

O RELÓGIO BELIZÁRIO: UM ROMANCE DO ABSURDO

José Fernandes (UFG/Universo)

RESUMO

Estudo da dimensão alegórica do romance *O relógio Belizário*, de José J. Veiga, resultante da criação de uma atmosfera absurda, em que se conta uma história, a fim de, na verdade, contar outra. Para isso, o ficcionista se utiliza de expedientes semelhantes aos usados pelo teatro do absurdo. Além disso, coloca a narrativa na boca de narradores que se multiplicam, notadamente o narrador criança, a fim de que tudo se passe como se fosse imaginação de criança, permitindo que a verdade se multiplique.

Palavras-chave: Alegoria. Absurdo. Ironia. Intertextualidade.

ABSTRACT

A study of the allegorical dimension of the novel *O relógio Belizário*, of José J. Veiga, which results in the creation of an absurd atmosphere, in which the story is told, so that in fact, another story is told. In order to achieve this, the fictionist uses similar techniques as those used in the Theatre of the Absurd. Besides this, the placing of the narrative in the mouth of narrators who multiply, especially the child narrator, makes the story seem as if it is all simply in the imagination of the child and in this way allows the truth to multiply.

Keywords: Allegory. Absurd. Irony. Intertextuality.

INTRODUÇÃO

A literatura exercita uma função, unicamente sua, de transformar a história em estória, (a História em história) a realidade em ficção, em mythos. É verdade que toda narrativa, direta ou indiretamente, possui algum referencial extraído do dia-a-dia da sociedade a que o ficcionista pertence; mas há narrativas que,

por suas características, se aproximam mais da realidade, mesmo parecendo ser apenas fruto da imaginação fértil de um artista. A colocação da história na estória, ou da História na história, sem que a segunda lembre a primeira, constitui uma forma de o narrador esconder verdades que não devem ou não podem ser ditas claramente. Esse procedimento se torna mais evidente, quando o ficcionista, a partir de fatos reais, cria situações disparatadas, ilógicas e, às vezes, irracionais, para mostrar os absurdos da História que lhe é próxima.

Na literatura brasileira, poucos escritores transubstanciaram a história em estória e a estória, em história, como José J. Veiga. Em sua obra, qualquer que seja, verificamos, mediante uma leitura atenta, que os fatos que marcaram a História brasileira dos últimos quarenta anos, são transportados para suas narrativas com facetas inteiramente diversas daquelas que vivenciamos. De qualquer modo, podemos perceber um movimento que caminha da história para a estória e da estória para a história, à medida que uma se lê na outra e vice-versa. Acompanhemos, para efeito dessa análise, os acontecimentos que compõem e estruturam o romance **O relógio Belisário**.

A leitura de qualquer obra de José J. Veiga sempre nos causa um estranhamento, proveniente do insólito que envolve os incomuns acontecimentos que tecem a narrativa: o poder que emana da máquina, em **Uma estranha máquina extraviada**; o domínio despótico da Companhia, em **Sombras de reis barbudos**; a força que mantém os bois na cidade, em **A hora dos ruminantes**; o governo ditatorial do Simpatia, em **Aquele mundo de vasabarro**. São forças superiores às pessoas comuns, provindas não de seres de outros mundos, como ocorre no fantástico, mas de instituições situadas no plano da matéria que compõe o nosso dia-a-dia. Ocorre, entretanto, serem elas dotadas de poderes capazes de dominar determinados seres, atingindo suas ações e, por vezes, até seus pensamentos, obrigando-os a pensarem e a verem o mundo inteiramente mudado, consoante seus interesses.

Se no fantástico o medo do sobrenatural — assombrações, almas penadas, divindades, duendes etc — levam as personagens a verem fantasmas onde não os há, como no conto **Caminho das tropas**, de Hugo de Carvalho Ramos, ou como no romance **O coronel e o lobisomem**, de José Cândido de Carvalho; no absurdo o medo ou o insólito, o estranho, constitui uma ameaça que se desprende do objeto e impregna a personagem, levando-a a crer ou a rejeitá-lo, pelo menos no início. Assim, em **O relógio Belisário**, quando constatamos que

o menino vê acontecimentos passados ou futuros a partir do relógio, começamos a mergulhar no absurdo, uma vez que, para a maioria das personagens, como Mariano, Simão e Dolores, as visões parecem normais. A hesitação que se apossa do leitor, é compartilhada pelo próprio Belisário, que tem medo não só do que capta, como também de si mesmo.

O processo pelo qual Belisário percebe os acontecimentos registrados pelo relógio não se correlaciona com o fantástico, porque o insólito, não se coloca na perspectiva da cultura popular, mas em uma dimensão relativa ao imaginado; portanto, criação exclusiva do artista. É verdade que, como se trata de uma narrativa que desconstrói, como veremos, as próprias bases sobre que se assenta o discurso ficcional, os limites entre o absurdo e o fantástico se estreitam, como se um se fundisse ao outro. Entretanto, visão, através do relógio, torna-se nitidamente absurda, ao levar a personagem, ao final, a revoltar-se contra a história que vivera. A revolta é um dos componentes necessários à instalação do absurdo, porque há um processo que, direta ou indiretamente, fere os direitos do cidadão, relativos à segurança e ao bem-estar existencial.

Como o romance começa *in media res*, ou seja, no meio dos acontecimentos, só percebemos, ao final, que as visões que Belisário tivera no início da narrativa, se unem tanto à Guerra dos Sete Anos, como à Revolução de 64. Ora, captar os fatos como se operasse uma sessão mediúcnica afigura-se uma situação inteiramente fora do comum, absurda. De qualquer modo, ao longo do texto constatamos que as personagens percebem que o relógio está impregnado de mistério e que carrega, dentro de si, um enigma. Em vez de elas se amedrontarem, aceitam-no como coisa normal, uma vez que se calam todas as vezes que ele bate as horas. Ora, calar-se perante um objeto, configura o ato de mergulho, de inserção no absurdo, uma vez que o verdadeiro absurdo, como Camus o proclama, trata de ser mudo, mesmo revelando-se a forma mais flagrante de perda da liberdade. O absurdo, quando consciente, revela-se altamente ideológico e participante, como o vemos praticado por Mariano, que não se assusta ante as sensações do filho perante as forças emanadas do relógio.

