK: NARRATIVE AND FORGETTING IN QUATRO-OLHOS

Sérgio Guilherme Cabral Bento¹
Glória Nunes Oliveira²

RESUMO

O presente artigo trata do romance *Quatro-Olhos*, de Renato Pompeu, publicado em 1976, a partir de uma perspectiva de análise da narrativa. O objetivo é delimitar recursos estéticos usados pelo peculiar foco narrativo da obra, que alterna primeira e terceira pessoas, registros formais e informais da língua, enredos lineares e não-lineares. Observou-se que a dicotomia memória e esquecimento assume papel central no livro, pois é a partir das lacunas da lembrança que a linguagem fragmenta-se, tornando a narração, em especial do primeiro capítulo, em um mosaico de informações que desafiam o leitor a tentar compor alguma linearidade de enredo.

Palavras-chave: Renato Pompeu, *Quatro-Olhos*, Memória, Escrita Fragmentada.

ABSTRACT

The article deals with the novel *Quatro-Olhos*, by Renato Pompeu, published in 1976, from a perspective of a narrative analyses. It aims to establish which aesthetic resources are used by the peculiar narrative focus of the work, which includes both first and third persons; formal and informal language; linear and non-linear plots altogether. It was noted that the dichotomy memory and forgetting takes a privileged role in the book, since it is from the memory gaps that the language fragments itself, turning the first chapter into a mosaic of data which forces the reader to try and make some linear plot.

Keywords: Renato Pompeu, *Quatro-Olhos*, Memory, Fragmented Writing.

Introdução

Renato Ribeiro Pompeu (1941-2014) foi um renomado jornalista e escritor brasileiro, responsável por escrever vinte e duas obras. Nascido em Campinas, fez parte de diversos projetos até sua morte em 2014 quando colaborava com o jornal “Diário do Comércio”. Sua obra *Quatro-Olhos* foi sua primeira investida no mundo literário.

¹ Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada na FFLCH/USP. Professor Adjunto de Literatura na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). E-mail: sergioguilherme@uol.com.br

² Graduanda em Letras na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). E-mail: gloria.oliveira@ufu.br

Publicado em 1976, o romance foi escrito no período mais obscuro da ditadura militar brasileira, da qual Pompeu foi vítima direta, sendo preso e internado em instituições psiquiátricas, momento que impacta a vida do autor e que o leva a advogar pelo movimento antimanicomial brasileiro.

Quatro-Olhos é resultado desse período turbulento da história do país, por isso é possível perceber “ecos do jogo entre o dito e a impossibilidade de dizer, a palavra e o silêncio, a externalização e a reclusão.” (PISSOLATI, 2012, p. 15). E é neste aspecto em que este artigo se debruça.

Dentro

O enredo do romance é a busca do protagonista, Quatro-Olhos, pelo seu livro perdido. Quatro-Olhos não recorda se o escrito era um romance ou um livro de crônicas, mas se lembra dos treze anos de escrita, com no mínimo três a quatro horas diárias. A única pessoa que teve acesso ao livro foi seu amigo, “o funileiro” (POMPEU, 1976, p. 15), que “achou muito bom” (Ibidem, p. 15). A busca pelo livro é feita por meio de lembranças e imaginações que, por si, vão criando, ao longo da trama, outro livro, este que efetivamente chega ao leitor. A obra é dividida em três partes: *Dentro*, *Fora* e *De volta*.

Na primeira parte, são apresentados ao leitor diversos pedaços de informação que misturam dados originados da lembrança, criações da imaginação e novos aspectos que agora fazem parte do novo livro que se escreve. A fragmentação pode ser constatada pelo narrador em primeira pessoa que apresenta a visão interior dos acontecimentos, reflexões e lembranças. Como uma emulação do fluxo de pensamento humano, não há, nessa seção, ordem temporal ou linear, cabendo ao leitor “preencher” essas informações a ele songadas, e que abrem lacunas no enredo.

Pedaços repentinos do romance e das crônicas me assaltam, porém, em momentos bem armados e, nessas curiosas circunstâncias, a apreensão se torna quase sentida, como quando por vezes encaro as mãos contra a tarde vejo vermelhas as pontas dos dedos, no que percebo então estarem os outros, e eu também, a andar pisando pedras fatigadas do esforço das mãos de vários e começo a notar impressões digitais bem calcadas em cada pedra, no cigarro ainda dentro do maço, pelos muros e fachadas, nos filmes nas telas e por todo o corpo de todos. E me distraio contemplando todas essas marcas de dedos de terceiros, espalhadas verdadeiramente por toda a cidade, colos,

ombros. A pedra, no entanto, não grita. É fácil, assim, sair pisando (POMPEU, 1976, p. 17).

Nesse trecho, nas primeiras páginas do romance, observamos uma articulação sobre a lembrança do livro perdido e logo em seguida a descrição de uma nova situação cotidiana, em que não fica claro ao leitor em qual tempo aquilo se passou ou sobre o que se fala. São fragmentos sem ligação clara com a narrativa que se forma. O discurso do narrador caracteriza um fluxo de pensamento que não se restringe a lembranças, impressões ou fatos, mas constitui um mosaico de tais elementos.

