

VICTOR GIUDICE E O RITMO IRRESISTÍVEL

VICTOR GIUDICE AND THE IRRESISTIBLE RHYTHM

Tereza Virgínia de Almeida¹

“O ritmo irresistível do texto machadiano é absolutamente musical”

Victor Giudice, manuscrito.

Resumo: O escritor Victor Giudice (1934-1997) era profundo conhecedor de música erudita e também compositor de sambas e outras canções populares, ainda inéditos. Funcionário do Banco do Brasil, tornou-se, depois da aposentadoria, crítico de música do *Jornal do Brasil*. Mas, desde o lançamento de seu primeiro livro, em 1972, sua profunda relação com a música já marcava seu diferencial como contista, através de um singular domínio do ritmo, que vai se aprimorando cada vez mais ao longo do tempo. Este artigo tem como objetivo abordar a relação que a obra de Victor Giudice (1934-1997) mantém com a música e, para isto, trata especificamente da função do ritmo na narrativa ficcional como estratégia de engajamento do leitor. A partir da articulação entre ritmo, forma e temporalidade, o artigo aborda, na ficção de Giudice, tanto o ritmo relativo ao tempo de revelação dos fatos quanto o ritmo como modelador da escritura em si.

Palavras-chave: ficção brasileira; música; ritmo; Victor Giudice.

Abstract: The writer Victor Giudice (1934-1997) was a deep connoisseur of classical music and a composer of sambas and other popular songs, many of which are still unpublished. He worked for the Bank of Brazil, and after his retirement, wrote music critique for *Jornal do Brasil*. Nonetheless, since the release of his first book in 1972, his profound relationship with music became a clear mark of his distinctiveness as a short story writer, above all, through his singular and ever-growing domain of rhythm. This article aims to address the relationship that Victor Giudice's work maintains with music and, for such a purpose, specifically deals with the function of rhythm as a strategic element for reader engagement in fictional narratives. Based on

1 Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC/RJ (1995), pós-doutorado em Stanford University/USA (1999) e La Trobe University/Australia (2013). Professora associada da UFSC.

the relationship between rhythm, form, and temporality, this article discusses both rhythm in relation to the disclosure speed of facts and rhythm as the shaper of writing itself.

Keywords: Brazilian fiction; music; rhythm; Victor Giudice.

1 A epígrafe e Victor Giudice

A epígrafe do presente artigo consta, com a caligrafia do autor, como anotação manuscrita em um dos inúmeros originais de Victor Giudice que tive oportunidade de examinar em fevereiro deste ano. Nesses fragmentos, em que o texto datilografado se mescla a trechos em letra cursiva, Giudice parecia preparar uma aula sobre o tema “Machado de Assis e a ópera”. Os comentários, os pontos anotados pelo escritor, remetem ao rico repertório machadiano, às citações da música erudita, à familiaridade dos personagens de Machado de Assis com o universo operístico e com os camarotes de teatro. Entretanto, apesar desta observação manuscrita, não se encontra nas anotações de Giudice nenhuma explicação sobre o ritmo machadiano. Victor Giudice certamente devia ser dono de forte argumentação acerca do tema e precisava apenas de uma breve anotação para guiar uma das usuais falas brilhantes com que costumava brindar os que o ouviam em cursos, palestras e conversas informais. Como excelente performer e fascinante contador de histórias, Giudice sabia explorar de forma única o ritmo tanto da oratória quanto da gestualidade. No presente artigo, procuro demonstrar como o mesmo argumento que Giudice utiliza em relação a Machado pode ser usado para classificar sua própria obra. Profundo conhecedor de música erudita, pianista amador, Giudice foi crítico de música do Jornal do Brasil nos últimos anos de sua vida e compôs a trilha sonora da peça *Prometheus*, encenada na década de 90 pelo grupo *Mergulho no Trágico*. Neste trabalho, uma das canções, “Caixinha de música”, que passa a se chamar “Plateia”, havia sido composta quando ele tinha apenas dez anos de idade. Giudice lecionou, ainda, um curso de “Introdução à ópera” no Centro Cultural Banco do Brasil e compôs, ao longo da vida, inúmeros sambas e outras canções populares, ainda inéditos.

Victor Giudice publicou quatro livros de contos: *Necrológio* (1972), *Os Banheiros* (1979), *Salvador janta nos Lamas* (1989) *O museu Darbot e outros mistérios* (1994) e dois romances: *Bolero* (1985) e *O sétimo punhal* (1995). Ao falecer, deixou inacabado o romance *O catálogo das flores*, que viria a ser publicado postumamente.

