



NARCISISMO NARRATIVO EM *A SUAVIDADE DO VENTO*, DE CRISTOVÃO TEZZA

NARRATIVE NARCISSISM IN *A SUAVIDADE DO VENTO*, BY CRITOVÃO TEZZA

Leandro Alves da Silva

RESUMO: Pretende-se, com a abordagem do romance *A Suavidade do Vento* (1991), do escritor paranaense Cristovão Tezza, observar e analisar como o leitor pode compreender a engenharia da produção narrativa. Objetiva destacar que a obra é uma narrativa metaficcional. O autor/narrador deixa vestígios de como o fazer metanarrativo é instigante para a compreensão da construção que o escritor faz do professor Josilei Maria Matôzo, personagem que anda a procura do sentido de sua vida. Ao lado disso, há a aventura da construção textual *poética* que aflui através dos diálogos reflexivos do narrador e Matôzo, a personagem. Entende-se por *poética*, o que Linda Hutcheon (1984) afirma ser uma estrutura teórica em constante desenvolvimento. A análise desse trabalho é feita predominantemente com base nas reflexões teóricas dos estudos da metaficção, como a obra *Narcissistic narrative: the metafictional paradox* (1984). Especificamente, o que ela trata sobre metaficção narcisista, o rastreamento de como a própria narrativa olha para si mesma em ação, daí a relação que a escritora faz com o Mito de Narciso, tornando-a textualidades inovadoras na rede comunicacional. Nesse sentido, Linda Hutcheon (1984) teoriza, sintetiza e analisa a metaficção, argumentando que esse processo é marcado pelo signo da modernidade, ainda que os processos metaficionais não sejam exclusivos de uma época (pós-modernidade).

Palavras-chave: Metaficção. Teoria Literária. Narrativa.

ABSTRACT: This paper intends, with the approach of the novel *A Suavidade do Vento* (1991), by the writer from Paraná, Cristovão Tezza, to observe and analyze how the reader can understand the engineering of a narrative production. It aims to highlight that the work is a metafictional narrative. The author / narrator leaves traces of how metanarrative process is instigating to understand the construction that the writer design professor Josilei Maria Matôzo, a character who is looking for the meaning of his life. Alongside this, there is the adventure of *poetic* textual construction that flows through the narrative's reflective dialogues to Matôzo, the main character. It is understood by poetics, what Linda Hutcheon (1984) claims to be a theoretical structure in constant development. The analysis of this work is done predominantly based on the theoretical reflections of the studies of metafiction, such as the work *Narcissistic narrative: the metafictional paradox* (1984). Specifically, what she deals with narcissistic metafiction, the tracking of how the narrative looks at itself in action, hence the relationship between the writer and the Narcissus Myth, making it innovative textualities in the communication network. In this sense, Linda Hutcheon (1984) theorizes, synthesizes and analyzes metafiction, arguing that this process is marked by the sign of modernity, even though the metafictional processes are not exclusive to an era (postmodernity).

Keywords: Metafiction. Literary theory. Narrative.

INTRODUÇÃO

Cristovão Tezza é um dos maiores escritores em atividade e um forte representante da literatura contemporânea brasileira. Nasceu no ano de 1952 em Lages, Santa Catarina, mas radicou-se em Curitiba desde que se mudou para lá em sua infância, realocando-se apenas em 1974, momento qual tenta começar seus estudos na Letras da Universidade de Coimbra. Porém, o país está em plena Revolução dos Cravos (Fim do regime *Estado Novo* e início do *Processo Revolucionário em Curso*) e, assim, clandestinamente Tezza parte para Alemanha onde vive até 1976.

No mesmo ano volta ao Brasil e reside um tempo no Paraná, sobrevivendo com o trabalho de relojoeiro até mudar-se para o Acre, onde enfim, começa a cursar Letras. Mas em 1978 consegue transferência para Curitiba, concluindo a graduação na Universidade Federal do Paraná (UFPR). De 1983 a 1986, quando consegue contrato como professor de Língua Portuguesa na Universidade Federal do Paraná (UFPR), Tezza estuda no curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Tezza, sendo professor universitário, em algumas obras parece contribuir com essa experiência profissional para dar mais realidade as suas histórias que costumam abarcar o espaço do ensino e as pessoas que fazem parte dele. A experiência de professor de Língua Portuguesa o ajuda a por em prática seu conhecimento sobre a linguagem quando produz suas obras e não somente com ensaios, como o *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo* (2000), mas também as narrativas que produz. Grande parte de seus personagens são marcados por autorreflexões, numa forma de indicar que uma das formas de ordenar o pensamento, ou o caos do cotidiano, é através da linguagem. Esse fator contribui para uma das características de destaque na maioria de suas narrativas: a metaficção.

Essa característica é recorrente em muitas de suas narrativas, valendo ressaltar algumas: *O Terrorista Lírico* (1981), em que Raul Vasquez é um terrorista solitário e desequilibrado que escreve em seu diário os planos de implodir uma grande cidade, tais planos se estendem a um grande pessimismo e existencialismo que põe em risco até mesmo a sua própria obra; e *Trapo* (1994), um professor universitário recebe o diário de um jovem poeta viciado em drogas que cometeu suicídio, e através desses escritos decide escrever um livro, criando alternância entre as vozes do narrador e do poeta.

