

BREVE ESPAÇO ENTRE COR E SOMBRA: O ROMANCE DA MATURIDADE LITERÁRIA DE CRISTÓVÃO TEZZA

Dr.^a Sueli J. Monteiro

RESUMO

Este estudo pretende demonstrar como, no romance **Breve espaço entre cor e sombra**, de Cristóvão Tezza, é trabalhada a questão das dificuldades que permeiam as mais variadas formas de relacionamento, no espaço estreito das relações humanas, ressaltando mais uma vez o sentimento de inadequação do sujeito sem lugar numa sociedade que o consome paulatinamente. No aspecto formal, essas inquietações ditam o ritmo da técnica da narrativa dupla, ou da inserção de uma história em outra. Neste caso, por meio da alternância de capítulos, há o entrelaçamento de narrativas paralelas e diferentes vozes revelam-se, então, em diálogo ao longo do livro, para compor o romance que marca a maturidade literária de Cristóvão Tezza.

Palavras-chave: Cristóvão Tezza, relações humanas, narrativas paralelas e artes.

ABSTRACT

This study aims to demonstrate how, in short romance **Breve espaço entre cor e sombra**, of Cristóvão Tezza, it worked the issue of the difficulties that permeate the many forms of relationships in the narrow area of human relations, emphasizing once more the feeling of inadequacy of subject no place in a society that gradually consumes. As regards the form, these concerns dictate the pace of the narrative technique of double, or the insertion of a story in another. In this case, through the alternation of chapters, is the intertwining of parallel narratives and different voices there are, then, in dialogue throughout the book, to write the novel that marks the literary maturation of Cristóvão Tezza.

Keywords: Cristóvão Tezza, human relations, parallel narratives and arts.

1. A trajetória do escritor

O Cristóvão Tezza romancista foi sendo construído paulatinamente. O próprio autor não acredita - e neste pensamento não está só - em romancistas precoces. De fato, o gênero demanda maturidade e aprimoramento técnico, o que pouquíssimos escritores são capazes de apresentarem muito jovens. Muito jovem ainda ele estava, no entanto, ensaiando seus primeiros passos na literatura. Ousando aqueles necessários versos imaturos, escrevendo histórias ingênuas, buscando um caminho, enfim.

Como era mais ou menos inevitável em seu tempo, aproximou-se da

contracultura, passou pelo teatro e viveu alguns anos de modo alternativo pela Europa. De volta ao Brasil, encontrou na carreira universitária o contraponto adequado aos percalços dos projetos literários. Aos poucos, entre um livro e outro^[1], definiu algumas constantes temáticas e estabeleceu uma linguagem própria, como defende Miguel Sanches Neto:

A leitura de toda a produção de Cristóvão Tezza nos mostra que ele parte de uma literatura mais ingênua, crente nos sonhos de mudança imediata do mundo, para um adensamento de tensões: a literatura deixa de ser uma arma nas mãos de um escritor dublê de revolucionário - concepção muito cara a todos que passaram pelas experiências sufocantes do período militar -, para se tornar, numa fase de maturidade marcada pela desintoxicação ideológica, que poderia ser pensada a partir da publicação de **Trapo** (1988), na consciência da fatalidade do ato de escrever. Ele já não escreve contra algo, mas para exorcizar seus fantasmas mais íntimos. A este período pertencem as suas obras mais bem realizadas. Não quer dizer que Tezza tenha abandonado os temas e experiências alternativos, mas sim que eles aparecem agora com muito menos romantismo, sob um olhar estético. Os anos loucos da ditadura militar continuam sendo a baliza histórica para tudo que este escritor escreve, é sua marca registrada e o centro de sua cosmovisão: "... pessoas desvinculadas do sistema de produção... marginais, hippies, desocupados em geral. Esse miolo parece que permaneceu na minha literatura, como se essas pessoas reservassem o que há de melhor na espécie humana."^[1]

Breve espaço entre cor e sombra é considerado um livro tecnicamente maduro, ponto alto na produção de Tezza (antes, é claro, de *O fotógrafo* e de *O filho eterno*) e apresenta devidamente depuradas, essas recorrências temáticas, bem como as decorrentes preocupações formais do escritor. Na obra, retomam-se as relações entre vida e morte, a relação morte/discípulo, e, em especial, as dificuldades das variadas formas de relacionamento humano: o contato amoroso, os laços familiares, as amizades. No espaço estreito das relações humanas, esboçam-se as poucas possibilidades de interação, a difícil vida em comum.

No aspecto formal, destaca-se, amadurecida pelo sucessivo reaproveitamento em diversos romances desde *Trapo*, a técnica da narrativa dupla, ou da inserção de uma história em outra. Neste caso, por meio da alternância de capítulos, traçam-se narrativas paralelas. Vozes diferentes revelam-se, então, em diálogo ao longo do livro. E o contraponto das várias linguagens oferece-se como modo complexo de acesso à realidade. Todo ponto de vista pode, assim estruturado, pressupor sempre outras possibilidades, o que resulta na relativização de uma voz por outra, indefinidamente.