Aclamado pela crítica desde o primeiro livro, no qual se insere o conto brasileiro mais traduzido no exterior, “O arquivo”, Giudice sempre teve público fiel, mas só encontrou reconhecimento à altura de sua magnitude dois anos antes de falecer, quando foi agraciado com o Prêmio Jabuti pela coletânea de contos de 1994, em que se destaca o conto que dá título ao livro: “O Museu Darbot”. Nesta genial narrativa, o narrador se propõe a apresentar ao mundo um pintor desconhecido e vanguardista que havia morado, no início do século, no porão de sua casa. Ao longo de suas páginas, o conto dissecar a sordidez do mercado das artes ao denunciar a arbitrariedade com que as instâncias de consagração legislam sobre o valor estético e que podem facilmente ser relacionadas com as reflexões de Pierre Boudieu acerca do mercado de bens simbólicos:

(...) as obras de arte erudita derivam sua raridade propriamente cultural e, por esta via, sua função de distinção social, da raridade dos instrumentos destinados a seu deciframento, vale dizer, da distribuição desigual das condições e aquisição da disposição propriamente estética que exigem e do código necessário à decodificação (por exemplo, através do acesso às instituições escolares especialmente organizadas com o fim de inculcá-la), e também das disposições para adquirir tal código (por exemplo, fazer parte de uma família cultivada). (BORDIEU, 1992, p. 117).

Com “O Museu Darbot”, Victor Giudice expõe uma inquietante lucidez acerca dos fatores determinantes no processo de canonização e o faz a partir daquilo que será crucial em sua narrativa: a revelação da identidade de Jean Baptiste Darbot e da gênese da obra. Darbot era criação do narrador, nunca fora francês, era um nordestino de nome Darcy Botelho que pintava marinhas, cujas partes figurativas o narrador cortara, transformando-as em abstrações.

A ordem, inicialmente criada, vai-se transformando em desordem. Realidades, até então mostradas como inequívocas verdades, começam a se desmoronar: datas, cidades, instituições, nomes, pessoas, circunstâncias... são viradas do avesso. O eu-narrador vai desconstruindo o mundo que acabara de construir aos nossos olhos. Sua narrativa vai deslizando do mundo real-histórico, em que se movera até então, para, de maneira absolutamente verossímil, revelar seu avesso, sua verdade autêntica e oculta: como num jogo de espelhos, cada parcela da realidade (que acabamos de conhecer como verdadeira) vai sendo transformada em pura ficção, em mentira. (COELHO, 2013, p. 942).

Assim, para além das inúmeras e complexas questões colocadas pelo conto, Giudice acaba por remeter ao que diz respeito a si mesmo como escritor à margem do cânone literário, por não pertencer a grupos, revistas, movimentos e, antes de tudo, por ser um funcionário público, morador da zona norte do Rio, o espaço ficcional que se faz presente em suas narrativas, por onde seus personagens delineados entre o absurdo e o fantástico transitam, na maior parte do tempo, entre os bairros da Tijuca e São Cristóvão. Acerca do lugar de Giudice no cânone literário brasileiro, afirma Nelly Novaes Coelho: “Sua obra é das que aguardam, do futuro, o reconhecimento de seu lugar no acervo da Ficção brasileira do século XX.” (COELHO, 2013, p. 944).

Quando da publicação de *Necrológio*, Nelly Novaes Coelho afirmou:

Ficcionista da contestação, Victor Giudice recusa a estória convencionalmente desnovelada da progressão linear, escalonada por episódios, no sentido de representar determinada realidade humano-social e destacar determinada atitude ética, que pode ser apreendida pelo leitor, em percurso horizontal pelo texto. Em lugar, pois, de se pretender uma representação-de-mundo e oferecer uma mensagem evidente e unívoca, sua prosa ficcional transforma-se em escritura e transgressão-de-mundo, cuja essencialidade precisa ser descoberta em sondagens verticais. (COELHO, 1973, p. 5)

Embora a afirmação de Nelly Novaes Coelho diga respeito a uma obra de cunho fortemente experimentalista, como é o primeiro livro de contos de Giudice, o escritor manteve ao longo de sua produção um forte trabalho de engajamento do leitor, que se dá através de um árduo e racional trabalho com a escritura. Um dos raros exemplos de escritor brasileiro com formação em Letras, em que se licenciou em 1976, Giudice expõe em seus escritos um total domínio das instâncias narrativas e de sua eficácia junto ao leitor a quem envolve através de suas artimanhas, em seu microcosmo ficcional, de forma a desestabilizar suas crenças.