O aspecto até então observado fica em forte evidência na primeira parte do livro: “Dentro”. Nas páginas iniciais, não é disponibilizado ao leitor o contexto ou coerência entre situações apresentadas pelo enredo. A este cabe se encontrar e conceber narrativas que podem ser construídas e desconstruídas a todo momento.

Dizem que foi assim que a coisa começou mas, no livro, eu espertamente fazia simpáticas artimanhas cronológicas, jogando com um tempo estético, uma das sutilezas infindáveis da obra. Vinha assim, antes, episódio posterior – pelo menos era o que o leitor em certo momento podia julgar. Aliás essa questão de tempo é de per si complexa e disso posso dar tranquila notícia ao mundo. Muito embora creia não ser possível condenar o presente em nome do passado, pois o passado já passou e o presente está passando; muito embora julgue prevenir acidentes dever de todos, ou seja, a condenação do presente deve ser marcada em nome do futuro – na verdade, não encontro em meu coração outro recurso. Disfarço com esperteza essa minha limitação, eu não poder condenar em nome do que virá, avanço com solércia o insolente subterfúgio de que falo do que não foi. Incapaz de defender o futuro, defendo o futuro do passado – com essa argumentação tento encobrir meu ataque ao presente. Em suma, defendo um futuro que o passado devia ter tido – e que não teve (POMPEU, 1976, p. 28).

É pertinente ressaltar que o próprio narrador se diz consciente do leitor, delegando a ele a função de reorganizar os saltos e inversões cronológicos do enredo, e criando uma espécie de cumplicidade entre as duas instâncias do discurso, emissor e receptor: “É superiormente óbvio que não me negava a projetar meu ego voraz através do livro, obrigando assim eventual leitor a partilhar de meus desassossegos, no intuito de alardear minha rica vivência.” (POMPEU, 1976, p. 46).

Existem alguns elementos que permitem ao interlocutor certas associações com outras passagens, como é o caso da recorrência da rosa no romance. Tal flor, durante

diversos momentos da primeira parte do enredo, é citada e lembrada, colaborando para um movimento de ida e volta da narrativa, reforçando a ideia de não pertencimento e linearidade temporal. Ao fazer um mapeamento das aparições da rosa, percebemos que ela aparece em trechos de esperança ou falta dela, sempre como algo não pertencente ou esperado, relacionada com mortes ou em forma de contraste aos meios urbanos, como no meio da rua ou em uma obra. A simbologia da rosa, historicamente associada à beleza e ao amor, é ressignificada como um elemento de presença negativa.

Avançando nos capítulos desta primeira seção, aos poucos, é possível ir desvendando a história que se passa fora da busca e escrita do novo livro, ou seja, o narrador começa a incorporar, em sua escrita, fragmentos mais palpáveis acerca da situação que o fez perder o livro. Nesse momento, fica mais fácil para o leitor estabelecer algum tipo de linha do tempo. Um dos fatores essenciais para essa facilitação são as demasiadas menções e contextos atrelados à esposa de Quatro-Olhos, que já em sua primeira aparição tem sua existência confirmada, pois não faz parte do livro perdido.

Minha mulher muitas vezes teve que quase gritar comigo para eu prestar atenção na chuva, ocasiões em que eu dizia que era muito distraído, quanto não podia dizer, ela devia saber melhor, pois afirmava gostar de mim, coisa em que nunca acreditei. Embora ela sempre me mostrasse a chuva. Digo que não gostava de mim, pois às vezes se ocupava de outras coisas que não eu, nem sempre estava pensando nos meus interesses e às vezes queixava, por exemplo, de dor nos dentes, e isso muito me incomodava. No meio da avenida, junto ao ponto de ônibus com as pessoas em fila, o homem tinha morrido – e isso a perturbou, embora ela não o conhecesse. Minha mulher teve alguma importância no livro mesmo nunca me tendo visto escrevendo (POMPEU, 1976, p. 22-23).

As citações que dizem respeito à mulher de Quatro-Olhos são relevantes para o entendimento da trama, mas é na última frase da primeira parte que o leitor desvenda três mistérios importantes: a identidade do narrador, o momento em que perde o livro e as circunstâncias em que o novo livro é narrado.

Foram apanhando os livros. Numa gaveta do escritório, encontraram meu manuscrito. Nunca mais o vi. Meses depois, eu estava internado no hospital psiquiátrico, onde resolveram me chamar de Quatro-Olhos (POMPEU, 1976, p. 136).

Fora

A segunda parte do romance concede ao leitor a visão dos acontecimentos fora das reflexões de Quatro-Olhos, descrevendo o contexto e o ambiente em que se passa o novo livro e, nesse momento, a narração passa a ser feita por um narrador onisciente em terceira pessoa. Como vimos no final da primeira parte, Quatro-Olhos foi internado no hospital psiquiátrico e o manuscrito de seu livro foi tirado de si. Nesse ambiente é apresentada sua nova rotina, priorizando a narração de acontecimentos do dia a dia e adicionando novos personagens ao enredo.