Aceitar o absurdo, para poder vivê-lo, não implica incorporá-lo; mas pode constituir apenas uma forma de rebelar-se contra ele. É consoante esta ótica que as personagens e, sob certo sentido, também o narrador, perscrutam as câmeras enigmáticas do relógio, para que possam, ao final, revoltar-se contra os atos

absurdos que compuseram a História no passado e no presente. Só que o narrador, duplicando-se (o narrador duplicou-se a primeira vez, ao ceder a palavra a Belisário; agora, a segunda, ao dar voz a Mariano) mais uma vez, cede a palavra a Mariano que, mediante a sua fala, recupera a subjetividade, sobrepondo-se ao absurdo da história por meio do absurdo da narrativa, que transporta a realidade de um povo para a realidade da ficção através da linguagem. Sem ela a imaginação do artista não se transforma em matéria vista, sentida e absorvida pelo leitor afeito à arte da palavra.

1 LINGUAGEM

A fala constitui elemento imprescindível à integralização da existência. O ser, seja fictício ou real, quando impedido de praticar e de exercitar sua fala, encontra-se impedido de desenvolver-se como homem. Se este silêncio compõe a narrativa no nível da personagem, não deve interferir no nível do discurso. O ficcionista pode, através de alegorias e símbolos inserir a mensagem nas entrelinhas, tornando-a mais forte e perceptível do que se estivesse colocada às claras. Assim, todos os discursos literários apresentam frestas que poderão ser preenchidas segundo o grau de cultura do leitor. Quanto mais ambíguo for o texto, mais o leitor se apercebe de que um dos inventos mais importantes da humanidade é a linguagem.

A possibilidade de colocar a verdade no silêncio das entrelinhas permite que um texto determinado possa significar exatamente o que não está escrito. Teríamos, neste caso, um falso discurso que visa a (des)velar uma verdade diferente daquela nomeada pelos signos. Em termos de ficção do absurdo, temos uma linguagem revestida de uma simplicidade desmedida; mas dotada de tamanha carga semântica, que a própria linguagem se converte em absurdo. Como o homem e, no caso, as personagens são reveladas pela linguagem, ela se amolda ao estado de existência da personagem por ela manifestada. Assim, para uma existência absurda, uma linguagem igualmente absurda, isto é, uma linguagem ao mesmo tempo da realidade da ficção e da realidade da história.

Podemos entender a realidade da ficção, o arcabouço narrativo que compõe a estória, como uma situação imaginada que remete, ao mesmo tempo, para si mesma e para a história. Como o ficcionista, por razões filosóficas ou políticas, não pode fazer a história, ele faz estória; mas uma estória que quer ser também história. É também neste sentido que a linguagem se torna absurda, porque,

simultaneamente, é estória e história, um signo que remete, a um só tempo, para si mesmo e para o outro, uma verdade que também é outra verdade.

É trabalhando esta linguagem e jogando com signos e símbolos que o ficcionista compõe a narrativa, pois somente com sua participação, o imaginário e o imaginado se materializam. Antes de destinar-se à comunicação; ela serve para o homem revelar suas verdades, ao transformar a imaginação em arte. Em narrativas do absurdo, a linguagem se revela extremamente alegórica, pois o ficcionista quer revelar uma determinada realidade, sem nomeá-la claramente. Assim, quando o tropel dos cavalos e o alarido do povo na Guerra dos Sete Anos se misturam ao zunir das balas e ao alarido do povo no início da revolução de 64, os acontecimentos relativos à última se conjugam imagetivamente, como se tratasse de uma imagem de cinema que se funde à outra, àqueles que marcaram o reinado de Luís XV.

A linguagem da narrativa, sem fugir aos padrões da linguagem coloquial, ao enformar os acontecimentos e ao colocá-los sob a ótica de Belisário, se empapa de significados, obrigando-nos a ler além do que está escrito. Neste momento, também ela se torna absurda, porque significa além de seus limites de palavras e, sobretudo, além dos limites da escrita, porque o ficcionista fala no silêncio, nas entrelinhas. O discurso de José J. Veiga imbrica o texto da história com o texto da ficção, numa perspectiva bem pós-moderna, visando à produção do texto ideológico, que determina a produção dos sentidos. A linguagem, quer sob a fala da personagem, como vemos nos diálogos, quer sob a fala do narrador, que nos transmite os detalhes da estória, é a matéria que permite aos fatos reais ou criados pela imaginação chegarem até o leitor. O artífice da linguagem é o narrador.

2 NARRADOR

O narrador é a figura mais importante de uma narrativa, à medida que ele é objeto e sujeito da história. Quando ele narra em primeira pessoa, está fazendo a história, na qualidade de sujeito e de objeto, porque está assumindo a sua existência, através da linguagem. Quando narra em terceira pessoa, coloca-se na posição de senhor da linguagem e da estória, ao fazer a história de uma personagem que não possui condições de assumir a sua subjetividade (a sua condição de ser sujeito, de fazer, de transformar os fatos vividos em linguagem). Também o vemos narrar em terceira pessoa, como ocorre em **O relógio Belisário**, quando, por razões ideológicas, é necessário que se coloque fora dos acontecimentos,

numa espécie de isenção. Tanto que, nos momentos mais críticos da narrativa, os discursos se duplicam, a ponto de termos a fala direta do narrador e a indireta, do Belisário, porque na sequência dos acontecimentos que compõem a trama, interessa, sobretudo, aqueles que se desprendem do relógio e são visualizados pelo menino. Assim, o narrador registra os acontecimentos relativos à casa de Mariano e aqueles que se passam no interior do aparelho, como se fossem vistos juntamente com Belisário, a ponto de parecer-nos existirem um narrador explícito, adulto, onipresente, que não participa da narrativa, e um narrador implícito, o menino, que vive e participa dos fatos registrados.