Mais que um simples aspecto técnico, essa forma de estruturação apresenta pressupostos e consequências decisivas para a concepção da

narrativa, que se formula enquanto pluralidade de linguagens. Nela entrecrocavam-se o texto epistolar, o realista, o romance policial e, até mesmo, capítulos que poderiam ser classificados como “literatura fantástica”. Indagado a respeito dessa “miscelânea”, Cristovão Tezza esclareceu em entrevista ao jornal **A gazeta do povo** sua concepção do gênero:

O romance, ao contrário do que se diz atualmente, é o espaço desorganizado de linguagens. O romance estruturalmente fechado tende a se esclerosar como forma. O romance tem uma vitalidade imensa, porque é capaz de absorver todas linguagens sociais. A linguagem do prosador nunca é absoluta como a do poeta; pois ele tem que respeitar a palavra dos outros. Tem de dar autonomia para as linguagens sociais. Elas têm de possuir vida própria. No romance se deve trabalhar com muitas visões de mundo e linguagens, não só do aspecto técnico da frase, mas de pontos de vista distintos. A batalha das linguagens sociais nunca se organiza. Ela é inacabada. O espaço romanesco, que vem de *Dom Quixote* até os modernos, é onde as linguagens se engatinham e nunca chegam a um fechamento. O fechamento é aquele do gênero acabado, com uma fórmula, tipo romance policial, ou história de amor clássica. Mas o espaço romanesco continua aberto, não tem começo nem fim.^[1]

É a este romance que chega Cristovão Tezza em um momento de sua trajetória como escritor que se poderia designar como fase de maturidade. Uma maturidade perceptível na precisão com que ele estrutura no texto o embate de vozes que acredita presentes no mundo. Desse espaço “desorganizado” de entrecruzamento de linguagens, a decorrência mais importante parece ser precisamente o fato de que os elementos que estruturam o romance em discussão parecem nos devolver a sua base temática: o espaço apertado das relações humanas.

Nesse espaço, articulam-se as relações entre Tato Simmone e uma italiana da geração dos anos 60. Orbitando em sistemas de valores e referências diferentes, seu contato é sempre um não contato. Algo impreciso, entre cor e sombra, de que não se podem oferecer os contornos exatos. Como ocorre em seus relacionamentos com as demais personagens ou com a arte. E, se os capítulos que dão conta dos universos do pintor e da italiana apresentam-se dissociados, isso se dá com aqueles voltados aos quadros de Simmone.

Ainda pensando na trajetória ficcional de Cristovão Tezza, vale lembrar não ser também este elemento novidade. Desde *Trapo* (mesmo antes) a arte e sua (im) possibilidade de “unir” os homens está posta em questão. E se, por vezes, ela se ergue como possibilidade de contato, trata-se sempre de um contato precário, espremido em breve espaço. Um desenho malfeito - eternamente não satisfatório - em que cor e sombra ameaçam-se, anulam-se, indefinidamente.

2. Os breves espaços do romance

Breve espaço entre cor e sombra centra-se na figura do artista plástico curitibano, Tato Simmone. A partir dele, nascem duas narrativas paralelas. Uma começa na cena em que o pintor assiste ao sepultamento de seu “mestre”, Aníbal Marsotti, e desdobra-se, a partir deste enterro (ocorrido em uma quarta-feira), até uma festa que se passa na sexta à noite, ocupando, portanto, o desenvolvimento cronológico de três dias. A segunda, volta-se aos desdobramentos psicológicos contidos em uma longa carta escrita por uma crítica de arte italiana a seu amigo, Tato Simmone.

Dividida em diversos capítulos que entremeiam os que compõem os três dias na vida de Tato, a carta atravessa o livro todo. E retoma cenas do passado esclarecendo como se encontraram os dois amigos em um único dia, um ano antes, em um museu de Nova Iorque. Aos poucos, reconstrói esse dia, especialmente, no que ele despertou na italiana, em crise existencial no momento em que escreve.

Além deste (os da carta e os da história de Tato), há um terceiro tipo de capítulo igualmente intercalado aos demais na estruturação do todo do romance: aqueles em que são descritos, segundo uma linguagem que escapa aos princípios usuais do lógico, os quadros do pintor que protagoniza o livro. Batizados com os títulos dos quadros, tais capítulos atualizam na obra o universo das artes plásticas em que circulam Tato, a italiana, Marsotti e as demais personagens do romance.

Assim, há pelo menos três instâncias em que se processa a escritura do texto. Uma primeira, cronológica, fatural, diretamente relacionada às narrativas ditas policiais e na qual o suspense se reveste de grande importância, oferecendo o elemento central de estruturação da narrativa. Uma segunda, psicológica, repleta de impressionismo, calcada à luz do que seria uma sensibilidade feminina em conflito, com acentos em questões intimistas, existenciais. Por fim, uma terceira, aparentemente despregada das outras duas e que toca no problema da real possibilidade de comunicação da obra de arte, de seu estatuto na sociedade contemporânea, ou ainda das relações difíceis entre artes diversas como pintura e literatura. Tato Simmone é, enfim, um pintor talvez mal sucedido, em flagrante paquera com a literatura, como assinala com olhar clínico sua amiga italiana:

Também me intrigou o fato de você jamais me enviar sequer uma fotografia de um trabalho seu, com a justificativa de que nenhum deles está pronto. Mas tanto fala deles (falou, da terceira hora em diante, quando o garçom trouxe o primeiro café) que você mais parece um escritor que conta histórias do que um pintor que pinta quadros.^[1]

