

**CIBELE PERDE SUA ALMA:
O PERCURSO DO SUJEITO SEM AGÊNCIA
EM CORAÇÕES VAGABUNDOS**

Mariuchi Alves da Silva (UEMS)

Mariuchi.silva@hotmail.com

Vanessa dos Santos Ferreira (UEMS)

vanessaletrasuems@hotmail.com

Lucilo Antonio Rodrigues (UEMS)

lucilo@uems.br

RESUMO

O presente trabalho tem como escopo analisar a crônica *Corações Vagabundos*, de Fernando Bonassi, a fim de mostrar os diferentes recursos que o narrador utiliza para se apropriar do discurso de outrem, e como isso pode contribuir para a interpretação textual como um registro histórico. Observou-se que, neste texto, o autor se vale de uma estrutura iterativa tanto no plano temático quanto no plano sintático-discursivo. Enquanto forma discursiva passível de ser registrada historicamente, pode-se dizer que a crônica encena a instabilidade do sujeito desprovido de agência pela repetição enfática de uma mesma ação.

Palavras-chave: Crônica brasileira contemporânea. Pastiche. Sujeito sem agência.

A proposta desse estudo é apresentar uma análise da crônica *Corações vagabundos*, de Fernando Bonassi (2007), a partir de uma abordagem dialógica entre literatura e história, tendo como base a articulação entre os aspectos intrínsecos e extrínsecos da linguagem.

Para realizarmos essa análise valemo-nos, sobretudo do texto *O Discurso de Outrem*, de Mikhail Bakhtin (2012). A partir da proposta teórica contida nesse texto fez-se uma abordagem da enunciação do narrador focalizando, sobretudo, o processo de apropriação da voz dos personagens.

Fernando Bonassi (São Paulo, 1962) é um autor e escritor de grande expressividade a partir dos anos 1990, consegue atuar em vários âmbitos artísticos, atua como dramaturgo, também é autor de prosa de ficção, roteiros cinematográficos e crônicas jornalísticas. Entre as obras do escritor destacamos: uma série de livros publicados, tais como o romance *Um Céu de Estrelas* (1991); *Subúrbio* (1994); o livro de contos *Passaporte* (2001); e a novela *Prova Contrária*, (2003), entre outros. Além disso, desde 1997, assina duas colunas na *Folha de S. Paulo*. No

cinema, é corroteirista dos filmes *Os Matadores*, de Beto Brant (1995); *Através da Janela*, de Tata Amaral (1998); *Castelo Rá-Tim-Bum*, de Cao Hamburger (2000); *Estação Carandiru*, de Hector Babenco (2003), e *Cazuza, O Tempo Não Pára*, de Sandra Werneck (2004).

O texto *Corações Vagabundos* apresenta ambiguidade enquanto gênero textual, uma vez que apresenta elementos temáticos e estruturais da crônica e do conto. De acordo com a concepção de Massaud Moisés (2004, p. 87) no século XX, o conto desenvolve sutilezas que, acentuando-lhe a fisionomia estética, o aproximam de uma cena do cotidiano poeticamente surpreendida. O autor ressalta ainda que: “O conto é, do prisma dramático, univalente: contém um só drama, um só conflito, uma só unidade dramática, uma só história, uma só ação, enfim, uma célula dramática”. (*Ibidem*, p. 88)

Ainda conforme o mesmo autor a crônica constitui um lugar geométrico entre a poesia e o conto (MOISÉS, 2004, p. 111). No entanto, implica sempre a visão pessoal, subjetiva ante um fato qualquer do cotidiano. O que importa em nosso caso, não é, evidentemente, a determinação dos limites entre uma expressão e outra, mas a tensão estabelecida entre elas. São estes elementos espalhados pelo autor que possibilita, dentre outros procedimentos, o diálogo entre o individual e o social.

A fábula do texto *Corações Vagabundos* ocorre da seguinte maneira: todas as semanas, mais especificamente às sextas-feiras, em horário determinado um homem virava a esquina para apanhar Cibele e a levava para o local de sempre. Ao adentrar no carro, Cibele incomodava-se, pois sentia o cheiro da colônia do homem, porém, não encontrava o botão do vidro do carro, e também não conseguia abrir a porta e tampouco tinha coragem de perguntar como abrir. O homem, por sua vez, falava pouco e o seu único objetivo era levar a personagem todas às sextas-feiras para comer frango a passarinho e tomar caipirinha. Cibele intrigava-se com tal situação, pois o homem pagava pelos seus serviços, porém não a consumia. Cibele pensava em desistir, mas ficava com o coração espremido, dessa forma, contribuía para que esse ciclo não terminasse.

