

Tércia Montenegro. *Turismo para cegos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 224 p.

Turismo para cegos (2015) é o terceiro romance escrito por Tércia Montenegro, embora seja o primeiro publicado, depois de ser selecionado pelo programa Petrobras Cultural. Além de romancista “estreada”, Montenegro tem outras inserções na cultura impressa do Ceará, especialmente em Fortaleza: publicou crônicas em um dos jornais mais lidos do estado, *O Povo*, e teve suas narrativas para o público infantil e infanto-juvenil adotadas por escolas locais.

Em 2012, quando Montenegro publicou *O tempo em estado sólido*, apresentou a seus leitores um conjunto de narrativas articuladas pela recorrência de espaços e personagens, quase sempre artistas ou aspirantes a artistas. São sujeitos – muitas vezes mulheres – constantemente indispostos com a realidade, tentando elaborar o desconforto, a inadequação, a frustração, o acaso em um tempo e em um espaço “criados”, “planejados”. Essa criação ou planejamento ocorre, via de regra, por uma interrupção da rotina, seguida por uma viagem.

O leitor encontrará entre *O tempo em estado sólido* e *Turismo para cegos*, diversos pontos de contato. Sirvam dois exemplos: personagens que viajam ou vão viajar para a África e a recorrência da questão do tempo (tanto como problema formal para a narrativa, quanto como problema filosófico para os personagens). Registre-se, antes de mais nada, que, além de escritora, Montenegro é professora da Universidade Federal do Ceará e fotógrafa.

Turismo para cegos narra, do ponto de vista de uma atendente de pet-shop, ex-estudante de jornalismo, agora romancista, a relação entre Pierre e Laila. Ele é um funcionário público, que, aos 25 anos, ao encerrar o estágio probatório na sua

repartição, decide aprender pintura, como maneira de não se deixar afundar na rotina do funcionalismo. Ela estuda artes plásticas na universidade e dá aulas de pintura. Os dois se encontram, mas, após as primeiras aulas, Laila descobre uma retinopatia que a está deixando cega. Em seguida, iniciam um namoro. Após o fim deste, Pierre encontra-se com a atendente de pet-shop e relata viagens, diálogos e reflexões feitos durante o período em que se relacionou com Laila. Aqui temos, então, a estrutura narrativa em *mise en abyme*: história de Pierre e Laila; história de Pierre e Laila contada por Pierre para a narradora; história de Pierre e Laila narrada na forma de romance.

Pierre também é o nome do cão-guia de Laila, que alegoriza, pelo menos à primeira vista, as funções do outro Pierre, o namorado e funcionário público. O nome do cão, ideia de Laila, sinaliza a relação entre ela e Pierre como a relação entre a senhora e seu servo. A ideia é claramente tematizada, da seguinte maneira: o capítulo “O nevoeiro” (p. 53-55) narra um episódio em que Laila e Pierre se encontram com Sávio, conhecido da infância da jovem, pai de um menino paraplégico, Mauro. O menino e Laila se conhecem em uma piscina e, a partir daí, há uma reaproximação com Sávio. Todos se encontram para um piquenique. Ele conta que sua esposa abandonou o filho. Laila rebate: “Eu teria feito o mesmo” (p.51).

Fugir de funções sociais – mãe, esposa, artista – e do próprio corpo, contudo, demanda uma criação: “Viveria exatamente da forma com que há pouco se imaginara fazer, pondo-se nua num quadro de fantasia” (p. 52). Após a cena com Sávio, Laila diz para Pierre: “Nenhum remorso pode ser tão grave quanto uma escravidão” (p.54). Pierre conclui que, se alguém assumia o papel de escravo, era ele: era ele que precisava assumir tarefas diárias, cotidianas, repetitivas, trabalhosas.

Essa relação entre o ser-escravo de Pierre (funcionário público e funcionário privado) e o ser-em-fuga de Laila (artista) se transforma ao longo do romance. Aquele que parecia não criar passa a ser inventor de um passado, compositor de formas. Aquela que parecia ser criadora em fuga corporifica a impossibilidade da criação. Quando tempo e espaço se reconfiguram por causa da contingência e da experiência, numa lógica completamente oposta à razão kantiana, viajar se torna necessário. É como se não fossem o espaço e o tempo a estrutura *a priori* de todo conhecimento

possível, mas a viagem. Pierre fantasia um passado, tendo como base as viagens imaginárias de um avô.