Das relações entre as três instâncias anteriormente mencionadas, algumas questões decisivas parecem ser aventadas pela obra. E uma peça funciona no livro como elemento propiciador de se tocarem os três planos mencionados. Trata-se de uma escultura do pintor italiano Modigliani. Essa escultura atravessa o livro todo. Sai de Roma contrabandeada pela italiana que, considerando-a verdadeira, a vendera sob influência de seu marido. Vai para Nova Iorque (onde cruza o caminho da marchand que é também mãe de Tato Simmone) e vem parar em Curitiba - na bagagem de um colecionador e agenciador de arte subitamente interessado pela produção do pintor curitibano, o Sr. Richard Constantin.

A estátua é uma alusão a uma lenda que circulou no mundo das artes plásticas e segundo a qual Modigliani teria jogado no Fosso Royale, em Livorno, na Itália, umas estátuas de pedra que fizera, sem aprovar totalmente. Posteriormente descobertas as estátuas, teria havido uma grande comoção em torno da questão. Críticos importantes, como Giulio Carlo Argan, chegaram até mesmo a manifestar a autenticidade das peças, na verdade falsas.

A obra se abre, assim, para o problema da autenticidade do objeto estético e para o papel da crítica na atribuição desta autenticidade. E, como resultado pela junção e entrecruzamento dos três planos, desperta um questionamento em torno dos aspectos mercadológicos envolvidos na produção estética. Então, Tato é o purista em conflito com o antigo mestre Aníbal Marsotti que se convertera em pintor comercial fazendo concessões ao gosto burguês. A italiana sensível é uma crítica de arte com a reputação arruinada pela venda do Modigliani falso e a autoestima sepultada por um casamento terminado. E os quadros de Tato, sobre os quais o romance deixa em aberto a possibilidade de um veredito final, sepultam-se incomunicáveis na garagem-estúdio em que o artista os esconde, enquanto (paradoxalmente) pela escrita o romance os expõe ao olhar do leitor.

Considerados tais elementos, observa-se que, na obra, os núcleos de construção do texto convergem entre si. Como Modigliani é o pintor em passeio pela escultura, Tato é o pintor enredado pela literatura. Não por acaso, após ter conhecido a amiga estrangeira, ele passara a mandar-lhe todo mês um bico de pena com retratos do rosto dela, feitos de memória. O rosto como que vai se desintegrando mês a mês, até que o último aproxima-se de uma abstração. O processo lembra o da construção das telas do artista que partem do desenho em direção ao abstrato.

Mesmo a carta em que a italiana parece oferecer-se à autodestruição acaba por recolocar (talvez em outros termos, mas com decorrências semelhantes) as mesmas questões. Assim, o problema da criação estética surge redimensionado e, nas complicadas emoções da italiana faz pensar nos relacionamentos humanos como obras de criação. A realidade converte-se em

exercício ficcional e a reflexão sobre a arte pode ser feita a partir da reflexão sobre a vida:

Ou estarei inventando um Tato Simone, à falta do verdadeiro? Como se eu, ao contrário de você, que a cada carta suprime traços de mim, apaga detalhes, esquece os claros e os escuros para se ater a meia dúzia de traços, cada vez mais uma idéia e menos um ser, ao contrário de você eu passei estes meses preenchendo de carne e de cor o que, em princípio era uma idéia tão vaga na minha cabeça que sequer chegava a se formular inteira.

O engraçado é que somos nós que inventamos as outras pessoas; elas, de fato, não existem. Temos uma massa bruta à frente - o que fazer com esses fantasmas que nos rodeiam? Somos deuses distribuindo qualidades - e maldições - a quem entrar no nosso horizonte estreito, apenas 180 graus, talvez nem isso, de cada vez. Distribuimos dádivas aos outros, uma bela estampa àquele ali, uma voz interessante a um outro, uma alma boníssima a nossa mãe, que nunca teve culpa, uma ruindade não solúvel a um vizinho, uma feiúra patética a quem detestamos; nosso senso é uma varinha mágica, o nosso poder e o nosso limite, porque também acabamos nos tornando o que os outros querem que a gente seja. Há uma condenação eterna nisso, há uma tristeza sem fim ou nessa falta absoluta de liberdade ou nessa liberdade absoluta - em qualquer caso é preciso transcender, e não conseguimos, daí a tristeza. [1]

Os homens inventam-se uns aos outros como inventam a arte. Tudo é criação. Tudo é invenção. E o olho com que os homens criam-se e recriam-se uns aos outros estabelece sempre uma perspectiva peculiar, própria a cada criador. Como é peculiar à italiana preencher os claros e completar as lacunas deixadas pelo vazio do conhecimento de uns homens pelos outros, a Tato parece ser peculiar à incapacidade para a visão, o olho eternamente não apropriado para ver as pessoas, assim como a arte. Tato é o pintor de quem um soco tira (em determinada cena do livro) a possibilidade de visão em perspectiva. É também o indivíduo incapaz de ver o mundo em perspectiva, o homem sempre vítima de um medo atroz que o impede de acercar-se efetivamente das pessoas:

Já seco - mas ainda nu - pensei que devia continuar a ler minha italiana fantástica; senti o desejo de voltar a desenhá-la, agora na direção contrária, encher os poucos traços que restam com a força das sombras, tentar recuperar a fotografia (sem fixador) de um ano atrás, aos poucos, como ela se entrega aos poucos, mas tive medo de banalizá-la, de envolvê-la na sanha mental daquele dia pesado em que o amigo Marsotti me presenteava com o próprio enterro acompanhado dos fantasmas da memória, cada um deles com um séquito de remorsos corcundas e verdes. [1]

O medo de envolvê-la: o medo de envolver-se. Medo de banalizá-la:

medo de banalizar-se. O mesmo movimento o faz contratar prostitutas para a assepsia de um sexo sem intimidade ou envolvimento - com o requinte, inclusive, de nunca requisitar por duas vezes o serviço de uma profissional. Para Tato Simmone, é difícil, também, acercar-se da amiga Dora, sempre a rodeá-lo ambiguamente. Na intuição de que ela nutrisse por ele um amor que não acreditava ser capaz de corresponder, o pintor cercava o relacionamento de cuidados, frases truncadas, declarações interrompidas, momentos de silêncio embaraçosos. Finalmente, na festa que dá fecho ao suspense do livro, Dora aparece com uma namorada com quem declara estar-se mudando de Curitiba. Enquanto, no banheiro, ela ainda uma vez auxilia Tato com seu corte no olho, a incompreensão e os abismos cultivados entre eles se desvelam:

Gemi a dor lancinante do sabonete esfregado no corte, sentindo o corpo involuntário da minha amiga me empurrando contra o azulejo no espaço curto; e comprovei, tão de perto, que ela estava mesmo bêbada - mas era ainda a Dora de sempre, só um pouco fora de equilíbrio, sobre um fio emocional de arame, a voz pastosa e trêmula. Sempre me espanta essa minha capacidade de conhecer e reconhecer pessoas, todas elas me escapam, transformadas em outras; agora ela agia com a determinação automática de quem pensa insistentemente em outra coisa, mas não se entrega.^[1]

A dificuldade de Tato em levar seus quadros a um fim é a mesma que lhe impede o mergulho último na intimidade. Esquivo, seu tormento é o oposto ao da italiana, cuja dor maior é a das feridas deixadas pela entrega total e mal sucedida. Tato, ao contrário, cultiva distâncias, investe nelas. Afasta-se do único amigo, Marsotti, antes de sua morte. Mantém com Dora uma constante intimidade sitiada, repleta de reticências. Com a mãe e o pai não vai além do contato telefônico - a proximidade da ausência, por definição.

O olho ferido por um soco assume no livro, portanto, o estatuto de um símbolo. A impossibilidade da visão em perspectiva, mais que resultado de uma lesão momentânea, é uma deficiência que define Tato Simmone, o indivíduo. Define, ainda, a geração à qual ele pertence, uma geração solitária, superficial, constantemente sobrenadando ao mundo, às outras pessoas, às questões existenciais e sociais. Uma geração sem missões a cumprir, em oposição à da amiga italiana:

Que dirá dos encontros deliberados, e mais ainda dos que vêm de longe, como o meu encontro com Domênico, atravessando a década, desde que nos decidimos um pelo outro à nossa maneira moderna, alternativa e contestadora, porque não estávamos no mundo para repetir o lixo e a fatuidade das gerações passadas, mas para transformá-lo em alguma coisa muito melhor do que ele é. Você se lembra? (Não, Tato, você felizmente nem sabe o que é isso; você nunca teve missão a cumprir.)^[1]

Enquanto Tato leva adiante um tédio indisfarçável, enquanto vai vivendo provisoriamente sem preocupar-se ou ocupar-se demais com o mundo que o cerca, a italiana arrasta os pesos que se autoimpôs sua geração. Mudar o mundo é sempre mais custoso que passar (ou passear) por ele. Assim, um casamento que se acaba com uma traição dúplice torna-se especialmente insuportável: acabou-se o casamento, acabou-se a ilusão de não repetir “o lixo e a fadiga das gerações passadas”. Transformar o mundo em algo melhor também não combina com receptação e contrabando (mesmo que involuntário) de obras de arte falsas. Dói mais se o parceiro naquela união “moderna, alternativa e contestadora”, além de viver um caso de amor com uma terceira pessoa, foi o responsável pelo crime nada moderno, alternativo ou contestador.

Sem missões a cumprir, sem edifícios a arquitetar, Tato dispense seu tempo em busca de saber as respostas fatuais para perguntas mais diretas, menos revolucionárias. Quem lhe invadiu o estúdio? Quem é a “vampira” que o abordou no enterro do amigo Marsotti? Quem é Richard Constantin, surgido no mesmo enterro? Por que a mãe o incumbiu de encontrar uma cabeça de Modigliani que estaria com Constantin?