É importante observar que a primeira parte do romance é feita de lembranças, reflexões, imaginações em um fluxo frenético e desordenado que a todo tempo retoma algo que outrora já foi criado. Já aqui, na segunda seção, percebemos uma linearidade de acontecimentos que se desenrolam em uma nova história a partir do novo narrador. A escrita nesse momento se torna polida, não compartilhamos mais do fluxo de consciência que acompanhamos na primeira parte, ao contrário, a sequenciação de fatos é estabelecida rotineiramente.

[...] Quatro-Olhos via o sol já vermelho do fim de tarde desbotar por momentos a última etiqueta do dia, que colava num romance espírita. Deixou assim de lado o trabalho na biblioteca e tomou do caderno que sempre o acompanhava, junto com a gramática velha, pôs-se a escrever. Ali bordava sua vida em pedaços; não a vida corrente, da qual participava de má vontade, mas a vida passada em seu cocoruto. Lá fora também tinha sido assim: viver era dever e obrigação, não o fruir constante a que aspirara - para viver tinha sido necessário pagar impostos. Quatro-Olhos dizia ter perdido um livro que era necessário refazer, mas como sofria de alucinações não se sabia ao certo (POMPEU, 1976, p. 163).

No trecho destacado o narrador questiona se Quatro-Olhos teria de fato um livro perdido devido a suas alucinações, o que imprime mais dúvidas ao leitor sobre os acontecimentos desvelados na primeira parte do romance. O que se lê é uma tentativa de reescrita do livro perdido ou apenas fruto de alucinações que criaram um “mundo à sua feição” (POMPEU, 1976, p. 164)?

De Volta

A terceira e mais curta parte do romance é uma espécie de conclusão da obra. O narrador relata que Quatro-Olhos passa pela entrevista para receber alta do hospital psiquiátrico e começa a se indagar sobre como continuar a própria vida agora que não

tem mais o emprego, a esposa e o livro, suas três razões para continuar o fluxo da vida. Ao sair do hospital, Quatro-Olhos consegue um emprego, existe uma indicação de romance com “uma guria de dez ou doze anos mais nova” (POMPEU, 1976, p. 187), faltando-lhe apenas o livro, o que será suprido, como vemos nas últimas frases do romance: “E logo descobriu o que tinha que fazer. Escrever outra vez o livro” (POMPEU, 1976, p. 188).

Lacunas/Memórias

Como já estabelecido e explicitado, o livro de Renato Pompeu é feito de e pelas lacunas que são criadas com base nas imprecisões e na sonegação de informações. Em diversas passagens, o narrador, utilizando-se de advérbios de incerteza, estabelece um distanciamento para com o leitor, não fornecendo a ele informações exatas sobre o acontecimento. É como se o fruidor passasse a participar da fragmentação da memória do narrador. Sobre a relação entre memória e escrita, Maurice Halbwachs em seu livro *A Memória Coletiva*, diz: “É nesse sentido que a história vivida se distingue da história escrita: ela tem tudo o que é preciso para constituir um quadro vivo e natural em que um pensamento pode se apoiar, para conservar e reencontrar a imagem de seu passado.” (HALBWACHS, 1968, p. 71). Ou seja, a situação escrita é incapaz de contemplar, em sua completude, a situação vivida. No caso de *Quatro-Olhos*, essa tentativa de representação gera rastros e lacunas, uma vez que a situação vivida se mistura com a escrita prévia do primeiro suposto livro perdido, que por sua vez se confunde com o discurso do “livro atual”, este que efetivamente chegou ao leitor.

Outro fator a ser considerado que colabora para o entendimento da obra é o funcionamento da lembrança. Como a memória – base para a escrita do livro – pode ser analisada. Maurice Halbwachs continua:

[...] a lembrança é em larga medida em uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada. [...] Mas, mesmo se é possível evocar de modo tão direto algumas lembranças, não o é em distinguir os casos em que procedemos assim, e aqueles onde imaginamos o que tenha acontecido. Podemos então chamar de lembranças muitas representações que repousam, pelo menos em parte, em depoimentos de racionalização. Mas então, a parte do social ou, se quisermos, do histórico em nossa memória de nosso passado, é muito maior do que pensávamos (HALBWACHS, 1968, p. 71-72).

Na tentativa de relembrar a obra que se perdeu, Quatro-Olhos utiliza em diversos momentos expressões como “não me lembro”, “as lembranças me assaltam” e também de advérbios de incerteza como “possivelmente”. Esses termos fazem com que o leitor navegue na imprecisão. Os rastros de memória se complexificam com as diversas passagens em que o personagem diz que o livro perdido não nasceu como uma versão pronta, mas passou por diversos registros e histórias antes de ser a obra que se procura, ou seja, os rastros não surgem apenas da obra em si, mas, também, das tentativas que a compuseram, como um palimpsesto de versões, intenções e discursos.

Aquela primeira citação da rosa, elaborada na cabina do caminhão, não o era em cronologia e sim apenas a primeira a surgir na versão definitiva da obra. Quer dizer, numa das versões definitivas, pois houve uma em forma de roteiro de filme, a pedido de amigo dado a cineasta, que certa ocasião me pediu algumas centenas de contos para “despesas iniciais de produção” e nunca mais vi, também não vi mais o roteiro (POMPEU, 1976, p. 43).