Colocar o discurso na ótica de uma criança, como ocorre na maioria das narrativas de José J. Veiga, constitui uma forma de transportar a realidade ficcional e a realidade histórica, esfumada pela linguagem, para a perspectiva do imaginário, como se tudo não passasse de imaginação infantil. O narrador-criança, deste modo, é aquele que vê coisas inexistentes na realidade empírica. É assim que podemos entender os relatos referentes ao relógio: Belisário é um menino prodigioso, que assiste a um filme sem que haja qualquer projeção. Será que suas visões realmente fizeram parte da história? É uma interrogação que sequer o narrador adulto saberia responder, uma vez que, desligado o relógio, por falta de corda, ou Belisário, por cansaço, perde-se o contato com os fatos, à medida que ele fala através da voz de Belisário, como podemos verificar na passagem do capítulo oitavo para o nono:

Quando entraram na Rua Primeiro de Março, de trânsito mais aliviado, mal passaram a igreja N. S. do Carmo, a história se interrompe repentinamente, deixando os personagens dentro do coche a caminho da Praia de Botafogo, onde residia José Carlos. Por que se interrompeu? Isso vamos saber a seguir (VEIGA, 1995, p.101).

A interrupção, além de constituir um recurso para manter o suspense, constitui uma forma de o ficcionista jogar com momentos do tempo que tornam o discurso mais ambíguo, uma vez que, na verdade, o narrador apenas reproduz o que Belisário relata aos presentes. Tanto que, no capítulo nono, Simão irá balançá-lo, como se fosse ele um rádio que perdeu a frequência, privando a todos de uma história que reuniu interessados e desinteressados na sala da fazenda:

Logo que o relógio acabou de bater dez horas da noite na sala do sítio do desembargador, a cerca de mil quilômetros em linha reta do fim da Rua Primeiro de Março, no Rio de Janeiro, onde ia passando o coche que levava José Carlos e Holmes para Praia do Botafogo, o menino Belisário ficou de repente paralisado diante do relógio. Tendo a sistematização do trabalho se estabelecido sem maior dificuldade, principalmente porque Belisário perdera o medo depois das primeiras tentativas e passara a se interessar pela história que vinha do relógio tanto quanto os outros, senão mais, a assistência havia aumentado com a participação regular também de D Artemisa, Simão e Dolores. De sorte que, quando Belisário emudeceu de repente, como rádio que secou a pilha ou perdeu algum contato lá por dentro, Simão o sacudiu, como se costuma fazer nessas ocasiões, para ver se o contato se restabelecia e ele voltava a narrar.(VEIGA, 1995, p.103)

A duplicação do narrador, possibilitando que parte da história se narre na voz da criança e parte na voz do adulto, que lhe filtra imagens e falas, revela-se um recurso que atualiza o absurdo e, em consequência, pós-moderniza a estrutura da narrativa. A atualização do absurdo se opera à proporção que também a fala se duplica, corroborando para a perda de identidade de Belisário que, além de se converter em câmera que projeta a história encerrada no interior do relógio, converte-se em fala do outro, o narrador, uma vez que não assume a subjetividade da história e, em decorrência, da linguagem. Ora, a impossibilidade de fazer-se em linguagem, mediante a fala própria que revela a autêntica individualidade, constitui uma das formas de o absurdo se substantivar, pois, quando verdadeiro, ele trata de ser mudo, porque na mudez a personagem não revela o próprio ser, uma vez que falar é como que transmitir parcelas da própria alma, pois palavra é sopro.

É este narrador duplo, adulto e criança, que, além de transformar a história em estória, duplica também a ficção, ao proceder a intertextualização da personagem de Conan Doyle, Sherlock Holmes. Este processo, possível na mente da criança, arquitetado por J. Veiga, faz com que não tenhamos apenas a história sendo estória, ficção, ou a estória, a ficção, sendo história; mas tenhamos um mecanismo ainda mais ousado, que é a estória sendo estória: a ficção ficcionalizada, a ficção sendo recriada, recontada sob uma nova forma e em um outro tempo.

Se o narrador infantil acoberta as ideologias através do imaginário, a sua des-subjetivação, por intermédio do duplo e pela cessão da fala a uma personagem, como ocorre ao final, dilui as ideologias, tornando-as ambíguas e múltiplas, porque

desprendidas do referente locucional, desprendidas do verdadeiro narrador. A fala desindividuada, além de suprimir a identidade do narrador, suprime também a das personagens, notadamente a de Belisário que, afora se fundir à “*identidade*” do relógio, fundiona-se ao narrador. Este desconstrutivismo, como vemos, atinge a todos os níveis da narrativa, até mesmo as personagens que se assomam à subjetividade e a perdem a seguir.

3 PERSONAGENS

As personagens são seres de linguagem — humanos, sobrenaturais ou simbólicos — idealizados pelo ficcionista, dotados de vida própria, que pensam e agem em uma obra literária. Além disso, elas podem, segundo a perspicácia de seu criador, guiar-se pela essência determinada pela etimologia. No caso de **O relógio Belisário**, o relógio, pelo mistério que o envolve e por fundir-se a Belisário, que vê e pensa por ele, exerce a função de personagem. Em seu simbolismo cristalizado pela cultura ao longo do tempo, interliga, cinematicamente, os acontecimentos passados e presentes, a fim de, imbricados em uma única imagem, tornarem-se alegóricos e inserirem-se em uma atmosfera de absurdo. O relógio, deste modo, exercita um *movimento perpétuo* que lhe confere um caráter mágico, próprio de seres fantásticos, com a diferença de não revelar o sobrenatural, os horrores de que os humanos são capazes quando deixam as ideologias se sobreporem à lógica.

O absurdo concentra-se na capacidade de o relógio não apenas marcar as horas; mas de armazenar as imagens do tempo registrado. A despeito de ele não falar, o absurdo como que se materializa, no momento que Mariano se recusa a assistir, pela segunda vez, um tempo de irracionalismos, como o foram os vinte anos aludidos pelo narrador ao final da narrativa. Tão irracional quanto aquele da Guerra dos Sete Anos.

Belisário, ao contrário das demais personagens, é um ser duplo, à medida que se submete às vontades dos outros, particularmente do relógio; mas adquire densidade humana, quando se lhe imbrica e duplica a voz narrativa, ao relatar fatos passados, através das câmeras do pêndulo. Não é sem motivo que ele fala por intermédio de Belisário, pois este, ao significar *aquela que é ouvido*, torna-se palavra e voz do relógio, que a não possui. É por isso que o relógio, embora todos percebessem que ele trazia consigo um mistério, que precisava ser desvendado, só o faz após proceder a simbiose com o menino. Aqui, encontramos as razões do

título: o relógio é Belisário, e Belisário é o relógio.