Observa-se que o tempo cronológico predomina em todo o texto e também que esse tempo apresenta uma linearidade. Detectamos tal classificação em função da passagem das horas, dos dias, dos meses, entre outras marcações temporais: “Já passava de seis meses agora. Toda semana. Toda sexta-feira à noite. Nove horas em ponto o sujeito aparecia”. Tal predominância, no entanto, é aparente, uma vez que a repetição dos

mesmos dias e da mesma hora, demarcada enfaticamente na composição sintática, faz emergir também o tempo psicológico, que, neste caso, encena um ciclo interminável da qual a personagem tenta se livrar.

Em relação às suas características: Cibele não tinha coragem de ofender, não conseguia se expressar. O homem, segundo o narrador era esquisito e falava pouco. Outro personagem que aparece no texto é o garçom, conforme o narrador era um bom garçom. As personagens do texto de Bonassi podem ser classificadas como principais, nesse caso, Cibele e o homem, em função do grau de importância que desenvolveram no conflito dramático. Já o garçom não tem ações fundamentais ao longo do texto. Assim sendo, podemos classificá-lo como personagem secundário. Em relação ao grau de densidade psicológica podemos considerar o homem como personagem plana, uma vez que exibe um baixo grau de densidade psicológica, e linearidade por parte de suas ações. Já o garçom e Cibele podem ser qualificados como personagem plana tipo, já que são identificados por meio de suas categorias sociais.

A personagem Cibele é prostituta. No entanto, essa informação não é declarada explicitamente, mas pelas marcas espalhadas pelo texto: “Toda semana. Toda sexta-feira, entre 11 e 11 e meia estava de volta ao ponto. Menos mal, pensava a mulher, que ainda contava com todo o movimento da madrugada para aproveitar”.

O conflito dramático nesse texto se estabelece entre os personagens Cibele e o homem (o narrador não informa o seu nome). O conflito detectado no texto é relacionado ao homem esquisito que pagava para adquirir os serviços de Cibele, porém não a consumia. A personagem, por sua vez revoltava-se com essa situação de mercadoria não consumida.

Podemos encontrar também referências espaciais no texto. Um é o ponto em que Cibele atuava como prostituta, provavelmente na Cesário Mota Jr, pois o homem ao adentrar nessa rua visualizava Cibele, o outro espaço referenciado no texto é o local onde os personagens comiam o frango a passarinho e tomavam caipirinha, um restaurante em Pinheiros. E dessa forma, percebemos que o espaço de Cibele era a rua e o do homem era o carro. Em relação à ambientação podemos dizer que é franca, uma vez que o narrador não participa dos fatos narrados, e ainda, descreve o ambiente que caracteriza o carro. Segue o extrato:

Ele vinha escorregando com o carro pro lado dela. Parava, mas deixava o motor ligado. Destravava a porta. Às vezes dizia alguma coisa. Às vezes nem

isso... Mas sempre aquele cheiro de água de colônia. Enjoativa, Cibele sentia falta de ar. Procurava pelo botão do vidro. Não achava.

Nesse trecho percebemos a situação dramática vivida por Cibele, nesse ambiente que não é o seu natural, mas é um local que a incomoda. Justamente por isso sua condição é subalterna, uma vez que se encontra em um espaço desagradável sobre o qual não exerce nenhum controle: não pode sair, não pode abrir o vidro, não tem coragem de pedir para abrir o vidro.

O narrador do texto analisado pode ser classificado como heterodiegético, pois não participa da história narrada. Além disso, é onisciente intruso, uma vez que apropria-se do discurso de Cibele no interior do discurso narrado em terceira pessoa. No primeiro parágrafo de *Corações Vagabundos* percebemos uma tensão provocada pela projeção do pensamento da Cibele no contexto da narração: “O carro dobrou na Cesário Mota Jr., e Cibele logo percebeu que era o homem esquisito”.

Nesse fragmento o narrador chama o homem de “esquisito” porque apreende um discurso utilizado pela personagem Cibele. Nesse caso, não é o narrador que o classifica como esquisito, mas a enunciação que se apropria de elementos atribuídos ao discurso de Cibele para gerar um efeito de ironia. Esse procedimento, conhecido como discurso indireto livre é repetido enfaticamente, de modo a delinear uma forma discursiva estável. De acordo com Bakhtin/Voloshinov (2012), em *O Discurso de Outrem*, o narrador assim procede para acomodar a voz do outro no âmbito do discurso narrativo:

O discurso citado é visto pelo falante como a enunciação de uma outra pessoa, completamente independente na origem, dotada de uma construção completa, e situada fora do contexto narrativo. É a partir dessa existência autônoma que o discurso de outrem passa para o contexto narrativo, conservando o seu conteúdo e ao menos rudimentos da sua integridade linguística e da sua autonomia estrutural primitivas. A enunciação do narrador, tendo integrado na sua composição uma outra enunciação, elabora regras sintáticas, estilísticas e composicionais para assinalá-la parcialmente, para associá-la à sua própria unidade sintática, estilística e composicional, embora conservando, pelo menos sob uma forma rudimentar, a autonomia primitiva do discurso de outrem, sem o que ele não poderia ser completamente apreendida. (2004, p. 144-145).