Dentre tantas obras metaficcionalis de Cristovão Tezza decidimos repousar a nossa análise sobre a obra escrita entre *O Terrorista Lírico* (1981) e *Trapo* (1994), intitulada *A Suavidade do Vento* (1991). Um dos motivos da escolha é que a obra de 1981 é o primeiro romance metaficcional, por isso, considerada o primeiro vôo do escritor sobre o terreno da metaficção; já

a obra de 1994 é claramente o romance metaficcional qual Cristovão Tezza demonstra solidez em sua escrita metaficcional. Assim, há um espaço de análise crítica entre essas duas obras do escritor. Qual espaço se encontra a obra de 1991, *A Suavidade do Vento*.

UMA POSSÍVEL LEITURA DE *A SUAVIDADE DO VENTO*

O romance *A Suavidade do Vento*, lançado em 1991 é dividido em cinco partes, típicas na divisão de uma peça teatral: *Prólogo, Primeiro Ato, Entreato, Segundo Ato e Cortina*. O personagem em destaque é Josilei Maria Matôzo, que por não se apresentar de maneira unificada nos possibilita compreendê-lo multifacetado e complexo.

Começamos percebendo sua multiplicidade pelos vários nomes que assume: Matôzo, o de família; Matozo sem acento, aquele que o narrador considera um amigo muito próximo; e Jordan Mattoso, escritor que aspira grande prestígio. Ele se mostra um professor comum que na banalidade da rotina vive sufocado no seu voto de timidez e por isso não se expõe, criando angústias e criaturas-monstros que lhe fazem companhia em casa.

Ele leciona aulas de Português na cidade onde mora, qual não nos é contado o nome. Sabemos apenas que está situada no interior do Paraná próxima da cidade de Nova Iguaçu. Não sabemos muito do seu passado, a não ser que mora nessa cidade há quase oito anos, quais cinco desses anos investiu tudo de si na criação de um livro, também intitulado “A Suavidade do Vento”. Ao concluir sua obra, se imagina um escritor de grande repercussão, deslumbrando-se com uma visão gerada por concepções que aspira a si mesmo. Embora com considerada intelectualidade, é bastante deslocado e tímido, encontrando refúgio no vício em jogos, cigarro e bebidas; encontra na escrita, na leitura e na música alento para sua solidão.

Matôzo publica seu livro e o assina como J. Mattoso, numa tentativa de *re-batizá-lo* com um novo nome para viver todos os grandes intentos que deseja. Ao ceder uma entrevista a um jornal suspeito chamado “Sul”, conta que o “J” é de Jordan e que em breve se mudará para capital. O professor, seguindo a entrevista com seu deslumbre, usa um discurso de típico intelectual modesto e recém-descoberto, mas quando publicada o jornal opina de maneira inesperada para Matôzo. Na entrevista ele se percebe como um homem que não aparenta condizer com os fatos que conta, pois mente sobre os valores da primeira tiragem do livro, também inventa uma rotina intelectual entre alguns moradores da pequena cidade e ainda diz já estar escrevendo outro romance.

Dessa forma a visão que todos têm dele é comprometida e, a partir disso, sente-se bastante envergonhado. Ainda na tentativa de fazer valer seu esforço como escritor, viaja para Curitiba à

procura de um emprego e um de um novo começo. Mas ao perceber o descrédito da editora torna esse esforço inútil, o que o obriga a retornar ao interior.

Entre os dilemas de sua história, ele leciona em uma escola pública e encara suas próprias aulas como tediosas e repetitivas, como ele mesmo diz: “Minha aula é um tédio, o pior dos tédios, o tédio gramatical.” (TEZZA, 1991, p.67). Mesmo seus alunos lhe dizendo o contrário, ele acaba por acreditar que não é um bom professor, com a justificativa que não leciona da forma como deseja, ou da forma que espera que elas sejam: “Quando daria a sua verdadeira aula? Quando abriria os braços para ensinar o que realmente importa? (...) Quando se libertaria da teia de arame?” (1991, p.67).

Josilei Matôzo age como uma típica pessoa exigente em excesso que por se cobrar sobre-humanamente acaba por esquecer-se de tomar as atitudes basilares para uma mudança, a exemplo começar a construir algo em direção daquilo que deseja. Como um existencialista por excelência, em alguns momentos ele sucumbe às vozes da cobrança, ocorrendo uma espécie de desfoco de sua consciência onde o narrador tem a oportunidade de esclarecer a situação ou expressar uma opinião sobre quem está enxergando o panorama e indaga “*(E ele sabe o que realmente importa?)*” (1991, p.67). Interessante notar que aqui o narrador se expressa através do uso de parênteses, o que nos indica a idéia de que ele faz de uma forma que sua fala não se confunda com a de Matôzo, pois até então ele não havia se pronunciado assim. Esta frase, inserida dessa forma, nos possibilita compreender que o narrador está reforçando o quanto perdido Matôzo está em seus caminhos.