2 O que é ritmo?

O presente artigo pretende demonstrar, através de alguns exemplos retirados das narrativas giudiceanas, como se opera este envolvimento do leitor através de uma estratégia dominada pelo escritor em função de sua intimidade com a arte musical: o ritmo.

“O ritmo é a realização da forma sob a condição complicadora do tempo” (GUMBRECHT, 1994, p. 173). A definição é de Hans Ulrich Gumbrecht, que alerta para o fato de que o ritmo, tão central nas artes poéticas, se estabelece através da distribuição entre presença e ausência no tempo e, acima de tudo, tem com a semântica uma relação de tensão. Gumbrecht assinala que o ritmo apresenta basicamente três funções: a) função de estímulo à memória; b) a função afetiva; c) a função coordenativa. A partir de observações apresentadas por H. R. Maturana e Francisco Varela, advindas da neurobiologia, Gumbrecht procura demonstrar que tanto a função afetiva quanto a função coordenativa do ritmo se dão através de um mecanismo de acoplagem. No caso da primeira, a acoplagem entre o corpo e a consciência; no caso da segunda, a acoplagem entre dois ou mais corpos. O mais importante é que o autor observa que o nível semântico só pode emergir quando há um observador capaz de descrever a interação que produz a acoplagem. Do ponto de vista dos corpos e da consciência em acoplagem com o corpo, o que ocorre não é de ordem semântica. Gumbrecht conclui, então, que mesmo a dimensão da temporalidade só poderia ser gerada a partir de uma posição de observador que não é a que ocorre em uma acoplagem de primeiro grau. (GUMBRECHT, 1994, p. 182).

O que daí se pode concluir é que, quando o ritmo se põe a serviço da linguagem, como no caso da literatura, traz em si algo que escapa à dimensão representacional. Isto permite que se compreenda a irresistibilidade do ritmo que se apresenta aludida tanto na epígrafe quanto no título deste artigo. Acoplar-se é entrar em total interação rítmica com o outro. Onde há acoplagem não há resistência, mas tão somente fluidez e consonância.

É da própria literatura giudiceana que se pode retirar um exemplo capaz de ilustrar o que diz o pensamento de Gumbrecht. No romance *Bolero*, o personagem-narrador é levado a conhecer, pelas mãos do herdeiro, as indústrias até então dirigidas por Holofernes, que acabara de falecer. Após visualizar, através de um mecanismo eletrônico, várias sessões com grupos de trabalhadores que exercem, cada um, tarefas maquinicas e ritmadas, chega-se a uma grande janela através da qual é possível testemunhar um último grupo composto, em sua maioria, por negros (2.944 negros e 750 brancos), entre homens e mulheres. A cena é totalmente absurda, pois os operários manejam as mais diferentes máquinas vestidos com roupas que, pela descrição do narrador, mais se assemelham a fantasias carnavalescas. Entretanto, o que mais chama a atenção na cena é a maneira como a narrativa apresenta o processo de acoplagem, tanto dos trabalhadores com as máquinas quanto destes entre si, através do ritmo representado por onomatopeias:

(...) As componentes da ala impulsionavam alavancas, movimentando lixas sobre tábuas mal aparelhadas. Os movimentos repetiam o mesmo ritmo. Numa divisão perfeita do compasso binário. O som resultante do trabalho de cento e oitenta e nove operárias se traduzia num xique-xique ininterrupto que se harmonizava com o plá-plá-plá, plaplaplaplaplapla dos duzentos e quatorze martelos manobrados pelo conjunto seguinte: ala dos rebitadores. Duzentos e quatorze negros vestidos a Luís XV, com perucas brancas cacheadas, gibões justos de lamê vermelho, meias de náilon e sapatos de entrada baixa, além dos colarinhos rendados que explodiam das casacas azuis ornadas com debruns de arminho branco. Martelavam incessantemente as pontas de milhares de parafusos introduzidos em barras de ferro. O plá-plá-plá, sincopado e variável, fornecia as deixas sonoras para o ritmo da ala dos fresadores (...). (GIUDICE, 1985, p. 216)

A descrição do narrador continua mostrando como uma ala vai se acoplando à outra numa perfeita representação de orquestra operária. Além disto, os três mil seiscentos e noventa sete operários dançavam e cantavam um samba cuja letra vem estampada nas páginas do romance², de forma que a acoplagem se dá em vários níveis: dos corpos às máquinas, e de corpos a corpos, de forma a demonstrar como o ritmo exerce a função coordenativa, de que nos fala Gumbrecht.