E ainda conforme Bakhtin/Voloshinov (2012, p. 154), as condições da comunicação verbal, suas formas e seus métodos de diferenciação são determinados pelas condições sociais e econômicas da época.

O narrador ao longo do texto tem um discurso que vai e vem, en-

tra na consciência da personagem, mas após recua. A fala do narrador é dotada de marcas de consciência linguística, de maneira a deixar bem claro a distância que separa a instância da enunciação e a instância do enunciado, observável, por exemplo, na seguinte construção: “Ele vinha escorregando com o carro pro lado dela”. Nesse caso, o narrador articula uma frase de efeito metafórico “vinha escorregando” a uma construção despojada “pro lado dela”, deixando evidente, a sua competência de narrador e conhecedor das diferentes técnicas de aproximação e distanciamento do discurso do outro.

O narrador imita a maneira de Cibele falar, e ainda faz uma paródia do pensamento da personagem. Essa paródia pode ser observada em praticamente todos os níveis da linguagem. Observemos o seguinte trecho:

O carro dobrou na Cesário Mota Jr., e Cibele logo percebeu que era o homem esquisito. Já passava de seis meses agora. Toda semana. Toda sexta-feira à noite. Nove horas em ponto o sujeito aparecia. Banho tomado, roupa passada. Ele vinha escorregando com o carro pro lado dela. Parava, mas deixava o motor ligado. Destravava a porta. Às vezes dizia alguma coisa.

Nesse caso, o recurso da enumeração (nível sintático) desenvolve-se concomitantemente com o da gradação: a cada novo elemento adicionado à série, aumenta o grau de tensão psicológica da personagem, gerando um sentido de crescente emotividade. Desse modo, a configuração sintática atribuída ao pensamento de Cibele é parodiada pelo narrador no interior de seu próprio discurso.

O narrador adentra a personagem como se fosse uma máquina. Ao lermos o texto percebemos o desprovimento de sentimentos: a função da Cibele foi esmaecida e ela agora cumpre horário, tem uma vida rotineira. A recusa em lhe conceder uma agência a que todo sujeito deveria desempenhar é encenada na figura e na fala da personagem masculina. O homem é um personagem lacônico, e dessa forma, emite respostas curtas, sem empolgação, expressa um ser humano seco. Além disso, sua fala é discreta. O personagem é toscamente simplificado e não dá espaço para o diálogo:

O garçom se afastou e a mulher continuou provocando:

— Você gosta de beber, né?

— É bom, fica tudo mais fácil...

— Devia comer de vez em quando.

Dessa vez o homem não riu.

— Você é casado?

— Hum-hum.

— Mentira. Se fosse casado a tua mulher ia desconfiar da rotina.

— Não é uma questão de confiança.

— Ela é doente?

O homem voltou a rir.

— Você é doente?

— Não.

— Gay?

O que se observa é a recusa do homem em fazer de Cibele a sua interlocutora, desse modo, não havendo interlocução não há diálogo. O homem precisava da prostituta apenas para comer frango a passarinho:

Ele a levava pra comer frango a passarinho com caipirinha em Pinheiros. Bebiam e comiam em silêncio aquelas irresistíveis desgraças cheias de gordura até perderem o juízo. Ela não conseguia se controlar. Depois pediam sobremesa. Ela simplesmente não conseguia se controlar.

No trecho é possível observar a presença do discurso indireto livre como em “irresistíveis desgraças cheias de gordura”. Em “Ela simplesmente não conseguia se controlar”, a passagem da voz do narrador para a voz da personagem se dá não apenas pelo recurso semântico, mas também pela repetição do trecho “ela não conseguia se controlar”. No primeiro caso pensamos que a expressão situa-se no âmbito do discurso do narrador (ela não conseguia se controlar e comia o frango a passarinho, porque era muito delicioso). Na segunda passagem a repetição da estrutura acrescida do advérbio “simplesmente” deixa evidente que o sentido é justamente o contrário: ela não suportava mais comer frango a passarinho toda semana. O leitor fica sabendo disso uma pouco à frente: “Chegou o pedido. Cibele ficou desacorçoada. Costumava dizer que se um dia fosse executada, frango à passarinho seria sua última refeição” e também em “Você me engorda”.