Sempre imerso em insatisfações e questionamentos crônicos, Matôzo acaba por perder o fio dos fatos que acontecem e surgem a sua volta e, por isso, costuma confundir o que está realmente acontecendo com o que supõe que esteja. Tal comportamento leva-o Matôzo a tomar atitudes que só complicam mais a sua vida. Uma passagem que indica bem essa característica da personagem é contada pelo narrador que ao descrever sua maneira de dar aula, reflete sobre sua maneira de lidar com o mundo:

(...) ele se move, ele diz, ele repete, ele escreve no quadro-negro e aquele zigue-zague de gestos concentrados concentra o olhar das quarenta alunas, como quem admira o trabalho de um artesão (...) talvez o principal motivo do respeito que recebe sendo homem tão... sem brilho, digamos: é que nós sentimos que ele é muito superior ao que parece ser. Às vezes chegamos quase a ver um discretíssimo sorriso no fundo daquele ritual mecânico das aulas, uma risadinha que a qualquer momento poderá desabrochar uma gargalhada de libertação – e então estaremos diante do *Verdadeiro Professor*, exatamente como desconfiávamos! (1991, p.12, grifo nosso).

E o narrador continua:

Bem, não vemos a risadinha: apenas desconfiamos dela. E há outro detalhe a considerar: o professor é um homem desmazelado. Pior: ele se acha feio e se retesa todo em defesa. Daí aquele fôssco: se ele desse um passo em direção das meninas rosadinhas e atentas, certamente

despencaria no precipício. Se, por distração, ele avança em excesso, a mão já volta para trás, cega, tateando a mesa, puxando-o de volta ao quadro-negro. (1991, p.12)

Esse aspecto da afetividade de Matôzo é referente à maneira como ele se relaciona com os demais. Mesmo parecendo estar fazendo algo corretamente ou com segurança não deixa transparecer o que se passa internamente, agindo de maneira bastante impessoal e não acreditando em si mesmo. Assim, procura sempre se esquivar das pessoas que o cercam, seja indo para a calçada contrária daquela que seus alunos estão passando ou andando diretamente à garrafa de café quando entra na sala de professores, sem cumprimentar seus colegas de trabalho. Dessa forma, para não se expor, ele frequentemente alimenta o abismo que criou. Matôzo consegue se libertar dessas neuroses em alguns momentos, quando se permite relaxar e se desamarrar dos entrelaçamentos que cria para si e, então se pode enxergá-lo de outra forma.

Esses momentos mostram um homem que emerge da angústia por ceder ao vício como um dos refúgios dos problemas. Isso acontece normalmente enquanto ouve Pink Floyd, bebe e fuma sozinho em sua quitinete alugada; quando bebe acompanhado dos amigos no Boliche, o “*boteco das vagabundas*” (1991, p.26), enquanto jogam general; e nas noites que escapa pela fronteira do país indo para o Paraguai onde a moeda do real é mais valorizada e seu modesto salário rende para esbanjar em compras de uísque e jogatinas de cassino.

Nesse outro país, Matôzo compra garrafas de uísque a um preço que pode pagar, e frequentar cassinos onde flerta com Madalena fingindo ser um escritor com importante contrato com uma editora em São Paulo. Em resumo: a bebida e o cigarro o possibilitam relaxar suficientemente para viver aquilo que deseja ser, deixando ir longe sua persona e conseguindo caminhar com sua sombra sem ser julgado pelos monstros interiores.

É por meio desse olhar que podemos enxergar o trabalho de Cristovão e como ele se debruçou sobre o texto para compô-lo. Conseguindo compor um romance que não fala somente do “fazer romance”, mas de como os enfrentamentos da vida se dão também na banalidade da rotina.

Dessa forma podemos enxergar os traços da modernidade no romance, uma vez que a obra faz parte das narrativas inovadoras que retratam o cotidiano e remodelam a linguagem por meio da metaficção. Como Samira Chalhoub explica “O poema que se pergunta sobre si mesmo (...) é um poema, digamos assim, marcado com o signo da modernidade” (CHALHUB, 2005, p. 42), pois nele não há mais a aura do mito da criação, agora que esse processo é visto abertamente na própria obra. Essa aura que Chalhoub comenta, envolve todo o texto literário, não apenas o poético. Com essa atmosfera mística que os escritores concebiam suas obras por meio das musas inspiradoras, essa aura afastava a obra do próprio escritor e do leitor; o primeiro era afastado ao passo que a produção da obra era feita através da inspiração provida das musas e o segundo

por ser colocado numa posição que o considerava incapaz de compreender a obra na sua totalidade. Devido a essa aura ter sido desmistificada, o escritor é encarado como parte da obra, como o real compositor. Já o leitor a percebe de maneira construída por ser incorporado ao produto artístico e ele também contribui dando sentido a narrativa, que por ser aberta, necessita de uma leitura laboriosa para ser compreendida com propriedade.