O contraste é brutal. A mulher de 40 anos à beira do suicídio por sentir-se fracassada em encontrar sentido no mundo que não é, enfim, o mundo melhor que sonhara poder construir. O homem de 30 anos pincelando sem entusiasmo uma vida sem muita ética ou estética: passagens prévias pela polícia por tráfico, um mestre morto (como homem e como mestre), uma arte entre a técnica e o sentimento, uma mãe entre o domínio e o abandono, sem autonomia financeira, sem projetos, sem maiores dramas. Enquanto a italiana se consome, prisioneira de verdades esfaceladas, Tato se dispersa em um universo onde é possível a escolha entre o verdadeiro e o verossímil:

E tão absolutamente verossímil me pareceu a suspeita, que a lógica me acordou aos solavancos de seu ônibus; sentei no sofá de um pulo, já transtornado pelo que parecia a mais cristalina traição da minha ex-amiga ; cego dos dois olhos, esquecia da magnífica sentença de Braque, que poderia ser adaptada ao caso: ou as coisas são verossímeis, ou são verdadeiras - é preciso escolher. [1]

E, se Tato Simone pertence a um mundo em que tudo parece ter sempre o mesmo peso e valor, é ainda à italiana em frangalhos que devemos o esboço de algum princípio ético. Não, não é tudo o mesmo, sempre. Ou, caso seja, o sentido do mundo perdeu-se e a morte, o suicídio convertem-se em alternativa preferível ao caos indiferenciado da existência:

Uma carta de despedida - como se, nas seqüências dos teus

desenhos, em que meus traços desaparecem página a página, eu mesma me encarregasse da última fotografia, agora totalmente em branco: uma despedida. É fácil morrer assim - morrer por alguém. É uma questão de perspectiva: não há absolutamente nada na vida, até mesmo o último dos absurdos, que em algum momento não nos apareça como exemplo da mais cristalina lógica. Não construíram, certa vez, câmaras de gás para suprimir os judeus da face da terra? E milhares de pessoas acreditaram que isso era possível. Mais: que era lógico, justo, bom, verdadeiro, saudável. Enfim: simplesmente aquilo que deveria ser feito. Depois disso, que erro haverá no suicídio? Você já pensou em suicídio? Eu já. Porque matei alguém? porque não gostava da minha mãe? porque estava infinitamente triste? porque Deus não existe? Não. De pura vergonha. Porque vendi uma cabeça falsa e porque meu homem me abandonou, nessa ordem. Como há uma relação entre uma coisa e outra, a segunda parte é ainda mais difícil.

E continuo pensando nele - no suicídio - como o espião que no território inimigo traz no bolso a cápsula de veneno para ser usada em caso de emergência última, quando não dá mais para ir adiante. É sempre bom tê-lo à mão - ficamos atentos. Bem, agora estou um pouco mais aliviada, você terá percebido. Eu sei: tudo é química. Para o depressivo, um único detalhe, o mais insignificante (ele não olhou para mim) pode súbito se transformar num ciclone medonho, com tal brutalidade que o destino nos puxará pelos cabelos com a frieza metálica de um guindaste. Sem remissão. Na cegueira circular desse furacão que nos violenta, ficamos reduzidos à força estúpida de um único sentimento, e ele nos leva pela mão, carinhosos, à idéia da morte. Que, na lógica do avesso, passa a ser um alívio. Pura química, já me disseram. Sim, eu sei. Mas Deus também obedece às leis da química. Ele deve sentir depressões terríveis na vastidão escura de seu universo particular. [1]

Incapaz de renunciar a sua ética, a mulher encontra-se, em grande medida, inadequada para o exercício da vida. Paralelamente, incapaz de esboçar qualquer ética, Tato Simmone descobre-se inadequado também para o exercício da arte. A forma como o romance cria, então, linguagens diversas, modos diversos de abordagens do real está intimamente associada a divergências que radicam na especificidade da cosmovisão de cada personagem.

À italiana é imprescindível a construção de um texto confessional, em crise, centrado na exploração tensa de um "eu" e em dissolução. O gênero epistolar adapta-se de modo justo a tais necessidades expressivas e permite, como poucos, o processo de desnudamento de uma subjetividade sedutora na medida mesmo de sua vertigem pela autodestruição. Sem escapar ao patético, o tom fortemente intimista é atenuado, relativizado e perde seu impacto dramático no contraponto com a visão de mundo de Tato Simmone. Torna-se, paradoxalmente, mais intenso, vivo e eficaz porque escapa, na comparação, ao risco de constituir-se em verdade unívoca, monolítica, transcendental. A história da italiana é trágica não porque ela porta "as verdades" da trajetória humana,

mas pelo modo como, em sua vida, verdades provisórias e relativas são vividas integralmente e levadas até as últimas consequências por um sujeito que se mantém fiel a suas determinação, das quais é incapaz de se dissociar.

Por sua vez, Tato Simmone é abordado em uma narrativa que privilegia a ação, o suspense, a indagação sobre detalhes do cenário ou de encadeamentos de eventos e que expliquem não os sentidos do universo ou da vida (que, aliás, nem sequer entram em consideração), mas as pequenas ninharias da existência esvaziada. Saber que uma desconhecida (a “vampira”) que se aproxima de Tato Simmone no enterro está preocupada com um pacote de cocaína supostamente escondido por Aníbal no estúdio do pintor... Saber que os arrombadores da casa de Tato Simmone estavam em busca dessa cocaína ... Saber que Richard Constantin de fato escondia a tal cabeça de pedra falsa ... Saber que Tato Simmone foi capaz de roubar a escultura... Saber que a mãe de Tato Simmone foi também vítima do golpe de Modigliani...