Por outro lado, Belisário se compõe, também, de um vocábulo grego, **bélos**, *dardo*, e um gótico, **haris**, *guerreiro*. Todavia, quando o narrador o apresenta, logo à página seis, prefere um tratamento mais íntimo, ao batizá-lo por Bel, ou Béu. Ora, este procedimento elimina do nome, uma parte que ele, ainda criança, não deixara aflorar: *guerreiro*. Como consequência, sobra-lhe apenas a primeira, Bel, também sincopada. A síncope do nome implica também uma síncope essencial, que o impossibilita de exercer a semia, o significado, de *dardo*. O resultado é a personagem submeter-se aos mistérios do relógio e lançá-los ao conhecimento daqueles que o ouvem. Só que, de certo modo, em vez de ele se lançar na história, na qualidade de sujeito, é lançado, à medida que traz ao presente os fatos que o relógio marcara em sua longa existência, e, não, aquilo que ele verdadeiramente pensava e sentia. O único momento que ele fora realmente *dardo*, no episódio da jurubebeira, ainda o fora de forma tímida, deixando-se levar pelo imaginário de Mariano. A supressão de parte do nome contribuiu para a perda da identidade, possibilitando a que ele se fundisse à identidade do relógio.

O absurdo se instala na narrativa a partir de Mariano, que se apresenta de forma altamente sensata, ao apoiar os filhos em suas decisões existenciais, ou ao discordar de D. Artemisa, ou ao apoiá-la, quando propõe que permaneçam na fazenda. Todavia, seu racionalismo se desfaz, ao se deixar influenciar pelo relógio, tentando desvendar-lhe os enigmas.

O enigma do relógio, ao contrário do que ocorre no fantástico, que tende a elevar-se ao sobrenatural, volta-se para a realidade concreta da história. Constatamos, deste modo, que o vocábulo, em decorrência de sua ambiguidade, aponta para uma contradição, típica do absurdo, que se resolve, ao mesmo tempo, no nível do imaginário, porque Belisário vê através do relógio, e no nível real, uma vez que Belisário e relógio passam a ser um único ser, e revelam fatos históricos realmente acontecidos. O absurdo se torna, assim, uma contradição continuada, porquanto ela não se desfaz, ao final; mas se confirma, à medida que Mariano se recusa a re-ver os últimos fatos históricos.

Mariano é uma personagem que exerce plenamente a essência que lhe é conferida pelo nome, uma vez que, significando *senhor*, sempre profere a última palavra. A única contradição ao seu étimo se deve à submissão aos caprichos do relógio, notadamente quando ele batia as horas. A contradição, aliás, é o que corporifica o absurdo, sempre impondo limites aos homens. Mariano, que seria

uma personagem sujeito, ao silenciar perante os ponteiros do tempo, se converte em objeto, como as demais personagens. Recupera-a, quando toma a palavra e defende os direitos inerentes à condição de ser humano.

Já Dona Artemisa se avulta como personagem por não dar muita importância, pelo menos no início, aos propalados mistérios de que o relógio é dotado. Entretanto, quando ele começa a falar e a revelar como viera para o Brasil, ela se deixa dominar, revelando-se um dos ouvintes mais ansiados pelo desenrolar dos episódios. Aliás, é nestas circunstâncias que ela exercita comportamentos ditados pelo nome, *sadia*, porque, em momento algum, se amedronta diante das visões de Belisário. Todavia, mesmo não se deixando fascinar, ao início, quando o menino começa a relatar a história-estória vista através do relógio, ela se deixa dominar pela fantasia. Este procedimento tem suas razões de ser na essência ditada pelo nome, pois, sendo-lhe supressa a parte, **artes**, que significa *são*, ela fica vulnerável. Deste modo, o fato de Mariano chamá-la de *Misa*, deixa de ser apenas uma forma carinhosa, para influir em seu comportamento, sobretudo se nos lembrarmos de que *Misa* sugere, sonicamente, também a parte final do vocábulo *submissa*:

— Em um leilão. Quase sem concorrentes. E nem foi caro. Depois apareceram vários interessados com propostas. O mais renitente foi um cônsul... de onde, Misa? Não tem importância. Não sei como veio parar aqui. O relógio, digo. Algum brasileiro ricoço, deve tê-lo trazido da Europa há muito tempo. (VEIGA, 1995, p.30)

A submissão fica clara, ao verificarmos que ela sequer responde à pergunta do marido, que, também, não a considera. A síncope de qualquer parte do nome, seja mediante aférese, no início; síncope, no meio, ou apócope, no final, implica alguma transformação substancial no ser da personagem. Quando um elemento linguístico está a serviço da arte, nada é gratuito, porque visa sempre à produção de ideologias.

Já a chegada de Rufus Mirkis à fazenda enceta o desvendamento do mistério, uma vez que ele também se parece misterioso, a começar pelo nome, *vermelho, ruivo*, de significado inoperante para os fins da narrativa, mas que se quadra ao relógio, porque se assemelha a nomes de mágicos. Magia confirmada pela afinidade demonstrada, logo de início, com os enigmas que o relógio Belisário escondia. Fala dele como se já o conhecesse de longa data:

O estranho examinava o relógio minuciosamente, inclinava-se sobre ele, escutava, afastava-se, aproximava-se de novo. Mas evitava tocá-lo, como se fosse um ícone ou coisa parecida. Por fim, falou:

— Uma jóia de relógio. Se não estou enganado, é do tempo de Luiz XV. O mecanismo deve ser obra de famoso relojoeiro do Luxemburgo cujo nome não me ocorre.