A cena de Carnaval inserida dentro do espaço da fábrica é assim justificada pelo dono das Indústrias:

– Aquela última sessão que você viu é experimental. O sociólogo das Indústrias acha que a produção poderia aumentar se os operários trabalhassem alegres, como se estivessem numa festa popular. Afinal é disso que eles gostam. Aí resolvemos criar o que o sociólogo chama de expediente-enredo. É simples. Dá-se um tema, meia dúzia deles compõem aquelas baboseiras, as indústrias fornecem roupas e eles dançam, cantam e, o que é mais importante, trabalham sem parar das oito da manhã às cinco da tarde. A produção quase dobrou. (GIUDICE, 1985, p. 219)

2 O samba cuja letra aparece nas páginas 217 e 218 do romance *Bolero* é uma composição do próprio Victor Giudice, cuja melodia pode acessar, através de sua filha, Renata del Giudice, que o entoou para mim para que eu registrasse. No momento, o LabFLOR (Laboratório Floripa em composição: arte, cultura e política), da UFSC, está se dedicando à transcrição para partituras desta e de outras composições populares de autoria de Victor Giudice, disponibilizadas por sua filha, através de gravações em áudio, em fevereiro deste ano.

O episódio é crucial dentro do romance cujo tema central é a alienação, já que a narrativa se tece em torno de um personagem-narrador que, após sete anos esperando no corredor de uma maternidade sua mulher dar à luz, descobre, ao sair às ruas, que não vive mais em uma república, mas sob uma monarquia. No episódio do expediente-enredo, a cumplicidade dos trabalhadores das Indústrias com a própria exploração a que são submetidos se torna possível através do entusiasmo com que trabalham a partir do momento em que o ritmo permite a sincronização entre consciência e corpo de tal forma que não seja possível à primeira resistir intelectiva e criticamente ao poder que a música exerce sobre si através do prazer corpóreo.

A irresistibilidade do ritmo se torna, assim, uma forma de sedução para os trabalhadores que passam a produzir em dobro, em função mesmo da relação renovada que se estabelece com as máquinas a partir do engajamento afetivo que se produz no expediente-enredo. O ritmo torna-se uma arma de controle e de exploração dos padrões sobre corpos e consciências dos trabalhadores.

É possível afirmar, portanto, que o ritmo da narrativa pode funcionar em relação ao leitor de forma análoga: ele possibilita que este seja controlado pelo narrador que se torna, por sua vez, a instância que decide como distribui os eventos no tempo, bem como as medidas de frases, orações, parágrafos.

Mas, cabe ressaltar que, no caso das narrativas de Victor Giudice, o efeito de alienação é transitório. Sempre haverá um momento em que o enredo dá suas reviravoltas e revela suas artimanhas. E mais: é na relação entre alienação e tomada de consciência que a escrita de Giudice diz a que veio e revela seu caráter satírico.

Com isto, o que se tenta afirmar aqui é a relação de complementaridade que passa a existir entre o caráter representacional das narrativas que, em Giudice, se presentifica, na maior parte das vezes, como crítica mordaz às misérias sociais e humanas e o ritmo que, por sua vez, se define como um elemento aquém da representação e, portanto, resistente à interpretação e ao sentido. Como ocorre efetivamente este processo de rendição ao ritmo por parte do leitor e como este pode contribuir para a eficácia da narrativa é o que trato a seguir.

3 Ritmo e mistério

Antes de aparecer em livro em 1972, Victor Giudice já havia publicado na Revista *Mistério Magazine de Ellery Queen*, periódico publicado a partir de 1949 e que se dedicava preferencialmente ao gênero policial.

Muito pouco do que Giudice publicou pode ser caracterizado como pertencente ao gênero policial. Talvez, o romance *O sétimo punhal* tenha sido sua mais longa empreitada do autor nessa seara. Entretanto, o escritor se utilizou, ao longo de toda sua obra, de certo tipo de manejo das ações na narrativa, à altura dos maiores mestres do gênero. Neste sentido, Daniel Link afirma que o “o policial é, além do mais, o modelo de funcionamento de todo relato: articular de maneira espetacular as categorias de *conflito* e *enigma* sem as quais nenhum relato é possível”. (LINK, 2002, p. 73) A premissa, segundo o autor, pressupõe inevitavelmente o manejo do tempo da narrativa, de forma que caberá ao narrador decidir quando desvendar o enigma para o leitor: “O relato clássico parece ter sua condição de existência na quantidade de perguntas que coloca e no tempo que demora em resolvê-las”, diz Link (LINK, 2002, p. 74).