E, no entanto, do mesmo modo como se afirmou anteriormente, até mesmo a narrativa das peripécias de Tato Simmone assume outros sentidos, porque, cotejada ao drama da italiana, a sequência de eventos que envolve o pintor revela seu conteúdo existencial. Revelam-se, no contraponto das duas gerações, as misérias e grandezas de cada uma delas. Como a amiga, Tato Simmone é um “homem inteiro machucado, desconfortável, aflito, incompleto”^[1]. Sua precariedade parece estar representada com maior acerto, nos detalhes do espaço que habita, um espaço sendo invadido ao longo do livro como se invadem os espaços interiores do pintor. E se é impossível à italiana evitar a proximidade, Tato não realiza plenamente seu projeto de distância salvaguardada. A mesma escada que o separa do mundo pode lançá-lo de volta a ele, a qualquer momento. Não há onde ou como se proteger (talvez na arte?):

Parei no meio da escada ao ar livre, já sem o bonito corrimão de ferro que foi sendo depredado e roubado aos pedaços ao longo dos anos, até sobrar esse vazio que me força o equilíbrio, não tenho proteção: descer ao ateliê agora?^[1]

Ambos em constante perigo de queda, a depressão de uma, a apatia de outro, nos contrastes, escondem semelhanças. No abismo que separa as especificidades de cada geração resta, ainda, a possibilidade de que se apaixonem um pelo outro – sempre o homem em busca do homem. À maneira de Tato Simmone, à maneira da italiana. As semelhanças se tornam especialmente evidentes quando se considera o terceiro modo como se organizaram os capítulos ao longo do romance.

Como se disse anteriormente, além dos capítulos em que se perseguem os suspenses de Tato Simmone e dos fragmentos de cartas em que se desvelam os detalhes da personalidade em tumulto da italiana, há, ainda, um

terceiro tipo de construção. Trata-se dos capítulos, inseridos aleatoriamente ao longo do livro, em que se tenta a transmissão dos conteúdos das telas de Tato Simmone.

A tentativa, temerária já enquanto idéia, esconde em seu insucesso inevitável o sucesso da contribuição que faz ao conjunto do romance. Precisamente porque não se pode escrever o que transmite uma tela, precisamente porque não se pode verbalizar o que imagens articulam é que os capítulos-telas falam com tanta eloquência de quanto Tato Simmone abriga em si da italiana. De como se aparentam cor e sombra, de como a pintura funciona, no âmbito das emoções de Tato Simmone em escala semelhante à da carta escrita pela italiana. Vale reproduzir um dos capítulos:

Réquiem / Óleo sobre tela, 90 cm x 45 cm (inacabado; detalhes restaurados sobre madeira) / Coleção particular ^[1]

Sou doente. Respiro com dificuldade. Tenho o porão para me esconder. Aqui estou salvo mas vou ficar pouco tempo. Minha mãe não desce escadas mas sua voz na escuridão chega até mim. Cuidado, saia daí. A senhora pode cair. Estou sempre condenado a perder ela vai morrer de fome esperando que eu suba. Estou suando a roupa gruda na pele. Ela fica me apertando nos braços. Eu não tenho sono. Na cama eu fecho os olhos mas não durmo. É só abrir os olhos e ela pergunta o que eu tenho. Eu não tenho nada. Um pouco de medo. Eu sou doente. Posso me deitar no corredor feito morto ela me enche de remédios. Derramam dos lábios gosmentos, os dedos grudam. É como o beijo na testa. Ela tem pena de mim por isso me perseguia. Ela é gorda. Eu me encolho é como se eu não existisse. Se eu não subir logo ela morre de tanto falar. Ela morre. Minha mãe é lamurienta e cheia de dores e pensa que eu sofro. Eu me tranco nesse quarto. Antes confundo bastante, correndo para lá a para cá ela se perturba tropeça. Porta fechada eu me escondo. Aí ela é um fantasma e fica me chamando. Minha mãe me acha sempre e cada vez está mais perto. Eu perco.

Minha mãe tem uma cabeça enorme. Ela tem mais resistência do que eu. Estou aqui. Ela se finge de cega. Vou esperar mais um pouco para subir. Eu sonhei que ela era um polvo rosado muito grande e eu estava dentro d'água encurvado numa banheira, nu. Nunca aprendi a nadar.

Ela vem me salvar mas eu não quero. Eu não posso me mover. Eu não queria que o polvo me tocasse, as ventosas me sugam. Essa minha gritaria, ela acaba se irritando. Ela fica chorando mansinho, e eu correndo de um espaço para outro, ela vira aparição atravessa as paredes - foi por isso que eu. É claro que eu não queria. Os remédios, eles babam, e o braço me alcança.

Sinto falta da minha mãe. Ela. Se ela demora eu vou procurar - mas eu não quero que ela me veja. Eu tenho medo do escuro do escuro do escuro se eu olho. É abrir a pequena janela quadrada: uma colina amarela saturada de sol. Finjo que durmo lá vem o polvo se ao menos eu. Tenho muito medo; não consigo abrir a pequena janela a pequena janela a janela a colina amarela eu não consigo; fico suando, o dedo no pescoço é febre estou caindo ela já sabe hoje eu não daqui a pouco eu ela a caixa de

música o garfo risca o dente.