— Acertou na mosca — disse o desembargador, que havia entrado na sala sem ser percebido pelo estranho. (VEIGA, 1995, p. 41)

Por outro lado, *Mirkis*, composto do vocábulo persa, *Mir*, *nobre*, *filho*, *fidalgo*, e do grego *kis*, *hera*, que, por sua vez, se origina do sânscrito, *svar*, significando *céu*, confirma os atributos enigmáticos que a personagem parece encerrar, pois sendo *filho de Hera* ou do *céu*, estará, mesmo disfarçadamente, possuído de qualidades necessárias ao desvendamento dos mistérios. Notem que, muito significativamente, ele é *ervário* (sem *agá*), duplicando o sentido de *Hera*, a deusa, e da erva que cobre os muros. Assim, sua presença na fazenda, aparentemente ao acaso, contribui sobremaneira para que *Belisário* retorne às visões que tivera em *Corumbá*. Só que agora, sem medo, porque auxiliado por *Mariano* e *Mirkis*, revela os mistérios que, na verdade, nada tinham de extraordinário, a não ser registrar episódios da realidade e do imaginário e transportá-los para outro imaginário. Os imaginários do relógio e os infantis, próprios de *Belisário*, duplicam a história e a estória, sobretudo se verificarmos, ainda, que *Mirkis*, estando ligado aos significados de *Hera*, carrega também os sentidos da mitologia, uma vez que ela fora enganada por um cuco. *Mirkis*, sendo herbário, agora com *agá*, e filho de *Hera*, também se deixa fascinar pelo relógio.

Se o relógio traz o passado histórico ao presente, *Sherlock Holmes*, ao participar da narrativa, que intertextualiza *Conan Doyle*, atualiza a estória e insere no procedimento narrativo uma nota inteiramente pós-moderna, pois converte também a estória em estória, de tal modo que passamos a ter a ficção da ficção.

A originalidade da narrativa de *J. Veiga* é tamanha, que a personagem, ao tomar o navio e dirigir-se ao Rio, viajando com uma personagem supostamente real, mas fictícia, *José Carlos Roche*, que se correlaciona com personagens reais, como *Afonso Henriques Lima Barreto*, autor de **O triste fim de Policarpo Quaresma**, não só conjuga história e estória, estória e estória, como destrói os limites entre o real e o imaginário. O absurdo reside exatamente na eliminação dos limites entre

o real histórico e o real imaginado, a ponto de tudo tornar-se possível, como se não fosse mais possível acreditar-se em nada, uma vez que tudo é real e irreal ao mesmo tempo. Tudo é história e estória. A este ponto pode-se acreditar em tudo ou em nada, porque tudo é possível.

Tão possível que, mesmo Lima Barreto negando a realidade, porque **O homem que sabia javanês** era apenas uma invenção sua, e, como consequência, não poderia colaborar com o Delegado, acaba, no nível da ficção, oferecendo as pistas para que se esclarecesse o crime. É a ficção negando e confirmando a ficção. Negando, porque, ao inserir-se em outra, não poderia ser real e colaborar para o desvendamento do furto. E confirmando, à medida que ela se insere em outra ficção, é intertextualizada, atualizada e revalorizada. Este procedimento implica a destruição das categorias estruturais, como a noção de personagem, pois um ser que deveria ser apenas de linguagem, é também um ser real, histórico, como o é Lima Barreto. Em **O relógio Belisário**, Lima Barreto é uma personagem da realidade da história e da realidade imaginada da ficção.

Além disso, ao transpor Lima Barreto da realidade histórica para a ficção, J. Veiga intertextualiza, indiretamente, uma de suas obras mais importantes, **Triste fim de Policarpo Quaresma**. Esta referência indireta não obedece ao acaso; mas visa a confirmar a ideologia nacionalista que perpassa o romance, confirmada quando Mariano a defende claramente na última fala da narrativa.

4 TEMPO

O tempo, normalmente, estabelece os limites dos acontecimentos que compõem a narrativa: o antes, o durante e o depois. Em **O relógio Belisário**, temos, nítido, um tempo cronológico que vai de 1905, época em que o relógio foi adquirido por José Carlos, até nossos dias, quando Mariano não deseja ouvir as revelações dos últimos vinte anos. Há referências que demarcam este tempo, como as que se encontram à página 26, em que são arroladas medidas econômicas tomadas durante o governo militar, ridicularizadas pelo nome atribuído ao ministro da época e, em outro tempo, *pelos geniosinhos do cruzado*, tão nossos conhecidos.

Todavia, para diluir os fatos e indeterminá-los, a fim de que o caráter simbólico se sobreponha ao histórico, o narrador também indefine o tempo. Por isso, faz referências vagas que, por falta de referencial exato, vai destruindo a cronologia: “Isso aconteceu no ano passado, quando o desembargador chegou radiante com

o relógio comprado em um leilão [...]” (VEIGA, 1995, p. 8). O acontecido no ano passado de que fala o narrador, nada diz concretamente, uma vez que não sabemos em que ano estamos.

A indeterminação temporal estabelece uma ambiguidade necessária a qualquer narrativa, sobretudo as do absurdo, porque é ela que alimenta a alegoria. Assim, já na página seguinte aparece outra referência vaga, que se alia ao número quatro, expressão máxima da ambiguidade, pois é o único número que resulta tanto da soma, quanto da multiplicação: $2 + 2$ ou 2×2 . Ora, não sabemos, concretamente, quanto tempo se passou entre a compra do relógio e este *Um dia* em que Mariano descobriu o papel:

Um dia, quando abriu a caixa para ver se estava precisando de limpeza por dentro, o desembargador encontrou um papel dobrado em quatro. Era uma página de revista antiga com a fotografia do relógio e informação sobre a origem dele. (VEIGA, 1995, p. 9)

Mesmo a idade do relógio, não obstante se saber fabricado à época de Luiz XV, perde-se na imprecisão, à medida que o narrador, em discurso indireto, reproduz uma fala que não fixa os números exatos:

O mecanismo interno, ou o relógio propriamente dito, fora feito por um M. Lapaute de Luxemburgo, relojoeiro que trabalhava na core do rei Luiz XV; e a caixa, com os trabalhos de bronze, era atribuída ao escultor Oudry. (VEIGA, 1995, p. 9).

A inexactidão, jogando o tempo para o *in illo tempore*, ou seja, um passado remoto, impreciso, destina-se a mistificar o objeto, a fim de que o mistério que ele contém, não padeça de verossimilhança. O tempo, nestas circunstâncias, confere-lhe enigma, como sempre ocorre com *personagens* de narrativas do absurdo. O tempo metafísico, sem dias, meses, anos e séculos precisos se contrapõe ao cronológico, tempo da história, quando passamos a perceber claramente o desenrolar dos episódios que fazem a história e dos que fazem a estória. A ficção, situando-se no imaginado, como ocorre nesta narrativa, em que o absurdo a tudo impregna, pauta pelo tempo metafísico, indeterminado, a fim de que se revista de ambiguidade, e a estória se translade para o alegórico.