Nesse trecho, é explicitado que o livro, além de romance, também foi adaptado para outros gêneros como crônicas e até roteiro de filme. Além dos rastros de linguagem, o leitor, em busca da compreensão, deve reconhecer as artimanhas do narrador, que são reveladas em alguns trechos, por meio do relato do processo de produção do livro perdido:

Dizem que foi assim que a coisa começou mas, no livro, eu espertamente fazia simpáticas artimanhas cronológicas, jogando com um tempo estético, uma das sutilezas infundáveis da obra. Vinha assim, antes, episódio posterior - pelo menos era o que o leitor em certo momento podia julgar. Aliás essa questão de tempo é de per si complexa e disso posso dar tranquila notícia ao mundo. Muito embora creia não ser possível condenar o presente em nome do passado, pois o passado já passou e o presente está passando; muito embora julgue prevenir acidentes dever de todos, ou seja, a condenação do presente deve ser marcada em nome do futuro - na verdade, não encontro, no fundo do meu coração até onde posso ir, não encontro em meu coração outro recurso. Disfarço com esperteza essa minha limitação, eu não poder condenar em nome do que virá, avanço com soléncia o insolente subterfúgio de que falo do que não foi. Incapaz de defender o futuro, defendendo o futuro do passado - com essa argumentação tento encobrir meu ataque ao presente (POMPEU, 1976, p. 28).

O narrador confessa que, conscientemente, lança mão de estratégias e ferramentas que atrapalham o mapeamento cronológico do leitor, que precisa

desempenhar o papel de julgar e agrupar informações em uma tentativa, muitas vezes falha, de estabelecer uma linha do tempo.

A obra é formada, então, por lacunas, lembranças³, ao mesmo tempo em que utiliza de manobras narrativas disfarçadas de relatos do antigo livro, mas que se aplica, também, no que se escreve. Por esse motivo, não é descabido dizer que o narrador (da primeira seção) não é “inocente” como pode parecer na primeira leitura, apenas escrevendo em um fluxo de memória quase inconsciente, ou ainda sendo um relato de um internado em uma instituição psiquiátrica. Ele entende seu poder como contador da história e se utiliza dele levando o leitor pelo caminho que deseja. A escolha linguística e cronológica é proposital e pensada, provocando e confundindo o eventual leitor que aos poucos percebe o seu papel criativo, como se fora um co-autor.

Nesse viés, há também outro fator que constrói a narrativa: a sonegação de informações. Na primeira parte do romance, narrada por Quatro-Olhos, além dos fatores naturais de esquecimento, o personagem relata que deliberadamente opta por não desvelar todos os dados que possui:

Mas vi, como não, apenas não tenho paciência para repeti-las, pois o melhor do meu ser pus inteiro no livro e mais de uma vez - o livro começou como uma coleção de historietas, no correr do anos consegui um fio condutor nas chamadas preocupações sociais da juventude, transmutou-se depois numa avantesma fulgurante sob o influxo avassalador do realismo fantástico e já estava inaugurando uma cascadeante nova corrente da literatura quando o perdi. De modo que não venham agora com exigências, se quiserem coisa melhor achem o meu romance ou procure outro autor. Se quiserem ficar aqui, lambam os dedos, que eu já limpei as mãos à parede; além do que tenho todo o direito, como cidadão, de escrever o que bem entender (POMPEU, 1976, p. 44).

Identificando as artimanhas que Quatro-Olhos utiliza para reescrever a história, pode-se passar a entender e classificar dentre os conceitos de *traces* (rastros) divididos em três categorias citadas por Paul Ricoeur:

[...] propus distinguir três espécies de rastros: o rastro escrito, que se tornou, no plano da operação historiográfica, rastro documental; o rastro psíquico, que é preferível chamar de impressão, no sentido de

³ "Ora, a confiabilidade da lembrança procede do enigma constitutivo de toda a problemática da memória, a saber, a dialética de presença e de ausência no âmago da representação do passado" (RICOEUR, 2007, p. 423).

afecção, deixada em nós por um acontecimento marcante [...]; enfim, o rastro cerebral, cortical, tratado pelas neurociências" (RICOEUR, 2007, p. 425).

O rastro escrito seriam os vestígios documentais, deixados na escrita, de narrativas e histórias do livro perdido. Para entender o rastro psíquico – naturalmente ligado a como a História marca o sujeito – é necessário retomar o fato de que o romance é escrito representando o contexto ditatorial brasileiro, marcado por diversas violências, principalmente, sobre aqueles que de alguma forma se envolviam em atividades artísticas, que muitas vezes são sinônimos de liberdade, vistas como perigosas nesse período. Já o rastro cerebral, espécie de “sobra” do processo fisiológico de esquecimento, fica implícito, no romance, na possibilidade de Quatro-Olhos ter problemas neuropsiquiátricos que causem disfunções de memória.