METAFICÇÃO NA OBRA

Cristovão Tezza demonstra ter domínio da escrita narrativa por apresentar-nos enredos bastante elaborados e personagens compostos por uma multiplicidade notável. Percebemos que para ele compor esta história, ele precisou refletir sobre seus questionamentos como escritor. No desenvolvimento de hipóteses, imaginamos o escritor se deparando com o rizoma da questão, qual numa relação não dialética, mostrará que a totalidade do problema provém de um fluxo múltiplo de informações que o envolvem e o influenciam, assim como a noção de indivíduo proposta por Guilles Deleuze & Félix Guattari:

Somos segmentarizados por todos os lados e em todas as direções. O homem é um animal segmentário. A segmentaridade pertence a todos os estratos que nos compõe. Habitar, circular, trabalhar, brincar: o vivido é segmentarizado espacialmente e socialmente. A casa é segmentarizada conforme a destinação de seus cômodos; as ruas, conforme a ordem da cidade; a fábrica, conforme a natureza dos trabalhos e das operações (DELEUZE & GUATTARI, 2000a, p. 84).

Dessa forma, Cristovão Tezza constrói personagens que representam indivíduos que fazem parte de uma coletividade e por isso estão engendrados e perpassados por um contexto múltiplo. No início da narrativa, encontramos o narrador-criador em uma viagem de ônibus em direção a um deserto. A escolha de um lugar hostil nos parece estranho, porém onde parece não haver possibilidade de sobrevivência é um lugar interessante para se autoconhecer. Uma vez que, o ambiente hostil necessita mais de todo nosso conhecimento e atenção. Vivendo a ausência, nos possibilitamos enxergar a presença das coisas, não é por acaso que nos ermos o eremita procura sabedoria e clareza para a vida. Tanto também os excêntricos, que ora excluídos ou banidos, apontavam para o deserto como um caminho de fuga na busca de uma terra que os coubessem. Como exemplo, podemos relembrar a narrativa do povo Hebreu na travessia do deserto.

Nesse local o narrador estaciona seu ônibus, mas deixa o motor ligado como uma forma de manter-se maquinando naquilo que o inquieta; e também, por não ter a intenção de fixar-se ali, pois na perspectiva da contemporaneidade, a reflexão que se mantém em apenas uma perspectiva de conhecimento se torna rígida para entender o novo panorama que o cenário atual proporciona. Essa visão é uma forte marca do tempo contemporâneo e assim como comenta Jean Baudrillard (2001): “[...] estamos hoje em um mundo aleatório, um mundo em que não há mais um sujeito e um

objeto harmoniosamente separados no registro do saber” (p. 47). Ou seja, vivemos em um mundo que abarca a multiplicidade dos seres que nele habitam e o ato de se fixar na unidade o impossibilita de experimentar sua totalidade.

É essa é a motivação do narrador. Ele procura refúgio em um lugar onde sua companhia são apenas as imagens internas que compõem sua individualidade. E lá ele as deixa sair para que, então, através do ato metanarrativo possa encontrar respostas; uma vez que este ato nada mais é do que o diálogo/questionamento e a vivência com a obra: personagens, temáticas etc.

Como afirmamos, consideramos a perspectiva de Samira Chalhub (2001) sobre a desmistificação da aura mítica que existiu sobre a obra. Por isso acreditamos que o escritor, sendo um ser composto por diversas experiências, constrói uma história pela vivência no universo qual está inserido, e isto contribui também para tornar sua obra individualizada. Essa perspectiva contraria a antítese clássica: método racional *versus* intuitivo/inspirativo. Alguns teóricos, como Gaston Bachelard (BACHELARD, 2000) evidenciou o diálogo entre razão e imaginação, trazendo ao mundo a oportunidade de repensar os fatores que perpassam a construção do conhecimento formal, e conseqüentemente o conhecimento criativo que antes era encarado como informal ou inadequado para os fins científicos.

A partir disso a imaginação obteve espaço no âmbito da pesquisa e, então, as instituições acadêmicas perceberam seu valor e, também, como quão efetivo os estudos podiam se tornar quando se permitiam ser testados por outros métodos e visões. Dessa forma, a modernidade e a contemporaneidade foram se constituindo com suas veias fortes que carregam o signo da multiplicidade – rompendo com uma visão que por fixar-se na razão, tornou-se rígida e obsoleta.

Nesse sentido, propomos uma análise numa esfera moderna de des/re-construção teóricas e/ou epistemológicas: a metaficção. Uma vez que as bases que constituíram consistência a narrativa metaficcional e os estudos sobre ela derivaram do intrincado questionamento sobre se a literatura é pautada no ficcional ou no real, ou seja, ficção *versus* história. A partir daí o Realismo ganhou espaço e trouxe consigo o anti-romance, que ao propor uma reformulação do gênero, indicou que ele havia chegado ao seu máximo, possibilitando uma abertura para uma nova forma de se produzir um romance. Forma qual, utiliza a escrita crítica inserida na própria obra ao passo que a produz. Assim, a metaficção teve seu desenvolvimento através do questionamento sobre o romance e se este havia chegado a um ponto de estagnação ou não.