Se em termos de história e de estória, podemos perceber este jogo, em termos de estória e história, ou de ficção e ficção, este procedimento se torna ainda mais simbólico, porque permite ao ficcionista desestruturar a própria narrativa, à medida que uma passa à existência dentro da outra. Assim, no momento em que Holmes toma um navio e vem ao Rio de Janeiro, as duas ficções, a de J. Veiga e a de Doyle, se fundem, e o tempo narrativo também padece de fixação, à proporção que a personagem sai da narrativa criada ainda no século dezenove, 1891, **As aventuras de Sherlock Holmes**, e 1893, **As memórias de Sherlock Holmes**, e entra na narrativa do século XX, cem anos depois.

Neste sentido, também o tempo do relógio, que deveria ser cronológico, se indetermina, uma vez que, em vez de registrar apenas o tempo da história, capta também o tempo da estória. É consoante esta perspectiva que Holmes transita entre as duas narrativas, porque ele sai da ficção e entra na história; não só mediante a historicidade das narrativas de Doyle, como, sobretudo, mediante o projetor do filme contido na memória do relógio. Ao conjugar-se à história e à estória, Holmes, a um só tempo, é histórico e estórico, cronológico e metafísico, porque ficcionalmente real, na obra de Conan Doyle, e real ficcionalmente na obra de José J. Veiga.

Do mesmo modo, ao transformar Lima Barreto em personagem, tanto o tempo cronológico, histórico, quanto o tempo ficcional, metafísico, se desfazem, porque os referenciais se dêonstróem, como se as personagens vivessem unicamente o tempo ontológico, abstrato, imensurável do imaginário, próprio das narrativas metafísicas, como **Perto do coração selvagem**, de Clarice Lispector, ou próprio das narrativas desconstrutivistas do pós-moderno, como o é **O relógio Belisário**.

Ao desconstruir o tempo que transita entre a história e a ficção, o ficcionista desconstrói, também, o espaço, que se torna concreto e fluido, exterior e interior, porque as personagens revelam-se concreta e abstratamente, pois, mesmo participando do imaginário, também participam da história.

5 O ESPAÇO

O espaço é o lugar onde a estória acontece. Pelas poucas referências, a estória se passa no Estado de Goiás, próximo à cidade de Goiânia, pois, tanto Mariano e Artemisa, quanto os filhos, em tempo mais recente, se deslocam, todos os fins de

semana, para a fazenda. Além disso, o narrador explicita que Belisário fugira de Corumbá que, pelas referências do menino, não fica muito longe da fazenda. Não bastassem estes detalhes, ficamos sabendo que o local em que se encontra o relógio dista cerca de mil quilômetros, em linha reta, do Rio de Janeiro.

Este espaço serve apenas para situarmos, mais ou menos, geograficamente, os acontecimentos. Interessa-nos, na verdade, o espaço metafísico, resultante das conjunções da estória com a história e, de certo modo, da própria pluralidade geográfica. Este espaço plural se erige, mediante a conjunção de imagens que lembram coisas ocorridas no Brasil, no século XX, e eventos passados há séculos, notadamente a Guerra dos Sete Anos, no reinado de Luiz XV, quando o relógio foi fabricado. No momento que a história remota se conjuga à história próxima e se transforma em estória, na visão do relógio Belisário, o espaço geográfico praticamente se anula, porque perde sua densidade física e se concentra nos medos do menino.

A dimensão abstrata do espaço, advinda da conjugação da realidade histórica com a realidade ficcional, se adensa não apenas porque tudo se passa absurdamente na memória do relógio, como se extingue integralmente quando Holmes adquire materialidade, passando de uma histórica ficção para uma ficção histórica-estórica, em que o real se dilui no absurdo. Holmes, pertencente a um espaço ficcional, caminha por um espaço real, Praia do Botafogo, que também se transubstancia em espaço ficcional, porque, em momento algum as personagens perderam a condição de seres de linguagem e, portanto, de seres do imaginário. Esta situação se torna clara ao percebermos, mais uma vez, que tudo se passa na fala, mesmo indireta, de um menino. E no imaginário infantil, como no absurdo, tudo é possível, porque a matéria perde seu contato com a lógica. O que vale é o imaginado; tanto que pode ele, inclusive, mudar a substância dos objetos, como ocorre com a jurubebeira. A criança não tem dificuldades de viver o mundo do faz-de-conta:

Chegaram às jurubebeiras. O desembargador apontou-as ao filho, e disse que logo eles estariam comendo jurubeba com arroz. Belisário, que os acompanhara a convite, e não era oferecido nem bisbilhoteiro, falou pela primeira vez:

— Dr. Mariano, o senhor tá pensando mesmo que essas planta aí é jurubeba?

— Ora essa, então não é? — respondeu o desembargador.

— É não senhor.

- Então o que é?
 - Posso falar?
 - Claro, uai. Você discordou, precisa dizer por quê.
 - É lobeira. Fruta de lobo.
 - Lobeira? Não pode! Eu mesmo plantei. De sementes.
 - Aonde foi que o senhor pegou as semente?
 - Catei no chão. Quando voltava do Dr. Sinval.
 - Então não sei. Será que não misturou? Porque essas aí é lobeira. Olhe só as folha. Pega nelas. É lixeira. Folha de jurubeba é lisa.
 - É mesmo? Você não está enganando não, Bel?
 - Quem me dera. Assim eu não tirava a razão do senhor.
- Simão olhou para o pai, que olhou para Simão. E essa agora? O menino sabia falar, e parece que sabia o que estava falando. O desembargador olhou para as plantinhas, coçou o queixo. Olhou para Belisário, pensando. Depois disse:
- Está bem, Bel. Vamos fazer um trato. Por enquanto elas ficam sendo jurubebeiras para mim, e lobeiras pra você. Quando crescerem mais, e chegarem no tempo de produzir, elas que decidam o que é que vão ser. Combinado? (VEIGA, 1995, p.33)

Fugir da realidade empírica é o mesmo que fugir do espaço. É por isso que o relógio lhes imporá uma nova realidade, em que tempo e espaço se extinguem, porque as categorias da narrativa, neste romance, passam para uma outra dimensão em que é possível anular-se a tradição da harmonia e da sobriedade, uma vez que tudo é colocado no nível do absurdo. E no absurdo até as categorias narrativas são transfiguradas ou transformadas, a fim de que tudo se passe para a dimensão do alegórico, do simbólico.