Uma vez apresentado o romance como um todo e discutida uma de suas peculiaridades, chama a atenção o diálogo constante da forma com referências e procedimentos das artes plásticas. Desde os primeiros encontros com Pierre, Laila repete um mesmo tema: seu colega de universidade, que adotou um apelido estrangeirado, Bent, e obteve algum reconhecimento no mundo das artes, tendo sido premiado depois de apresentar um arranhador para gatos coberto por fotografias. Laila considera isso tudo muito pouco sério, mas, ao mesmo tempo, tem um fascínio pelo sucesso do colega. O fascínio é sutilmente exposto no romance, pela própria recorrência do nome de Bent nos diálogos entre Laila e Pierre. Há ainda a ironia: um objeto de pet-shop, o arranhador para gatos, vem a ser objeto artístico. Ou ainda: Pierre e Laila visitam uma igreja. Nos camelôs da praça, está exposta uma série de mercadorias e guloseimas. Há mais encantamento no encontro das personagens com essas mercadorias do que no encontro com qualquer um dos objetos artísticos descritos no romance.

Depois de ficar cega, Laila segue trabalhando com arte. Pierre se responsabiliza por copiar, em cópias da melhor qualidade, fotografias disponíveis em catálogos e livros de arte: “Mandava reproduzir pinturas de naturezas-mortas, sobretudo flores. Sempre obras famosas: Monet, Rembrandt, Van Gogh” (p. 41). Laila recorta e destroça as cópias e, às cegas, cola e dá um banho aquarelado no todo, que, para Pierre, apresenta-se de modo surpreendentemente harmônico.

Na passagem, as obras de Monet, Rembrandt e Van Gogh têm um significado primeiro: são famosas. Fica bem salientado, ao longo do romance, que Bent faz sucesso, mas não é artista. Nesse ponto, haveria muito para discutir. Salientaremos somente o seguinte problema: a narradora escreve um romance a partir das técnicas do romance realista: personagens com profundidade psicológica perdem as orientações básicas de seu mundo e, sem elas, seguem vivendo. Portanto, *Turismo para cegos* narra procedimentos artísticos que se inscrevem nos registros das artes plásticas contemporâneas – recorte, citação, colagem, uso estético de objetos da vida cotidiana, entre outros – e o faz em uma fatura realista, a partir, inclusive, de uma das

demarcações básicas dessa matriz, aquela entre o escritor e o burocrata, o artista e o funcionário, o intelectual irônico e a vida desencantada.

Lembremos de *O escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto, *Caetés* e *Angústia*, de Graciliano Ramos, e de *O amanuense Belmiro*, de Ciro dos Anjos, e teremos uma boa medida da insistência desse *topos* na literatura escrita por brasileiros. É claro que nenhum dos três escritores sancionava, ponto por ponto, o que seus narradores ou protagonistas acreditavam. O mesmo fica implícito na organização de *Turismo para cegos*. Não há ponto de apoio para a identificação das personagens com qualquer projeto que seja, quanto mais artístico, embora Pierre busque na arte a fuga da rotina e a narradora do romance, afinal das contas, narre uma história. Tanto a arte quanto o funcionalismo público parecem ser práticas que ocorrem para lá de qualquer vínculo, práticas que as personagens realizam de maneira “fatiada” (p. 45). Laila passa a escolher os pratos e vinhos a partir da sua sonoridade. O mundo do romance vai se apresentando, para as personagens, como significante puro, sem história, sem experiência, sem vínculos.

Walter Benjamin, no seu ensaio a respeito de *As afinidades eletivas*, de Goethe, argumenta em prol das possibilidades que a arte resguarda de libertar a humanidade dos poderes do mito, que, para ele, organizaram a forma do romance de seu compatriota. Evocamos o ensaio de Benjamin e o romance de Goethe porque há, neste último, uma “experiência” que procura imitar métodos das ciências naturais. Em *Turismo para cegos*, a experiência realizada pela personagem (depois narradora) – de imitar a cegueira de Laila – é uma espécie de experiência artística, uma instalação ou performance. De fato, a narradora chega a utilizar a ideia de “fazer experiências”.

Lá onde Benjamin propunha a superação do mito pela arte, os personagens de Montenegro se afundam num imaginário, numa ficção sem vínculos: não há mais mitos, certamente; pode ser que não haja arte; mas as mercadorias estão lá, assim como a perda de frações cada vez mais amplas da liberdade; e, ao lado das mercadorias, pulsões e fantasias ensimesmadas (imagens de criptas e carapaças são constantes no que se refere a Laila). Por isso, fugir de qualquer posição ou função social não é propriamente uma maneira de o artista se formar e atuar. Estamos diante da estrutura das ilusões perdidas, talvez, mas sem ilusões e, até mesmo, sem a possibilidade da arte.

Atilio Bergamini
Universidade Federal do Ceará