Sobre a metaficção, Linda Hutcheon, em sua obra *Narcissistic narrative: the metaficcional paradox*, a chama de narrativa narcisista:

(...) fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity. “Narcissistic” – the figurative adjective chosen here to designate this textual self-awareness – is not intended as derogatory but rather as descriptive and

suggestive, as the ironic alegorical readings of the Narcissus myth which follows these introductory remarks should make clear. (1984, p. 1).

Nesse trecho, ela explica que a narrativa narcisista, a metaficcional, é uma ficção sobre a própria ficção, sendo isso possível, por possuir comentários e descrições sobre a construção da narrativa ao longo de sua própria construção. A metaficção pode ser percebida também quando a disposição da própria narrativa toma o papel de representadora do processo de construção do romance, como é o caso da obra em análise.

Devido a isso, o leitor desavisado do *jogo metaficcional* dificilmente entenderá a proposta do texto e, então, o texto exigirá bastante esforço literário como também leitura de mundo de seu leitor. Porquanto o escritor para conseguir tal construção precisa de laborioso trato com a linguagem. Como Chalhub (2005) ressalta que o usuário demonstra domínio ao saber manipular a linguagem em benefício da arte, conseguindo rastrear os sentidos das coisas, ao apresentá-las como se fossem novas, sendo que nova é a forma das palavras serem utilizadas. Vejamos que Cristovão Tezza lança mão da metaficção em suas narrativas ao criar personagens que indicam ou refletem sobre o processo de construção e reflexão da narrativa.

Nas narrativas metafissionais, o narrador e a personagem principal costumam ser o mesmo e isso constitui um lugar comum. Até mesmo, quando um escritor constrói seu narrador como o personagem principal, ele facilita o entendimento do jogo metaficcional – uma vez que podemos compreender mais claramente que a determinada personagem vive e dialoga com aquilo que escreve.

Em “A Suavidade do Vento” (1991), o enredo tem um caráter metaficcional muitíssimo elaborado. Existem três histórias englobadas uma a outra – a peça teatral representada por Matôzo; a história que Matôzo escreve e o livro *A Suavidade do Vento* que abarca essas duas primeiras histórias. Aqui o narrador e personagem principal não possuem indícios que são os mesmos, pois, por mais que a metaficção está bastante engendrada com muitas histórias, podemos diferenciar o lugar de ação de cada história.

Nessas três narrativas há duas dimensões metafissionais que estão situadas nas duas primeiras narrativas. Na primeira, o anônimo narrador-criador nos apresenta uma história composta por personagens que ele mesmo cria e, talvez por isso, possua um íntimo entendimento delas. A segunda dimensão é narrada por Matôzo ao nos contar sua rotina e seus enfrentamentos que vão desde o término da escrita do seu romance até a publicação e divulgação deste.

Pretendemos analisar a metaficção nessa primeira dimensão do romance. De forma que destacaremos a criação, diálogo e seleção que o narrador-criador faz com suas personagens se assemelham a um processo de composição de um romance. Ressaltamos que, para essa análise,

é interessante pensarmos na perspectiva moderna de que autor e obra não estão desvinculados. Como Mikhail Bakhtin (1997) defende que não há enunciado neutro, ou seja, todo enunciado carrega uma intenção que expressa o ponto de vista de seu autor. Confirmamos este ponto de vista em *A Suavidade do Vento*, na qual Tezza apresenta esta relação entre criador (narrador) e criatura (personagens), para construir sua metalinguagem.

O narrador e a personagem principal não são os mesmos porque o narrador é posto como uma personagem que atua por fora da trama. É visível que ele tem algum poder sobre Matôzo e a exemplo de como o manipula é quando ao nos contar sua rotina, ele passa sua fala da terceira pessoa do presente do indicativo para a terceira pessoa do futuro do presente: “A essa altura, meu amigo sentirá fome” (TEZZA, 1991, p.14) ou “Terminada a refeição, meu amigo fumará o primeiro cigarro do dia. Ele *jamaís* fumaria em sala de aula (talvez por desconfiar de que, fatalmente, trocaria o cigarro pelo giz) [...]” (1991, p.15). Dessa forma, fica explícito que ao nos contar o que está para acontecer, demonstra conseguir manipular a trama, assim como conhecer a personagem por saber de antemão, e especificamente, o que ela costuma fazer. Ele parece ser o criador das personagens e vivendo próximo delas, controla e as observa de maneira a conhecê-las cada vez mais.

Entendemos a existência desse narrador como possível, uma vez que Tezza distribui o enredo da obra como se fosse uma peça de teatro. E como no drama clássico, o diálogo é o meio linguístico intersubjetivo do mundo (SZONDI, Peter. 2001. p.30); o narrador da obra age como um diretor de uma peça teatral, à medida que ele reflete e discorre sobre algo, o que ele define como “*um bando trôpego de vento*” (TEZZA, 1991, p. 7) vão ganhando forma. Isto está evidente no *Prólogo* quando o narrador-criador escolhe o local da ação da história, como também, parece dar espaço para que as personagens de sua obra surjam:

Estaciono meu velho ônibus à beira da estrada. O local, deserto, me parece bom. Puxo a alavanca da porta, que abre com dificuldade, e deixo escapar as figuras incompletas: um bando trôpego de vento.