6 SÍMBOLOS

Os símbolos, embora descurados pela maioria dos estudiosos do texto literário, constituem, muitas vezes, elementos sobre que se erige o discurso artístico. Os símbolos se cristalizaram mediante séculos de tradição cultural e passaram, através do folclore, da literatura oral e da própria literatura erudita, por gerações e gerações, figurando como parte integrante do imaginário de que o escritor, poeta ou ficcionista, se serve para elaborar o seu poema ou a sua narrativa. No caso de **O relógio Belisário**, o objeto, relógio, se avulta, figurando não somente como personagem, mas como a fonte de onde provém o absurdo.

O relógio, sendo um objeto de configuração arredondada, incorpora os simbolismos da mandala (*figuras formadas por círculos com um quadrado no meio*), notadamente aqueles relacionados com o *movimento perpétuo*. Ora, na totalidade da narrativa, o relógio, ao trazer ao presente, imagens da Guerra dos Sete Anos e conjugá-las às imagens da revolução de 64, exercita plenamente este simbolismo, uma vez que, ao amedrontar Belisário com o tropel dos cavalos, com o alarido do povo e com o zunir das balas, está atualizando a irracionalidade e a ilogicidade da violência, presentes em toda a história da humanidade. O relógio, assim entendido, não assoma à narrativa como personagem pessoa, mas como personagem símbolo, imprescindível à alegorização da linguagem e à instalação do absurdo.

Assim como o relógio sobre que gira a narrativa, a repetição incisiva do número quatro deve ter chamado a atenção do leitor, mesmo que não tenha encontrado uma explicação lógica. Primeiramente, o quaternário, sendo a única cifra que resulta tanto da soma, quanto da multiplicação, se presta para simbolizar a ambiguidade, tal como a requer a linguagem alegórica do absurdo. O número quatro, por ser multissignificativo, se conjugaria às imagens desprendidas do relógio e ao imaginário infantil de Belisário, a ponto de possibilitar-lhes serem uma única pessoa, na dualidade mágica do relógio que marca o tempo cronológico e o registra na mobilidade perpétua da história, e na de Belisário, que se insere no mistério, mediante a mobilidade do imaginário da criança, que, ao mesmo tempo, afirma os caracteres empíricos, genéticos, da lobeira e aceita desvendar os mistérios e magias desprendidos do relógio.

A plurissignificação possível a partir do número quatro se estende a todos os acontecimentos, à medida que eles falam de uma realidade, querendo, na verdade, falar de outra. Assim, na ambiguidade do número quatro, ratificam-se as correspondências entre os episódios históricos, a fim de se ironizar o presente e, sobretudo, que ele não repita mais os irracionalismos do passado.

Além disso, o número quatro se correlaciona com a figura do quadrado, que se alia à circunferência, típica do mostrador do relógio. Ora, o quadrado, ao ligar-se ao relógio, a começar pelo papel que contava sua origem, dobrado em quatro, se liga também à figura da cruz, formada pelo quadrado, e que lembra sofrimento, tal como o são os fatos históricos assinalados pelo Belisário relógio, que sempre carrilha quatro vezes. Ora, o carrilhar contínuo do relógio, só variando quando revela o seu poder, mostra o caráter ambíguo do tempo por ele registrado; tempo que se presta para a felicidade, como a que presenciamos na família de Mariano, como para a desgraça; aquele referente às guerras, revoluções, latrocínios etc.

Além disso, o quatro se quadra à própria estrutura do discurso, à medida que o narrador vai-lhe destruindo as tradicionais estruturas, como tempo, espaço e a própria noção de ficção, quando intertextualiza as narrativas de Conan Doyle à sua, fazendo com que a própria estória se historicize. A dualidade história-estória, como já vimos, se deve à constituição histórica da narrativa de Doyle, à medida que também na vida real se acreditava que Holmes realmente existiu e tinha vida própria, fora da ficção.

É sintomático que o relógio mude o carrilhar quando começa a manifestar-se, pois o número seis, simbolicamente, se relaciona a *poder, domínio*. O relógio domina as outras personagens de tal maneira, que, quando estão para realizar alguma coisa, e ele se coloca a badalar, todos se imobilizam e se emudecem, inclusive Mirkis, que parece entender de artes mágicas:

Ao levar o copo à boca, qualquer coisa o deteve. Era o relógio anunciando que ia bater. Além de marcar as horas, o danado ainda batia! Os três concentraram os olhos e ouvidos nele, o Sr. Rufus com o copo ainda a meio-caminho. Depois do zumbido preliminar e da pausa, dos toques do carrilhão, quatro ao todo. A pausa curta e onze marteladas, que vibraram majestosas no ambiente. Seguiu-se um momento de silêncio, como acontece na nave de uma igreja quando o órgão silencia e os fiéis ficam esperando as palavras do oficiante. (VEIGA, 1995, p. 42)

Logo depois:

Como de propósito, logo que se instalaram na sala para esperar o café “com mistura”, o relógio zumbiu anunciando que ia bater, e que por conseguinte o início da conversa teria de ser adiado. Como os gestos não estavam incluídos na moratória, o Sr. Mirkis tirou do bolso o Ômega para conferir: três horas e trinta minutos pequenos, isto é, faltavam poucos tiques para chegar aos trinta. Mas essa: apesar de antigo, o Relógio de Arara ainda funcionava à perfeição.

Em silêncio os três escutaram as seis pancadas prévias em grupos de três, a breve pausa, depois o toque da meia hora. Pronto. Estavam liberados para conversar, e o dono da casa deu partida. (VEIGA, 1995, p. 71)

O ritual imposto pelo relógio demonstra não apenas o embevecimento

das pessoas; mas o poder que ele exercia sobre elas. A mudança de toques, afora referendar a força dele emanada, a ponto de todos se deixarem inserir no absurdo de se silenciar, quanto a ambiguidade que ele encerra, uma vez que se sabe dono de enigmas; mas ainda não se sabem quais sejam. Esta ambiguidade que perpassa todo o discurso se ajusta à ironia, própria do alegórico que se desprende do absurdo da linguagem absurda.