É certo que poucas narrativas de Victor Giudice giram em torno do crime como um enigma. Ao contrário, o crime tende a aparecer em sua ficção como algo revelado, desde já. Em “A Lei do silêncio”, por exemplo, conto do livro *Os banheiros*, o leitor é assaltado pelo avesso do enigma: o conto expõe a ação do crime no presente ao mostrar um homem preocupado com as peças de coleção que acerta atirando em sua mulher, por ter-lhe negado açúcar no chá. Além disto, o que choca o leitor é a indiferença com que o comissário da delegacia olha o corpo e se solidariza com o assassino (GIUDICE, 1979, p. 31-36).

Mas se o crime não é o ponto em torno do qual orbita o enigma, este se faz constante no *modus operandi* do escritor, em que o tempo de revelação é administrado de forma matematicamente calculada. Trata-se de um processo em que tanto a alienação como a tomada de consciência por parte do leitor são controladas por um narrador envolvente e sedutor que adia sem entediar um momento de decifração, já que, de uma forma ou de outra, as narrativas de Giudice tendem a se compor em torno de uma ou mais perguntas, explicitadas ou não.

No livro que mereceu o Prêmio Jabuti, *O Museu Darbot e outros mistérios*, dois contos são exemplares desse procedimento do escritor: “Jurisprudência” e “O Museu Darbot”. O primeiro gira em torno da história de Cipião, um aprendiz de caldeireiro que é preso aos dezoito anos, quando economizava para comprar um trombone francês, e que acaba por ficar cinquenta anos entre as grades sem que ninguém o procure. A pergunta que se faz o leitor é: “por quê?”, “qual a razão da prisão se Cipião é inocente?”. Ao longo da narrativa, nenhuma explicação é dada e o leitor é envolvido pelos pormenores na vida na cadeia, em que a violência das absurdas

condições de vida sofrida por Cipião encontra como contraponto sua total passividade, tanto diante dos policiais quanto diante dos outros presos, de quem ouve as histórias. A narrativa de Giudice, em terceira pessoa, oscila entre as peripécias dos outros presos, pelas quais perpassa o clima de violência desenhado pela constante temática do crime e o processo de nadificação que vai sendo vivido por Cipião ao longo dos anos, sem que pudesse ou quisesse esboçar qualquer reação. A angústia com a passagem do tempo sem visitas acaba por anestesiá-lo:

Cipião escutou, mas não ouviu. Olhou, mas não viu. E ficou assim. Mastigava mas não comia. Dormia, mas não sonhava. Caminhava, mas não andava. Falava, mas não dizia. Ria, mas não se alegrava. Sentia, mas na sofria. Respirava má não viva. Às vezes, tinha crises de prisão de vinte e não se queixava. À noite, congelava de um frio que ninguém conhecia mas, em compensação, ninguém sabia que ele congelava. De dia, o calor era insuportável. Mas não suava, nem se metia no chuveiro, como os outros. (GIUDICE, 1994, p. 67).

O trecho exemplifica um dos muitos momentos em que a narrativa se demora, se expande e substitui a aceleração dos eventos pela concentração no estado de torpor de Cipião, que se caracteriza justamente por girar em torno do não acontecimento. Com isto, opera-se um movimento pelo qual o leitor vivencia tanto o processo de estagnação do tempo no cárcere quanto o possível aborrecimento com a passividade do personagem. Durante a narrativa, o leitor pode se ver às voltas com inúmeras sensações, como a de revolta e desejo de vingança. Com isto, o final da narrativa se torna surpreendente não somente pela atitude final de Cipião, mas pelo quanto de sentimentos negativos foi aflorado no próprio leitor durante o tempo em que prevalece o enigma, sentimentos estes diante dos quais o prisioneiro Cipião emerge como alguém de sentimentos mais nobres que o leitor, que tende a se identificar com o crime e com a violência. Ao menos, foi o que pude constatar após trabalhar com o conto “Jurisprudência”, inúmeras vezes, no ensino universitário, nas disciplinas de Literatura Brasileira, ao longo de vinte anos. Como isto se opera? Ao fim da narrativa, Cipião é informado pelo diretor que fora preso por engano. Cinquenta anos depois, ele é compensado pelo equívoco de uma polícia que se justifica por não ter, no tempo da prisão, os recursos da informática. Pelo engano que lhe roubara cinquenta anos de vida, Cipião recebe uma recompensa na forma de “um envelope branco e um estojo revestido de marroquino preto”:

O documento diga-a que o Senhor Wanderley de Sousa Copião, que havia cumprido pensa de cinquenta anos, apesar de inocente, adquira. A partir de 14 de fevereiro de 1990, o direito de cometer dois homicídios de qualquer espécie, ou outros delitos cujas penas estivesse circunscrita há cinquenta anos, sem ser submetido a julgamento ou a algum tipo de pressão legal.