Também saio, para a manhã fria. Uma voz inquieta me pergunta:

- É aqui?

Faço que sim (1991, p. 7).

Isso acontece também quando as descreve, num ato de dar forma: “Duas ou três figuras já vão longe. Um braço me acena. Em pequenos grupos, o bando inteiro se afasta em direção à planície vermelha e vazia. Quanto mais distantes, mais nítidos parecem” (1991, p.7). Estas passagens se constituem uma bela metáfora de que a escrita dá forma à língua que é matéria fluida e viva, e, por isso na trama, é possível dar vida as personagens através da fala. Isso está de acordo com o que Szondi (2001) enuncia sobre o diálogo como característica imprescindível para o drama

clássico, pois neste gênero a ação da história se dá no tempo atualizado da fala, e com ela tudo é apresentado.

No momento de trazer à vida as personagens, encontrado no *Prólogo*, Matôzo é criado e como personagem principal dessa história é perceptível como se destaca das outras personagens. Logo o narrador estaciona o ônibus na estrada, Matôzo inquieto, deseja saber se é aquele o destino de chegada. Vejamos que o ato de perguntar/questionar vai dando forma, consciência e identidade a personagem:

(...) Um vulto magro me pede cigarro e fogo. Protegemos ambos a chama do vento, e percebo que ele já tem rosto. Sopra devagar a fumaça, inventando um bolso onde se esconde a mão esquerda. Eu sinto que ele está contrariado. Sem me olhar:
- Em que ano estamos?
Penso a respeito – e decido:
- Mil novecentos e setenta e um (1991, p.7).

A descrição do personagem que vai se formando faz frequente menção ao perfil que Matôzo compõe: alguém magro, fumante, inquieto e introvertido. Uma das primeiras imagens que vai constituindo sua forma total é a de um bolso para esconder sua mão esquerda, hábito muito comum de pessoas retraídas.

Matôzo, como dissemos, é bastante introvertido, profundo e não se mostra como uma personagem unificada. Suas ações costumam ser perpassadas por duas vozes: a voz do narrador e de sua própria voz. Carl Gustav Jung nos ajuda neste momento a inferir que as duas vozes pertencem à psique de Matôzo, sendo a primeira uma conexão com a fonte de sua criação, como algo transferido pelo narrador, e a outra voz indica a fonte da sua própria consciência, de uma possível autonomia como criatura. Ambas as vozes fazem parte da complexidade do professor e contribuem conseqüentemente em suas vontades e escolhas.

Com isso, propomos a hipótese de que Matôzo e as outras personagens são, na verdade, representações de conteúdos oriundos de inquietações internas e profundas do narrador. Como são muitas representações, vemos como possibilidade o intertexto com o que Carl Gustav Jung (2000) diz sobre os *complexos* que fazem parte da estrutura da *psique*, que é um sistema autorregulador da nossa constituição psicológica. Ainda segundo Jung (2000), pela compreensão da psique pode-se entender as subjacências do desenvolvimento do ser humano e suas produções, uma vez que, toda arte que o indivíduo inclina-se a fazer, deixa indícios da sua construção psicológica e social: "*A psique é o eixo do mundo*" (JUNG, 2000, p.423), assim como a linguagem é metáfora do mundo e vice-versa.

Os conflitos e enfrentamentos que o indivíduo vive geram o que Jung (2000) chamou de complexo: uma reunião de imagens e ideias internas que se encontram no inconsciente pessoal; ou seja, é formado pelas experiências individuais de cada sujeito e são interligadas ao mesmo por

meio do afeto; podendo ser memórias, experiências traumáticas etc. Os complexos têm como base os conteúdos coletivos e por isso são gerados por imagens originais/coletivas, os *arquétipos*, que estruturam o nosso instinto e estão dispostos no mais profundo lugar da psique, o inconsciente coletivo. Quando os complexos entram em ação, quer o sujeito esteja consciente dele ou não, tomam a forma de um arquétipo, uma imagem coletiva; normalmente representada por símbolos culturais: sejam os mitos, contos de fadas etc.

As possibilidades que a teoria junguiana nos oferece são amplas; para que nos atenhamos ao escopo do presente trabalho, nos concentramos no conceito do *complexo* uma vez que estando associado à uma multiplicidade de representações, ele nos permite uma conexão com as personagens da obra em análise de modo geral e com Matôzo em particular.

Assim como os complexos são conhecidos através dos efeitos que provocam por serem desconhecidos da mente consciente, de modo análogo, podemos observar o surgimento do professor na metaficção para compreender de maneira metafórica quando conscientemente o indivíduo começa a perceber a presença do complexo através das imagens. O professor antes era apenas um vulto pressentido por sua voz e pelo mover do vento à volta do narrador; mas, à medida que indivíduo e complexo iniciam um diálogo, uma imagem mais consistente acaba por aparecer, personificando-se através do professor Josilei Maria Matôzo.