Outro aspecto a se considerar, a partir de uma extrapolação biográfica, é a vida de Renato Pompeu, que foi ativamente modificada por este trágico período político da História do Brasil. Renato Pompeu, assim como Quatro-Olhos, foi internado em um hospital psiquiátrico, ao que tudo indica, com o único objetivo de afastá-lo da sociedade. Não se deve olhar para o romance como uma obra autobiográfica, porém, ao tratar dos rastros psíquicos – muitas vezes advindos de acontecimentos trágicos – é pertinente manter em mente a trajetória do autor, que acaba deixando marcas em sua obra. Dito isso, no texto, há, em diversos momentos, relatos de violências e abusos, mesmo que de forma sutil. “É o que me lembra no momento, mas às vezes me surgem lembranças inadequadas; não sei mesmo onde foi parar o livro, mas em algum lugar eu o deixei. Agora estou pensando em outra coisa: dedos desprezíveis me tocaram, mais de uma vez.” (POMPEU, 1976, p. 21). Nessa passagem, fica claro que Quatro-Olhos é assaltado por rastros psíquicos nos momentos em que ele tenta se lembrar da sua escrita.

Documentos

Um tema recorrente ao longo da narrativa são os documentos. Utilizados em diversas passagens, eles representam, na maioria das vezes, a procura do livro físico e não apenas a procura por memórias. O registro físico de algo transparece a sensação de permanência visto que documentos impressos são imutáveis, por esse motivo, se tornam relevante os momentos que contam sobre esses registros que perpassam a memória e se tornam permanentes através do papel. Porém, as aparições dos documentos são feitas

sempre sob a narrativa da procura de Quatro-Olhos pela obra que aparece em diversos lugares, como: folhas usadas para embrulhar carne crua em açougues e páginas soltas no fundo do ônibus. Essas procuras não são bem-sucedidas, ele nunca as encontra nem tampouco sabe se, de fato, se tratava de sua obra.

Mas naquela manhã eu sabia que as havia perdido, pois alguém me avisara de que as lera em folhas espalhadas num ônibus de alguma linha que passasse no largo de Pinheiros; era o meu livro, jogado no último banco, um desses bancos de cinco lugares, e o livro estava lá, pelo menos a pessoa me garantiu. Ou melhor, estivera, pois muitas folhas saíram pelas janelas ou caíram pelos degraus porta afora; alguns passageiros puderam mesmo avaliar o sentido e a velocidade das correntes de vento sobre o Ferreira e a Água Podre, a partir do movimento do meu livro perdido no ar. As folhas, aliás, andaram indo e vindo, nunca no mesmo ritmo, mas não haviam espalhado em todas as direções, apenas em algumas. A pessoa estava me contando que tinha podido ler algumas frases, tendo chamado sua atenção a frequência de períodos com vírgulas no meio e ponto no fim e lembrava-se de ter lido algumas palavras em que aparecia a letra D. Embora eu francamente não me recordasse de nada disso, convenci-me de que era o meu livro, mesmo porque essa pessoa me tinha em alta conta. Durante semanas, disfarçando de candidato a padeiro, estive em todas as casas da região e nada descobri. Descobri porém algumas folhas no meio das rosas na ilha da avenida; tinha chovido, estavam descoradas e ilegíveis, com manchas de sangue do homem que ali morrera (POMPEU, 1976, p. 22).

Esse trecho, além de exemplificar a busca por esses documentos, explicita outro aspecto importante que é a interrupção da procura por algum motivo maior, que nesse momento do texto se deu por diversos fatores: o vento que jogou as folhas para fora do ônibus, a chuva que as molhou ou o sangue do homem que ali morrera. Ou seja, o caráter permanente do registro físico perde sua função e com ele qualquer compromisso do narrador com o livro anterior. O leitor, que acompanha essas longas caçadas, também perde resquícios que o ligariam a outra linha do tempo, demarcando a separação entre ela e a que se constrói, voltando a ter de apoio apenas a falha memória de Quatro-Olhos.

As folhas em movimento, no trecho, juntamente com a mobilidade do vento, denotam o caráter fugidio do próprio texto em relação ao seu autor, que, aqui, perde qualquer possibilidade de posse do material escrito, que adquire certa autonomia. Não sem um preço, porém: o sangue tingindo folhas expressa o processo doloroso que é a perda do controle da própria obra, entregue à floresta de signos do mundo à espera da fruição. O personagem-narrador busca uma reparação de tal ferida narcísica por meio da

repetição incessante dos termos “meu livro”, frágil tentativa de manutenção de alguma pertença.