Foram necessários dois minutos e meio apena Copião compreender mensagem. A seguir, quase encabulado, perguntou se podia abrir o estojo. O diretor sorriu e fez um gesto afirmativo com a palma da mão estendida. Levantada a tampa. O espírito de Pierre sobrevoou o ambiente. Sobre um leito de veludo azul-marinho, repousava um Colt calibre 38, o lado de um pente carregado de balas. Na coroa de madeira, brilhavam três iniciais em metal escovado: W.S.C. (GIUDICE, 1994, p. 68)

Diante do absurdo com o qual a narrativa revela os descaminhos da justiça brasileira, já que este final assinala o fato de que polícia e crime não são antagônicos, muitos leitores serão tomados pela certeza de que Cipião fará uso da arma e serão surpreendidos pelos passos finais do personagem: “(...) saiu caminhando pela Frei Caneca, nos mesmos passos do pai. No bolso, o certificado; numa das mãos, o estojo de marroquino; e na outra, o anúncio, quase sem cor, do trombone francês em quatro prestações” (GIUDICE, 1994, p. 65). Assim, o silêncio de Cipião, sua passividade se traduz na esperança que ele guardara em segredo de adquirir seu objeto de desejo: o trombone que metonimiza uma sensibilidade diametralmente oposta à violência que tanto o certificado que lhe autoriza ao crime quanto o estojo com o revólver representam. O impacto causado por este desfecho, entretanto, não seria possível sem que a passividade de Cipião fosse expandida no tempo através do ritmo que a narrativa impõe a seu leitor.

No segundo livro de Victor Giudice, *Os Banheiros*, há um conto intitulado “O dia em que nossa vizinha enlouqueceu”, em que um narrador conta suas agruras de uma noite de Carnaval em que tem seu forte desejo de ir ao Baile dos Letrados, encontrando dois obstáculos: a ranzinze de seu irmão mais velho, totalmente avesso às folias carnavalescas, e o fato de que sua vizinha enlouquece no momento exato em que ele sai de casa em direção à festa.

(...) Nossa vizinha estava ao lado do elevador, ostentando um vestido negro aberto até a metade da coxa, olhando-me com uma expressão situada entre o deboche e a obscenidade. Os lábios juntos e levemente projetados se ofereciam a um beijo

que só eu podia dar. Aproximei-me e beijei-a. O espírito de folia me encorajava e minha mão direita se intrometeu pela abertura do vestido para acariciar-lhe a perna. Foi aí que ela enlouqueceu. (...) (GIUDICE, 1979, p. 122)

Em tom marcadamente humorístico, a narrativa gira em torno da saga dos três, narrador, irmão e vizinha, em deslocamento pela cidade em função da suposta necessidade de internação da moça. Um detalhe, porém, chama a atenção na narrativa: o ritmo frenético com que os acontecimentos são narrados, que mais parecem mimetizar o período festivo. O conto apresenta dois únicos parágrafos. Sua parte significativa é narrada sem pausa ou intervalos, já que o segundo parágrafo aparece composto pelas nove últimas linhas em uma espécie de coda, como se verá mais adiante.

Claro está que a inoperância das instituições brasileiras se coloca como ponto central do conto, já que os personagens vão da delegacia ao sanatório municipal sem conseguirem qualquer auxílio para uma situação de emergência. Entretanto, o ritmo do conto acaba por revelar-se mais do que uma opção estética. Além de envolver o leitor e impedir-lhe o distanciamento, o ritmo acaba por integrar o enigma. Este, por sua vez, não se estabelece ao longo da narrativa para ser desvendado no fim. Ao contrário, o fim do conto inaugura um enigma, no momento mesmo em que revela as condições discursivas em que o relato se origina:

(...) Então, o psiquiatra e meu irmão chegaram bem perto de mim e me fizeram uma proposta idêntica à dela. Talvez o meu sacrifício desse resultado. Ficar lá alguns dias, quatro no máximo, e dizer a ela que era ótimo, que eu estava gostando muito e convidá-la para ficar lá comigo. Assim que ela concordasse, eu voltaria para casa. Olhei para o médico, para meu irmão, para a vizinha cruelmente cercada por aqueles dois animais e concordei.