O professor enquanto símbolo nos remete a uma esfera desconhecida/inconsciente do narrador e o diálogo propicia uma aproximação entre o conhecido e o desconhecido, mas não uma decifração. O enigma da esfinge nos propõe uma decifração, representando um alerta, pois a imagem nos devora, nos desordena e a aproximação da imagem através do diálogo favorece a decifração, mesmo que seu significado pleno jamais seja de todo compreendido.

À medida que o diálogo se desenvolve, o personagem se torna mais claro, transformando-se naquilo que o narrador-criador deve entender. O entendimento, de acordo com Jung (2000) é possível quando uma brecha é construída por meio de uma ação arriscada: expor-nos desnudado frente ao símbolo, como Édipo, que usando apenas a sua sabedoria, pôs-se em enfrentamento com a esfinge responsável pela morte de boa parte dos moradores de Tebas. Dessa forma, o narrador da nossa obra em análise, se enverga ao ser exposto na forma de um professor frustrado, rendendo-se às intempéries da vida que todos estamos fadados a confrontar. Por isso, Matôzo é uma excelente metáfora do indivíduo que está por encontrar seu caminho na vida e, como maior das expressões modernas, retrata o microuniverso dos sujeitos excêntricos na sociedade.

O desafio sôfrego da reflexão nos auxilia emergir do caos cotidiano quando colocamos à prova o que conhecemos através daquilo que não conhecemos. De acordo com Jung (1967), os símbolos

têm a mesma função de mediar dois conteúdos opostos de forma a pô-los em canal comum, surgindo novas possibilidades.

Essa etapa final da assimilação do complexo se apresenta por meio do diálogo dos símbolos representado na *Cortina*, última parte do livro. Nela encontramos o narrador reembarcando no ônibus, que se manteve ligado, se preparando para partir. Ele dirige pelas ruas da cidade, que antes eram apenas um deserto, procurando um lugar para estacionar e poder reembarcar também os personagens.

Vejamos que o fato de o narrador estar evidente no *Prólogo* e na *Cortina* possibilita afirmar nossa hipótese de que ele é a fonte da formação das personagens e possui certo poder sobre elas. E por isso, parece selecionar e excluir o que não lhe interessa e assim como também ser aquele quem decide quais personagens continuará com ele, ou seja, se permanecerão ou não em sua jornada. Podemos perceber isso na passagem que o mostra dirigindo em alta velocidade pela cidade, quase atropelando figurantes pelas ruas e no momento que está dirigindo para fora da cidade, ele confessa arrancar o ônibus ao ver um bando de pessoas correndo atrás do automóvel, só para deixá-las para trás:

Embarquei aflito no ônibus – com o motor ligado desde a primeira página –, acendi os faróis, fiz sinal de luz, saí da estrada e subi a avenida atropelando figurantes. (...) Pelo retrovisor, descobri um bando difuso que perseguia o ônibus aos gritos, mas fui adiante, pegando a estrada e acelerando fundo (TEZZA, 1992, p.203).

O fato de o narrador demonstrar ter o poder sobre as personagens remete a assimilação dos conteúdos psíquicos, pois estes conteúdos com os quais dialogamos, tornam-se cada vez mais conscientes e integrados. Por outro lado, permanecem em segundo plano aqueles conteúdos inconscientes que se encontram imersos à espera de um evento que os torne mais conscientes. O narrador, por este motivo, mantém um diálogo mais direto com Matôzo e algumas outras personagens, e com outras ele faz questão de abandonar posto que ainda não estão sólidos o suficiente para o narrador-criador.

Ao embarcar algumas personagens, o narrador encontra um guarda num suposto posto policial que exige documentação, faz vistoria no bagageiro e parece checar seus personagens-passageiros. O interessante aqui é pensar na função semântica que o guarda pode ter. O guarda, sendo uma autoridade que tem como responsabilidade manter a ordem, é possível intuir que ele represente o que Carl G. Jung (2000) diz ser a *função transcendente*: função que possibilita a mediação dos opostos. Essa função, mais especificamente, permite a emergência de um símbolo capaz de contemplar as dimensões conscientes e inconscientes sem que haja uma perda, ou seja, o guarda seria um símbolo que contempla estas duas dimensões na medida em que age como

mediador ao verificar se a narrativa está em seu devido eixo, pois sua presença faz o narrador preocupar-se com o estado em que as personagens se encontram:

[...] um guarda fazia sinal adiante, no posto rodoviário. Polícia Federal.
Suei frio, checando meus passageiros. Pareciam ainda suficientemente sólidos. Rezei para que a inspeção não demorasse muito. Aberta a porta, o guarda entrou de lanterna na mão.
- Por favor, documentos.
[...] o guarda devolveu os papeis em silêncio e foi avançando pelo corredor, a luz da lanterna passando de cabeça em cabeça. Fiz figa. Como foi, o guarda voltou – lento. Desconfiado:
- Ninguém tem bagagem?
- Nada.
[...]
- Desci atrás do homem, abri as portas laterais do bagageiro e esperei. Ele se abaixou, varrendo os cantos vazios com a luz da lanterna (TEZZA, 1992, p. 203).