As lembranças do narrador são frágeis pois dependem apenas dele. Porém, memórias são construídas juntamente a outras pessoas que compartilharam da mesma experiência, e por meio de relatos de terceiros que é possível criar um quadro mais completo e que se aproxima de alguma fidedignidade, contudo sem jamais deixar de ser reconstrução. No romance, essa pessoa seria o amigo funileiro e as pessoas que afirmaram ter contato com folhas impressas das obras, mas que acabaram se perdendo. Caso esses personagens tivessem condições de falar sobre o que leram, o livro presente seria mais fiel ao perdido, porém, o narrador navega na dubiedade, citando a existência dessas pessoas que poderiam atestar o que ele conta mas nunca, de fato, apresentando algo concreto. Apesar de os depoimentos de outras pessoas acerca do vivido serem importantes e apresentarem mais pontos de vista além das lembranças de um só indivíduo, Halbwachs alerta:

Uma cena de nosso passado pode nos parecer tal que não teremos nada a suprimir nem acrescentar, e que nunca haverá nada de menos nem de mais para compreender. Porém, se encontrássemos alguém que dela tivesse participado ou a tivesse assistido, que a evoque e a relate: após tê-lo ouvido, não teremos mais certeza do que antes que não poderíamos nos enganar sobre a ordem dos detalhes, a importância relativa das partes e o sentido geral do evento; porque é impossível que duas pessoas que viram o mesmo fato, quando o narram algum tempo depois, o reproduzam com traços idênticos (HALBWACHS, 1968, p. 75).

Dessa forma, os documentos serviriam como provas, atestado dos fatos. A palavra impressa resiste ao tempo e aplaca a dúvida e a confusão provocadas por memórias de um ou mais seres. O livro impresso, nesse caso, corresponderia à confirmação definitiva da identificação do livro, porém, como visto anteriormente, as folhas que poderiam dirimir a questão são sempre danificadas e ilegíveis.

A destruição dos documentos representa a falta de importância e compromisso com a informação no contexto ditatorial marcado por censura e controle de mídia que servia apenas para divulgar propagandas a favor do governo. É simbólico que, no romance, Quatro-Olhos não encontra os documentos de registro. A partir do perigo que os escritos poderiam exercer desempenhando a livre liberdade de expressão, em um

mundo marcado por violências, a linguagem é sucateada, se tornando lixo. Confirma-se o apagamento dos discursos em um contexto autoritário:

Anos atrás, me contou, tinha recebido papéis talvez os meus, em noite de chuva, quando as crianças enfim chegaram em casa, amassou meu romance folha por folha, fazendo bolinhas depois bolotas e bolonas de papel que enfiou nos sapatos molhados para secá-los debaixo do forno onde se derretiam queijos e tomates sobre pedaços de pão, como é de preceito nessas ocasiões, e eu escandalizado perguntei:

- Mas, minha senhora - e o café com limão? O leite queimado?

O óbvio não se cita, argumentou ela, e meu livro tinha absorvido a umidade dos pés dos seus filhos, tinha feito bom trabalho e quando as bolotas secaram foram amarradas e jogaram bola com eles (POMPEU, 1976, p. 36-37).

O narrador da primeira parte, Quatro-Olhos, se entrega em diversos momentos denunciando suas próprias artimanhas de narração, como se percebe, no trecho acima, na ideia de que “o óbvio não se cita”. Um desses subterfúgios narrativos se dá na variação dos registros narrativos. O registro linguístico utilizado durante todo o livro é informal, pessoal e não se demonstra tão complexo. A confusão no leitor é causada pelo caos da não-linearidade narrativa, mas a linguagem em si não é de difícil compreensão na maior parte do livro. Por esse motivo, a seção IV da primeira parte é percebida com alarde devido a sua súbita complicação linguística, que não condiz com o estilo do romance. A pequena seção que ocupa apenas duas páginas é direcionada ao leitor, reiterando sua função logo no início:

É superiormente óbvio que não me negava a projetar meu ego voraz através do livro, obrigando assim eventual leitor a partilhar de meus desassossegos, no intuito de alardear minha rica vivência. Lembro-me de ter transposto no livro episódios sequer recordados no anedotário familiar mas que marcariam indelével sinal no cocoruto dos leitores [...]. (POMPEU, 1976, p. 46).

Ele inicia dizendo que projeta seu ego voraz no livro como forma de subjugar o leitor a compartilhar de seus desassossegos (mais uma vez, percebe-se a obra como objeto narcísico) e prossegue, nessa parte, a projetar seu “eu” com linguagem pomposa e vocabulário rebuscado, delimitando seu poder como narrador, contando aos “letores” que quem detém o poder é ele, que cria e recria da forma que quiser e no registro linguístico que desejar. Essa seção age como uma forma de demarcar território, o

eventual leitor que até o momento desempenhou o árduo trabalho de decodificação, tentando estipular uma linearidade cronológica de acontecimentos, percebe que está sujeito aos desejos de quem narra.

A drástica mudança narrativa fica evidente no trecho em que Quatro-Olhos concede um acontecimento apenas aos olhos do leitor, pois nem mesmo seus amigos sabem, o que, de certa forma, reforça a cumplicidade entre as duas partes.

Pequenos episódios desse jaez podem apresentar sem significância aos mais desavisados, poucos amigos de exegeses, mas minha obra a cada entrecho se vinculava a vários níveis de tropismo, de modo que o exigente sempre ficaria insatisfeito, por perceber nunca poder alcançar toda a problemática sobriamente expressada mesmo através do gorgolejeio do galinhame, símbolo poético do queixume visceral (POMPEU, 1976, p. 47).