Na verdade, não posso me queixar do tratamento que tenho recebido na Casa de Saúde de Santa Providência, embora meu irmão venha com recriminações e com a mesma notícia de sempre, de que a vizinha ainda não concordou em ficar comigo. Não tenho muitas esperanças, pois já se passaram vinte e oito Baile dos Letrados. Mas enquanto for necessário manterei o sacrifício. Minha palavra está em jogo e, afinal, é uma lição na vida, cada objetivo tem um caminho particular. Não adianta querer mudar a direção como eu fui fazer logo no dia em que nossa vizinha enlouqueceu. (GIUDICE, 1979, p. 128)

“Quem é o louco?” é o que se pergunta o leitor diante do fim da narrativa. O narrador? Estaria ele sendo internado por seu irmão ao longo de todo o conto, com o auxílio da vizinha? Seria esta a explicação para o ritmo acelerado da narrativa? Seria esse ritmo frenético um sintoma?

Mas se a estada no hospício não é garantia de loucura, não seria o irmão o louco? Não estaria o irmão apenas se utilizando da instituição para se ver livre do narrador? As perguntas são muitas e a verdade está desde sempre descentrada, como em muitas outras narrativas de Giudice, em sintonia com o contexto pós-moderno, mas o leitor certamente há de sentir o desejo de refazer o percurso do conto. O parágrafo final, ao inaugurar uma breve pausa, corresponde a uma tomada de consciência por parte do leitor, ao momento em que este se descola do ritmo acelerado da narrativa e toma distanciamento de sua perspectiva para relativizar suas afirmações. E será o próprio leitor a encontrar sua resposta de acordo com suas crenças. Será o grau de confiança que tem nas instituições que dirá ao leitor quem é o louco na narrativa giudiceana, que fica, ao final do conto, à mercê de seu ritmo próprio e com sua consciência.

A irresistibilidade do ritmo se apresenta como estratégia de Victor Giudice não apenas na distribuição dos eventos ao longo das narrativas. O ritmo se apresenta de forma inegável como estratégia de uma escritura que se caracteriza por priorizar orações curtas, coordenadas, fazendo incidir o silêncio maior do ponto um maior número de vezes ao longo do texto.

Victor Giudice jamais escreveu poemas. Entretanto, guardava em casa uma coleção infinita de sonetos de sua autoria que revelam que tinha total domínio da versificação e da métrica. Em seus contos, há momentos em que essa capacidade de metrificar se faz presente, através da sequência de orações de medidas idênticas. É o caso do conto “Salvador janta no Lamas”, em que o personagem é confrontado com um mago no restaurante tradicional carioca. Salvador havia fugido do local, incomodado pela sensação de que todos o encaravam e retorna ao recinto para pagar a conta que esquecera. De volta, se depara com um homem gordo que executa mágicas sob o olhar de todos os presentes. Em dado momento, cria e multiplica cartas de tarô e chega naquela que mostra a Temperança, arcano maior intimamente ligado à passagem do tempo:

A Temperança, com uma figura de mulher alada, que passa o líquido de um jarro para outro. Entregou a carta à negra, levantou uma tulipa cheia de chope e entornou a bebida em outra vazia. Ao ser derramado, o chope se tornou rubro como sangue. Fez a operação inversa: o sangue virou leite.

Tornou a derramar: o leite virou água. A água virou vinho.
O vinho virou sangue e o sangue virou chope. (GIUDICE,
1989, p. 154)

É possível perceber que o ritmo do trecho ostenta o paralelismo entre as orações que descrevem as transformações. A técnica permite expressar o fascínio exercido pelo personagem e sua magia sobre os presentes no restaurante, a precisão de seus gestos e, ainda, simetriza, através da forma, e torna equivalentes os diferentes líquidos que a ação do gordo leva à transformação. Assim, sangue, leite, água e vinho se aproximam através de uma operação de linguagem que mais se assemelha à disposição de versos heróicos quebrados, que acabam por remeter à mesma circularidade do ato de transformação representado, como se pode observar se, por exercício, se dispõem as orações em versos:

O sangue virou leite
O leite virou água
A água virou vinho
O vinho virou sangue
O sangue virou chope

Técnica similar aparece no romance *Bolero*, por ocasião do episódio a que o próprio Giudice denominou de “parábola do jogo de xadrez”. O trecho mostra a resistência da população da Sétima Monarquia, onde o rei havia proibido o jogo de xadrez e ordenado que se matassem todos os enxadristas e tudo que lembrasse o jogo. A população, então, acaba por transformar a cidade toda num grande tabuleiro, em que o jogo está presente em todas as ações cotidianas. Pons narra essa história ao personagem-narrador e, em sua fala, a rítmica se faz presente no momento em que descreve a transmissão do jogo como conhecimento:

O padre se apaixonou pelo xadrez e ensinou a um fiel. O fiel ensinou a outro. O outro ensinou à mulher, a mulher ensinou à criada, a criada ensinou ao operário, o operário ensinou ao colega, o colega ensinou à prostituta, a prostituta ensinou ao bêbado, o bêbado ensinou ao policial, o policial ensinou à amante, a amante ensinou ao artista, o artista ensinou ao médico, o médico ensinou ao doente, o doente ensinou ao morto, o morto ensinou ao verme, o verme ensinou à semente, a semente ensinou à terra, a terra ensinou ao vento e vento ensinou à Cidade. Agora, havia cento e sessenta e nove jogadores prontos a enfrentar qualquer partida. (GIUDICE, 1985, p. 267).

É possível observar o quanto esta simetria entre os números de sílabas das orações criam uma regularidade rítmica que alude à própria coordenação entre as mais diferentes pessoas da cidade. Trata-se de uma uniformização da diferença, da unificação de forças que se expressam em nome da resistência ao rei.

Os exemplos em que o ritmo tem função primordial na narrativa são abundantes na literatura de Victor Giudice e as narrativas mencionadas acima configuram apenas uma pequena amostra do que pode ser encontrado nesse escritor singular.

Conclusão

As observações apresentadas no presente artigo se configuram como uma modesta contribuição para os estudos das relações entre música e literatura. No caso da obra de Giudice, devido mesmo à familiaridade do escritor com as artes musicais, muito ainda está para ser explorado. Não só o ritmo é apenas um dos aspectos em que os conhecimentos musicais do autor se refletem em sua obra, como este é um dos inúmeros recursos que utiliza para cooptar o leitor ao longo de suas narrativas.

Creio que o que mais se deva assinalar no que diz respeito ao ritmo é que, enquanto recurso, ele apela ao leitor em um nível corpóreo e não intelectual. O ritmo não requer do leitor conhecimento ou repertório, ideologia ou gosto. O ritmo está em lugar outro que não o da significação e, neste sentido, faz parte dos mecanismos que Gumbrecht denomina de “materialidades da comunicação” e que tendem a ser excluídos da descrição acadêmica (GUMBRECHT, 1994, p. 182).

Acima de tudo, como recurso, o ritmo é uma forma de poder incomensurável que exerce o escritor. “Se a linguagem é um contínuo vaivém de frases e associações verbais regido por um ritmo secreto, a reprodução desse ritmo nos dará poder sobre as palavras”, diz Octavio Paz. (PAZ, 1982, p. 64).

O ritmo apela ao sensorial, à afetividade do leitor de quem se requer apenas entrega. Com isto, o ritmo se potencializa através de outra relação com o conhecimento, naquilo mesmo em que a literatura é capaz de colocar questões e desafios que estão além da interpretação. Ali, onde mesmo um autor como Victor Giudice ostenta a rítmica de suas narrativas em seu grau máximo de irresistibilidade, afirma-se aquela zona estética diante da qual toda crítica se mostra insuficiente.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. Tradução de Sergio Micelli. *A economia das trocas simbólicas*. 3ª edição, São Paulo: Perspectiva, 1992.
- COELHO, Nelly Novaes. Literatura da transgressão III: Necrológio. São Paulo, Suplemento literário do Estado de São Paulo, O Estado de São Paulo, 19 de agosto de 1973.
- _____. *Escritores brasileiros do século XX: um testamento crítico*. São Paulo: Letra selvagem, 2013.
- GIUDICE, Victor. *Necrológio*. Rio de Janeiro: Editora do Pasquim, 1972.
- _____. *Os Banheiros*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- _____. *Bolero*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1985.
- _____. *Salvador janta no Lamas*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1989.
- _____. *O Museu Darbot e outros mistérios*. Rio de Janeiro: Leviatã, 1994.
- _____. *O sétimo punhal*. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1995.
- _____. *Do catálogo das flores e O Museu Darbot e outros mistérios*. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1997.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Rhythm and meaning. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich and PFEIFFER, K. Ludwig. *Materialities of communication*. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- LINK, Daniel. *Como se lê e outras intervenções críticas*. Tradução de Jorge Wolff. Chapecó: Argos, 2002.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro Nova Fronteira, 1984.

Recebido em: 15/06/2016. Aceito em: 06/09/2016.