Assim, pelas telas (que não são telas, mas transposições verbais dos conteúdos delas - inacessíveis ao leitor) temos acesso a outro Tato Simmone - de outro modo também inacessível. Um Tato Simmone assombrado por questões tão densamente intimistas quanto as que desmantelam a italiana, além das relações humanas e suas dificuldades, a problemática comunicação com a mãe, a morte, os medos e ansiedades.

O que parece apartado - a história que se narra por meio de Tato Simmone e a que se narra por meio da italiana - revela-se, então, convergente. Ambos acoados pela vida, debatendo-se com e contra a arte, buscando nela atender a um leque vasto de necessidades e ânsias, amargurando-se pelo sucesso e pelo insucesso de suas tentativas. Os capítulos-tela expressam com justeza esta encruzilhada: o cruzamento entre o silêncio e a palavra, o comunicável e o não transmissível, o desejável e o atingível. A arte se erguendo como palco dos debates internos de cada um dos sujeitos em questão.

O contraponto ressurgiu, então, se considerarmos o marchand Richard Constantin. O comerciante de arte melhor sucedido por não temer ser cínico e por dominar habilmente (sem os escrúpulos ou pudores da italiana e sem a ingenuidade apática e inexperiente de Tato Simmone) os significados ocultos em sua atividade:

- Mas, para quem quer pintar o mundo, e não a parede, é assim mesmo: trazer o inferno para dentro de casa. Eventualmente, viver dentro dele. Mesmo que o resultado - e um braço desanimado percorria meu ateliê a cortava minha alma em sete pecados capitais, eu nunca vou pintar um quadro completo, Aníbal tinha razão - mesmo que o resultado demore muito a aparecer. - Ele sorriu e iluminou-se, como quem se descobre subitamente convertido à fé: - Cristo tinha razão, Tato: o melhor será sempre mais difícil, tortuoso, torturante e sofrido. Na arte, a vereda da salvação é exatamente aquela dos espinhos; é inútil cortar caminho. Os vendilhões terão todos vida curta.

E antes mesmo que eu pudesse absorver as palavras do meu pastor, tão sinceras com aquela mão no meu ombro, ele explodiu uma gargalhada, o que me desconcertou, porque tanto a pregação quanto o riso pareciam igualmente sinceros. Mas o humor não destrói a aura; não há território mais resistente à dessacralização do que a arte (se queremos pintar o mundo, e não a parede, como diz meu mestre). Talvez por eu não ter achado graça de sua risada, ainda apreendendo o sentido das palavras, ele voltou a tocar o meu ombro:

- Não fique espantado com o que eu digo, com o meu tom, ou com a minha paródia, se preferir. Veja, Tato: alguma coisa grande terá que substituir a religião, se a gente não quiser mergulhar no misticismo barato dos pajés, das seitas analfabetas ou do cinismo prático dos comerciantes em geral. - Ela baixou ainda mais a voz, inclinando a cabeça, o aviso da Revelação Máxima do Novo Mestre: - Há um buraco imenso na vida de hoje;

um vazio já quase insuportável; todas as seitas, dos comunistas aos santos dos últimos dias, todas as seitas se movem, inquietas, à espera do terceiro milênio, para conduzir a massa imensa dos carneiros civilizados, alimentados, nutridos, letrados; e sem alma. - A voz agora era um sussurro no meu ouvido: - A arte. Só a arte salva. Esqueça Jesus Cristo. Só a arte pode garantir a sobrevivência da civilização, como o melhor homem do século XX pós-guerra, o mais solitário de todos os tempos, a sobrevivência da civilização como este homem a concebe. A arte é a ética que nos resta; não adianta lamentar; é a única. Ou você quer de volta Cristo com aquela procissão de profetas mal-humorados, ressentidos, autoritários, vingativos, cruéis, com a força do inferna na mão direita e a coleira da obediência na esquerda? ^[1]

A voz cínica do homem (aliás, bem mais velho que os outros dois personagens, uma outra geração) consegue, superando o conflito, esboçar algumas das implicações da arte em nossos dias. Entre o mercado e transcendência, resistindo teimosa à dessacralização, ela se mistura aos objetos e fetiches de um mundo banalizado e fragmentário. Entre conservar e desvencilhar-se de suas antigas missões, a arte enfrenta os impasses dos homens contemporâneos.

E se já não ousa pretender o que pretendeu em outras épocas, não consegue, contudo, transformar-se em um objeto de todo semelhante aos que povoam o universo em que se insere. Assim, o parágrafo final do romance vem colher exatamente o homem mergulhado nesse impasse. E a arte, que já não pode tanto, insiste em povoar os espaços breves que unem e separam os seres:

Sem sono, completamente sem sono - a sensação de quem nunca mais vai dormir na vida, uma metáfora que às vezes me ocorre não do horror, mas do que, ao contrário, seria a plenitude da existência em estado absoluto - comecei a reler a longa carta da minha amiga italiana. Amanhã vou voltar a desenhá-la. ^[1]

Permanecem as perguntas: o que pode a arte? O que podem os homens sem a arte?