As tentativas de Cibele de sair deste círculo são frustradas e, no final, ela acaba aceitando esse novo papel:

Cibele fechou a cara. De cara fechada esperou que o homem pagasse a conta e a levasse de volta à esquina de sempre. Nessa noite Cibele não sentiu o enjoo da água de colônia quando ele se debruçou nela pra destravar a porta. Desceu e ficou de costas. O homem baixou o vidro. "Aqueles botões..."

— Até sexta-feira...

Cibele pensou em ofender, mas quando virou, aquele homem esquisito estava bem ali... Ela sem saber se era vergonha ou pena... O coração espremido...

— Tá bom, te espero aqui.

A partir do instante em que Cibele não consegue se articular enquanto sujeito agente, ela assume o papel de coisa (“Você é a melhor coisa da minha semana”). Ela já não sente mais enjoo e o próprio narrador cansa de se esconder por detrás da fala de Cibele e se revela, marcando distância ao colocar entre aspas a voz da personagem em “Aqueles botões”.

Cibele queria ser consumida (como produto) do mesmo modo que o homem consumia o frango a passarinho. O seu desejo era cumprir o papel a que estava destinada e, dessa maneira, construir a sua identidade enquanto sujeito agente. Em um primeiro momento, as marcas deixadas no texto levam o leitor a acreditar que Cibele desempenha o papel de sujeito moderno: tal como o homem da multidão de Edgar Allan Poe ela parece ser aquele sujeito que vai em busca de algo sem saber exatamente qual será o desfecho dessa busca. No caso do sujeito moderno a própria busca se torna parte da ação desse sujeito (o caminhar sem destino), uma vez que ainda é possível detectar um sentido utópico ou uma dimensão utópica (JAMESON, 2007). Assim, o leitor acompanha a história na esperança de que Cibele desvende esse mistério e o recompense com uma história de vida ou um com final lírico tendo a cidade como paisagem. Tudo em vão: no final, ficamos sabendo que o narrador não tem nenhuma história para nos contar: a prostituta já não anda entre os anúncios luminosos para encontrar um rosto vago, misterioso ou uma narrativa de vida tocante em meio a sujeitos marginalizados: horrorizada (com vergonha ou pena) ela sabe exatamente o que vai encontrar na sexta-feira às nove horas.

A sintaxe fragmentada do alto-modernismo é substituída pelo bater de estaca, iterativo, das sextas-feiras, às nove horas e pelo sabor repetitivo do frango a passarinho. Nesse sentido, a forma discursiva iterativa, observada na alternância obsessiva do foco narrativo que *escorrega* entre o narrador e a personagem, acaba por revelar a condição do sujeito sem voz na contemporaneidade. No início, as pequenas idiossincrasias de Cibele encravadas no discurso do narrador ainda são tingidas de uma leve ironia, mas, pela repetição enfática do discurso indireto livre, estas, vão perdendo a cor e esmaece juntamente com a personagem.

As crônicas de Fernando Bonassi, de um modo geral, entregam o

sentido de bandeja, por isso a interpretação se torna também problemática. O uso de recursos linguísticos já desgastados pela tradição pode ser interpretado como um pastiche, se se levar em conta o conceito proposto por Jameson:

[o] pastiche é a paródia pálida, a paródia que perdeu o seu senso de humor; o pastiche está para a paródia assim como aquela coisa curiosa, a prática moderna de um tipo de ironia pálida, está para aquilo que Wayne Booth chamou de ironias estáveis e cômicas do século XVIII. (JAMESON, 2006, p. 23)

A forma do pastiche é de fato constatável, mas isso ocorre de maneira consciente, uma vez que, mediante a reiteração da mesma forma discursiva, o pastiche passa a ser um procedimento dotado de significado e função no texto. Para Bakhtin as formas discursivas podem ser lidas como registro histórico, posto que elas atestam “a relativa força ou fraqueza daquelas tendências de interiorização social de uma comunidade de falantes, das quais as formas linguísticas são cristalizações estabilizadas e antigas” (2012, p. 153). Para o autor se uma dada forma é dominante em determinado período, em determinados grupos social e determinada língua é porque estas impõem obstáculos às outras formas de apreciação da enunciação de outrem. Assim, se na contemporaneidade, a forma do pastiche é dominante na cultura, o desvelamento desta pela literatura é uma maneira de se reintroduzir o diálogo pela via do leitor crítico que, no caso, assume o papel de interlocutor do próprio esmaecimento do afeto e da falta de sentido histórico referidos por Jameson.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS

BONASSI, Fernando. *A boca no mundo: 100 crônicas de Fernando Bonassi*. São Paulo: Novo Século, 2007.

BAKHTIN, Mikhail (Volochínov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2007.

_____. *A virada cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.