A falta de linearidade é uma das principais características da primeira parte do romance e ela é composta por diversas ferramentas, uma delas é a aleatoriedade, diversos episódios são contados desordenadamente à medida que as memórias assaltam Quatro-Olhos que, por sua vez, não tem comprometimento com a organização dos fatos e, no decorrer da narrativa, diz ser proposital. A forma que isso se dá no texto é através das informações intercaladas, o novo livro que escreve com base no livro antigo enquanto são descritas as situações que proporcionaram a escrita do livro anterior e o contexto que tornou possível a escrita do novo livro. Esse vai e volta entre passado, presente, memórias e lacunas narradas de forma aleatória sem comprometimento com a cronologia resulta na sonegação de informações e na construção de um caos discursivo, feito conscientemente para ser entregue ao leitor, que é convocado a desempenhar sua função como receptor do texto. “Quando conto essas histórias de minha mulher, não sei se falo da vida ou de coisas do livro ou mesmo se relato a memória ou se estou inventando no momento” (POMPEU, 1976, p. 75).

Para fora do romance

As artimanhas do narrador, que foram aos poucos desvendadas no presente artigo, apesar de definir os papéis leitores e narrador, também passam pela noção do que é viver sob um governo totalitarista, marcado por violências, censuras, abusos de poder e desumanização. Quatro-Olhos, um jovem pobre, não era uma pessoa politizada, apesar de ter se casado com uma mulher engajada em movimentos estudantis políticos e que

promovia encontros intelectuais de discussões acerca do cenário social. É relevante refletir sobre o relacionamento dos dois: ela era burguesa, militante, culta e tinha gosto por se distanciar do estereótipo do burguês que não se preocupa com a classe pobre. Foi por esse motivo que ela se casa com o narrador da primeira parte, para utilizá-lo como troféu de sua desconstrução, “Casou-se comigo por me julgar povo, simplesmente porque eu trabalhava para estudar” (POMPEU, 1976, p. 51), porém fazia questão de o deixar sob a impressão de que ele de nada sabia, apesar de a militância falar de uma realidade com a qual ele está familiarizado:

Pele-fina, assim eu a chamava por considerar-me casca grossa. Ela nunca me perdoou tal parecer e talvez por isso se tenha ido, pois ela queria ser outra, transformar-se, assumir a perspectiva do povo. Isso lhe era difícil, pois ela conservava o fino trato de moça rica; [...] (POMPEU, 1976, p. 50).

Ou seja, nota-se a descrição da arrogância da mulher de Quatro-Olhos (a partir do viés de sua narração, evidentemente), que passava a vida a discutir sobre aqueles grupos aos quais seu marido pertence ou pertenceu, criticando-o pela falta de visão crítica sobre o contexto em que viviam. É importante ressaltar que o motivo de Quatro-Olhos ter sido internado em um hospital psiquiátrico é justamente o envolvimento de sua esposa com movimentos contrários ao governo. Ela o abandona e foge sozinha sob o pretexto de que ele não teria o porquê fugir. A realidade é que por exercer a liberdade de escrever um livro sobre o qual a esposa desconhecia a existência, Quatro-Olhos se mostrou uma ameaça, assim como ela. Deixado para trás, apenas ele foi punido e jamais procurado novamente por sua esposa, reforçando a ideia de ele ser apenas um acessório de legitimação da luta dela por classes às quais não pertencia. “Mas manteve sempre o gesto brusco de grã-fina e súbito se afastava de mim com repulsa, quando mesmo eu a estava acariciando. Se os conhecessem rejeitaria todos os meus escritos, impugnando-os de alienados.” (POMPEU, 1976, p. 51). Como discutido anteriormente, os governos ditatoriais, historicamente, enxergam leitores e escritores como uma ameaça, conforme Alberto Manguel, em seu livro “História Sobre a Leitura”, relata:

Os regimes populares exigem que esqueçamos, e portanto classificam os livros como luxos supérfluos; os regimes totalitários exigem que não pensemos, e portanto proíbem, ameaçam e censuram; ambos, de

um modo geral, exigem que nos tornemos estúpidos e que aceitemos nossa degradação docilmente, e portanto estimulam o consumo de mingau. Nessas circunstâncias, os leitores não podem deixar de ser subversivos (MANGUEL, 2004, p. 22).

Apesar de não haver claros posicionamentos políticos no livro, o contexto e a realidade da ditadura perpassa o romance em diversos momentos, e denuncia as situações que o protagonista presenciou, fazendo com que a obra se tornasse passiva de apreensão e destruição quando encontrada por policiais que revistaram a casa do casal. Um dos poucos momentos em que se pode perceber uma crítica mais direta ao mundo daquela época é a passagem em que Quatro-Olhos conta que certa vez acreditou ser “índio” e pesquisou sua ancestralidade, convencendo-se de que sim, era indígena e por esse motivo não gostava de trabalhar para “gringos”.

Por gringos, eu entendia os ricos, os brancos, os inimigos, os que ganhavam acima de dez mil cruzeiros por mês. A eles eu devia a perda da minha condição de índio; por tática de minha raça para sobreviver eu tinha sido educado como branco, mas bem lá por dentro eu guardava ódio ao seu mundo. (POMPEU, 1976, p. 60).