3. De Cristovão Tezza a outras letras

Quando se aborda a narrativa de Cristovão Tezza, torna-se mais ou menos inevitável, sobretudo para o leitor não curitibano, a referência a Dalton Trevisan. Foi ainda Miguel Sanches Neto quem escreveu sobre a questão:

O paralelo que se tem feito com Dalton Trevisan, outro implacável cartógrafo curitibano, comporta algumas diferenças essenciais. Se ambos pensam o mundo a partir deste ponto definido que é a cidade, eles se distanciam pela própria natureza deste espaço. A Curitiba de Dalton não é a de todo mundo é dele exclusivamente - funcionando como uma espécie de

superposição de planos em que passado e presente se amalgamam para formar uma urbe pessoal. Esta cidade está fora do tempo e do passado históricos e habita os forros da memória do contista. Desse modo, Trevisan transforma a Curitiba de todo mundo numa Curitiba que só pode ser visitada em suas obras. A Curitiba de Tezza, menos exclusiva, é a que percorremos cotidianamente e está num tempo e num espaço bem delimitados é a capital tipicamente classe média. Isto nos permite pensar que mesmo coincidindo externamente, as cidades ficcionais dos dois escritores têm papéis e consistência próprias. A Curitiba de Cristóvão é onde o homem Dalton Trevisan vive, enquanto a deste [1] é um local- síntese.

Considerando a opinião de Miguel Sanches Neto, percebemos ser algo estéril buscar maiores aproximações entre os dois escritores. Vale, no entanto, salientar, de qualquer modo, a preocupação visível no conjunto da obra de Cristóvão Tezza de construir uma Curitiba ficcional que não existe por si mesma. O espaço em seus livros é onde estão as personagens e é também um importante elemento definidor destas. Uma cidade que não se identifica nem com a locação algo *noir* presente em Dalton Trevisan, nem com a cidade luminosa dos cartões postais. Trata-se, principalmente, de uma atmosfera, de um ambiente classe média, embebido de pessoas e relações superficiais.

A proximidade se faz antes com outros escritores da literatura contemporânea, ora dedicados a discutir as relações entre literatura e mercado, ora as relações entre literatura e cultura de massas. Cristóvão Tezza insere-se na discussão atual sobre os destinos que a aura pode ter tido no mundo contemporâneo, além de problematizar os conflitos do homem contemporâneo às voltas com o esvaziamento do sentido da existência e a falência dos grandes códigos éticos e/ou morais. Deste homem que parece melhor representado e alcançado pelas narrativas policiais e afins, deste homem é que Cristóvão Tezza busca os fragmentos problematizando suas relações com a realidade e inserindo complexidade no que parece uma mera tendência de moda.

É fundamental, ainda, lembrar o modo como o escritor põe em discussão as desilusões políticas do último quartel do século XX. Ocupando-se das transições vividas por uma geração que se mergulhou até as últimas consequências em sonhos políticos e ideológicos que pareceram volatilizar-se depois, Cristóvão Tezza toca em um ponto nevrálgico do século, como aponta seu crítico:

Essa tensão entre o presente onde impera o *modus vivendi* capitalista, que o autor consegue plasmar de forma feliz, e o passado underground, faz com que seus personagens sejam dilacerados por dúvidas, remorsos, culpas e fracassos. Nenhum escritor na ficção brasileira atual trabalha de maneira tão contundente esta mudança de orientações sociais como

Cristóvão. Ele está fazendo um balanço das cicatrizes de toda uma geração que floresceu nos anos 70. Literatura ética, que devasta sonhos e pesadelos daqueles jovens que encontraram no ato de escrever a única possibilidade viável de se rebelar contra o autoritarismo, a obra de Tezza (que tematiza a criação literária como uma saída) é hoje um memorial da passagem dos “anos loucos” para os dias atuais.^[1]

Assim, passeando pela seara comum a um *Romance sem palavras*, de Carlos Heitor Cony, com sua leitura específica da problemática política nacional ou *O elogio da mentira*, de Patrícia Melo, ensaiando ainda uma crítica de Brasil tal como radicalizado por Diogo Mainardi e sem abandonar os suspenses e suas implicações contemporâneas como vemos em obras de Tony Belloto ou (cara do *Silêncio da chuva*), Cristóvão Tezza consegue aventurar-se pela cuidadosa construção psicológica que flagramos em Modesto Carone e enveredar ainda por caminhos que, radicalizados, fizeram a grandeza dos poucos livros de um Raduan Nassar, por exemplo.

Referências

SANCHES NETO, Miguel . **O estado do Paraná**. Curitiba, 20 de outubro de 1994.

SANCHES NETO, Miguel. **A gazeta do povo**. Curitiba; 13 de novembro de 1995.

SANCHES NETO, Miguel. A insustentável suavidade do vento. **A gazeta do povo**. Curitiba, 15 de abril de 1996. Cad. 6, p. 4.

TEZZA, Cristóvão. **Breve espaço entre cor e sombra**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 45.

XAVIER, Valêncio. A vampira de Tezza. **A gazeta do povo**. Curitiba, 5 de abril de 1998. Cad. 4, p. 1.