De maneira bastante apurada, o guarda vasculha com sua lanterna iluminando todo o ônibus, até mesmo os cantos vazios para ter certeza de que nada passa despercebido. É possível ver que ele vai tão fundo em sua averiguação que acaba por encontrar a subjacência do texto. No caso, um livro de Clarice Lispector, que podemos arriscar dizer que seja *A Paixão Segundo G.H.* por ter fluído citações ao longo de todo romance. Esse encontro dos meandros do texto acontece mais exatamente quando o guarda confere se no bagageiro há alguma mercadoria clandestina:

- Nenhuma bagagem?
- Nada. – Ele não se convencia. Resolvi conceder: - Bem, tem um livro da Clarice Lispector aí dentro, mas foi comprado no Brasil.
Enfim ele suspirou, fez um gesto enfadado com a mão, uma espécie de “que vá!”, e me virou as costas. Fechei o bagageiro, entrei correndo no ônibus e arranquei, aliviado (TEZZA, 1991, p.204).

Toda a engenharia dessa passagem final nos remete ao que Linda Hutcheon nos diz sobre o texto metaficcional demandar e demonstrar domínio linguístico. Pois, sendo Tezza o compositor de todas essas criaturas-texto, ele demonstra um excelente domínio da linguagem, uma vez que, elas estão sempre refletindo sobre o processo de criação e produção do romance. O contato subentendido entre narrador-criador e Matôzo nos permite compreender a construção da metaficção com um novo olhar, um olhar mais introvertido e auto-analítico naquele que a produz. E isto é possível porque da reflexão e diálogo com as idéias que provém a capacidade do ser humano refletir sobre e com suas produções artísticas.

CONSIDERAÇÕES

Ao analisarmos “A Suavidade do Vento”, podemos concluir que seu enredo metaficcional é bastante complexo até mesmo se comparando a outras obras do autor, como *O Trapo*, pois se percebe que existem passagens narrativas significantes e personagens que indicam a reflexão sobre a linguagem. Também é possível compreender como a construção metaficcional funciona a nível psíquico, quando o ato metaficcional se torna o diálogo com as imagens internas de um

narrador inquieto que se esforça para compreender as insatisfações da vida do homem contemporâneo.

Mesmo sem saber qual a origem desse narrador, qual seu objetivo em narrar e compor metaficcionalmente este enredo, é forte a evidência de que ele está à procura de compreensão. Assim como os padres do deserto, que tomavam refúgio em lugares ermos para buscar profundamente em si mesmos as respostas acerca da vida, ele acredita ser o próprio ponto de conexão, o rizoma, para entender uma problemática maior, no qual está inserido. O indivíduo é construído/perpassado pela sociedade e seus valores, provenientes de muitos *loci*, sejam de origem religiosa, familiar e outras mais.

Nesse sentido, a construção literária que Cristovão Tezza produz, proporciona ao leitor a compreensão por meio da reflexão linguística, o poder renovador e de mobilidade que a vida possui sobre a linguagem, pois ao mostrar a construção de uma personagem reanalizando as implicações coletivas e individuais por meio do diálogo com a personificação das suas próprias inquietudes, a metaficção se conecta ao enredo de maneira indissociável.

Dessa forma, conclui-se que Cristovão Tezza consegue desnudar o processo de construção de narrativas, considerando que ele desenvolve um texto que reflete sobre a construção do próprio texto, evidenciando e repensando a metaficção como característica literária. Uma vez que, neste tipo de enredo há a recorrente presença de um narrador protagonista e Tezza opta por um narrador que dá espaço as suas angústias para contar uma história que narra como o diálogo com as angústias pode possibilitar compreendê-las e, conseqüentemente, resolvê-las. Isso torna difícil que uma classificação literária rígida a abarque, fazendo a obra ser incluída no cenário das obras contemporâneas.

REFERÊNCIAS

- BAUDRILLARD, J. **Senhas**. Rio de Janeiro: Difel, 2001.
- CHALHUB, S. A **Metalinguagem**. São Paulo: Ática, 2005.
- DELEUZE, G. GUATTARI, F. **Mil platôs** (volume III). São Paulo: Editora 34, 2000.
- BACHELARD, G. **O Novo Espírito Científico**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- JAKOBSON, R. **Lingüística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- JUNG, C. G. **A Natureza da Psique**. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- _____. **Tipos Psicológicos**. Rio de Janeiro: Vozes, 1967.
- HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**. New York; London: Methuen, 1984.
- TEZZA, C. **O terrorista lírico**. Curitiba: Criar, 1982.
- _____. **A suavidade do vento**. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- _____. **Trapo**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- _____. **Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

Recebido: 15/12/2019

Aceito: 09/01/2020

Leandro Alves da Silva

Graduado em Letras – Português e Mestre Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás. Atualmente é doutorando em Letras e Linguística pela mesma instituição. Atua como professor na Universidade Paulista (Unip) de Goiânia.

E-mail: androsilva@outlook.com.

Lattes:

<http://lattes.cnpq.br/3100699955630822>