O narrador não se sentia parte do mundo criado em sua volta, buscava em suas origens a justificativa por seu ódio e a recusa de trabalhar para “gringos”, expandindo os critérios de sua revolta à questão racial, não se limitando à desigualdade social. Porém, seu pensamento não é externalizado da forma polida que a sua esposa se orgulha de ter, por esse motivo ela diz que ele deveria se preocupar com coisas mais importantes. “Minha mulher era diferente, para ela o real era o mundo do qual eu procurava fugir, fantasiando-me de escritor ou de índio. Ela queria agir, mudar o mundo; eu me atrevia no máximo a conhecê-lo, mas nem disso gostava, sentia que me doeria muito” (POMPEU, 1976, p. 62). Ele não sabia que fugir da realidade enquanto se fantasiava de escritor, em um período tão cruel, também era um crime digno de ser punido com uma internação forçada no hospital psiquiátrico.

No texto, ele se vangloria por não ter nenhum tipo de envolvimento com movimentos estudantis, mas ao fazer isso, relata que apesar de ter ideologias parecidas com a de sua esposa, jamais se colocaria em contato com o mundo dessa forma, por isso preferia se posicionar em sua obra perdida: “No livro, é claro, eu defendia os trabalhadores, calculava denúncias, dedilhava manifestos, mas isso era perícias de

artista. Na prática eu articula ardilosos planos para impedir que as tendências de minha mulher pudessem me causar qualquer incômodo” (POMPEU, 1976, p. 65).

Os artistas no período ditatorial brasileiro foram alvos de censuras e repressões, afinal, a arte representa, dentre outras coisas, liberdade e resistência, dois sentimentos perigosos em tempos controladores. Quatro-Olhos era livre em sua criação artística apesar de não o ser como indivíduo em sociedade.

Outro aspecto a ser falado são as lembranças das violências sofridas ou presenciadas que assaltam Quatro-Olhos assim como as memórias do livro perdido, o que colabora para o caos cronológico que se instala ao longo da narrativa e para a incerteza do leitor sobre o que é novo, o que pertence à suposta realidade e o que é memória.

Os rastros e as lacunas deixadas na história ultrapassam o nível da escrita, refletem o contexto político e levam o leitor a compreender que os lapsos de memórias, as incertezas do narrador e sua falta de linearidade não são feitas inocentemente, mas também são resultados das torturas físicas e psicológicas, tão comuns no período ditatorial brasileiro. Apesar de não ser uma obra propriamente autobiográfica, as mazelas pessoais de Renato Pompeu ressoam em Quatro-Olhos. Refletir sobre a formação discursiva desse narrador é olhar para o passado através das lentes da literatura e levar a História para além do papel.

Conclusão

O romance analisado se mostrou pertinente para expor os papéis desempenhados por leitor e autor, uma relação que desde muito tempo vem sendo pensada, recontada e testada de diversas maneiras. Qual a relação de poder entre os dois? O autor detém poder absoluto ou é o leitor que faz o que quiser com o escrito? Na presente análise não houve intenção de medir ou comparar a importância que os dois desempenham na obra, mas é pertinente pensar sobre esses limites tão maleáveis que perpassam a relação íntima estabelecida através da linguagem.

As artimanhas utilizadas e reveladas pelo narrador colaboraram para o entendimento do diálogo entre essas duas partes. O autor, o tempo todo, delega ao leitor e espera que ele cumpra o seu papel. Quem se aventura pelas páginas do romance precisa se preparar para construir a história junto ao escritor, compartilhando de seus anseios e suas confusões mentais que às vezes se mostram como técnicas, afinal, se trata

de um escritor que entende e se orgulha de sua escrita. Um personagem-escritor vaidoso que se reafirma o tempo todo no livro, mas que também é assombrado por sua própria história, ele escreve como motivo de justificar sua existência e convida o leitor a desvendar seu escrito. A dubiedade do narrador é muito interessante, pois o primeiro livro foi escrito apenas para si e seu amigo funileiro lerem, nem sua esposa sabia de sua existência, já este – aquele efetivamente publicado, “supostamente” escrito por Quatro-Olhos, chegou às mãos do leitor e passa a ser uma produção conjunta.

E por fim, as muitas camadas do romance não permanecem apenas na narrativa, pois o contexto em que foi produzida e a vida pessoal do escritor Renato Pompeu desempenham um grande papel para se entender a sua complexidade. Portanto, se fez necessária a análise de todos esses aspectos para que a pesquisa conseguisse ser pertinente e eficiente, trazendo um novo olhar para esse escritor e obra.

Referências

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. 2. ed. Paris: Vértice, 1968.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PISSOLATI, T. *A memória, a perda, o livro: Quatro-Olhos, de Renato Pompeu*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-92VFSV/1/dissertacao_tiago_pissolati.pdf>

PISSOLATI, T. *Sem saída: O infinito da escrita em Quatro-Olhos, de Renato Pompeu, e “A Busca de Averróis”, de Jorge Luis Borges*. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. Disponível em: <<http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/4064/3983>>

POMPEU, Renato. *Quatro-olhos*. 1. ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1976.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François et al. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

Recebido em 10/02/2023

Aprovado em 15/05/2023