7 A IRONIA

A ironia é a expressão de um estado de ânimo que reclama a ordem e a justiça, arrancadas à força do indivíduo ou da sociedade. A extinção desse estado natural pode atingir a todos os setores da existência, levando a que a personagem, ou o narrador, sentido-se impotente diante dos acontecimentos, vingue-se mediante a linguagem do riso, da mofa. Não o riso fácil, aberto; mas o riso das entrelinhas, apenas sugerido por jogos de palavras ou de situações em que se colocam pessoas ou entidades que instauram o caos social em confronto com o bom-senso. Sobretudo, a ironia se realiza, quando o narrador contrapõe as verdades da lógica e da razão à verdade do contra-senso, que perturba os rumos da existência e instala o sem-sentido de uma realidade possível somente naquelas contingências sociais, impostas por um determinado sistema. Assim, o narrador, ao conjugar as imagens temporais que se sobrepõem nas câmeras do relógio, ironiza a situação atual, quando o homem, quase trezentos anos depois, já deveria se ter convencido de que o racional deve guiar as ações políticas que deveriam visar ao bem-estar do povo.

Quando o narrador se volta para as pessoas que cuidaram dos destinos da economia nacional, a ferina ironia se desprende tanto das palavras, notadamente dos nomes, quanto do discurso. No nível dos vocábulos, atribui nomes jocosos aos economistas; nomes que, na verdade, muito tem a ver com as pessoas reais, só que transferidos para a esfera do riso, da mofa. *Roliço*, por exemplo, não somente lembra o três vezes ministro da era militar, Delfim Neto, como ainda se refere diretamente à linguagem empolada, às vezes, inapropriada, outras, usada pelo *ilustre* político e economista. O que ocorria, na realidade, é que se falava, se explicava, e nada mudava em termos práticos.

Situação idêntica ocorre com *Bicudo*, certamente aquele ministro provido de longo nariz, que interferia em todos os outros ministérios, como se fosse capaz de solucionar todos os problemas do país. O *Taquara Rachada*, talvez algum gênio que aparecia todos os dias nos receptores de televisão para apresentar receitas mirabolantes para debelar a inflação. O ironia não poupa sequer os *geniozinhos*

do *cruzado*, tão nossos conhecidos e que nada conseguiram, face a debilidade dos princípios por que pautavam suas medidas econômicas. O desembargador, mesmo não se opondo às decisões do filho, vê-se na obrigação de apoiá-lo diante das desilusões reais que o inquietavam, resultantes da ineficiência do sistema propalado e defendido por estes renomados senhores:

Diante disso o desembargador sentiu-se na obrigação de mostrar interesse pelos estudos e trabalho do filho. Ficou sabendo que na universidade ele ia bem, mas passava por uma fase de desencanto com a carreira escolhida. O pai quis saber o motivo, lembrando que Simão optara pela economia motivado pela admiração que sentia pelos doutores dessa ciência quando ainda no segundo grau, principalmente por um que tinha o apelido de Roliço e que dizia coisas espirituosas contra os críticos das medidas que tomava; e admirava também um tal Bicudo e o Taquara Rachada, e mais tarde os geniozinhos do cruzado. (VEIGA, 1995, p. 26).

A ironia não se prende apenas aos doutores em economia, incapazes de adotarem medidas eficazes para a solução de nossos problemas; volta-se também contra a própria ciência, à medida que ela, mesmo dizendo-se universal, não se presta para a realidade brasileira. A estas alturas do discurso, a crítica se torna mais aberta, aproximando-se da sátira, como pode ser vista em Gregório de Matos. Instala um procedimento artístico, chamado carnavalização literária, em que o instituído é rebaixado, desentronizado, decorrência do ridículo que as pessoas ou, no caso, a ciência, se deixam submeter, porque inteiramente inoperante:

Simão explicou que o desapontamento vinha primeiro do fracasso dessas medidas todas, e segundo, da descoberta, depois de muitas leituras e seminários, que a economia é a menos universal de todas as ciências, ou melhor, que não é uma ciência universal. Porque foi elaborada na Inglaterra no tempo da Revolução Industrial, com base em dados da realidade inglesa do tempo. Daí para cá tudo degingolou, tanto que nos tratados, nos seminários, nas conferências, sempre que um sobra no assunto expõe uma tese, depois de falar uma hora ou mais, pelas tantas faz uma pausa, levanta o dedo e diz: “Por outro lado...”, e passa a expor um ponto de vista contrário. Ora, a química, a física, a matemática não têm “outro lado”. Então estou arrependido de fazer parte dessa tribo. (VEIGA, 1995, p. 26)

A ironia se torna luciferina, quando o narrador, através de D^a Artemisa, coloca em dúvida as visões de Belizário, argumentando que criança enxerga demais, imagina e pensa que o imaginado é real. Este ponto da narrativa é importante, porque vem confirmar, através da ironia, que o narrador destrói não apenas o sujeito narrativo, no momento que duplica os narradores, mas destrói também a verdade da ficção, porquanto ficamos sem saber se tudo não passa de imaginação de Bel. Nesse sentido, até mesmo Mirkis não passaria de um ser irreal, uma vez que também vê além da realidade. Ora, se tudo não passa de visões, também o relógio não encerra qualquer mistério, e as visões dele emanadas só existem no imaginário de Belizário. Como ocorre em outras narrativas de J. Veiga, **Sombras de reis barbudos**, por exemplo, tudo não passa de ilusão, as pessoas vêem aquilo que elas desejam ver. Como D^a Artemisa, nesta altura, não se coloca em disponibilidade para enxergar o invisível, não o enxerga. A narrativa, sob a perspectiva da ironia, também não existe. É uma estória de criança. Tanto que é possível pôr uma estória dentro da outra, como se fosse um jogo de espelhos:

Desde menina ela ouvia dizer que espelho não é objeto muito inocente, e se é quebrado então, redobre o cuidado. Tem quem pense que espelho atrai raio, por isso deve ser coberto com pano grosso se é grande, escondido em gaveta ou armário se pequeno, quando começa a relampejar. Ela ouvira dizer também que espelho guarda tudo que viu desde que foi feito, se é verdade que horror. Ainda bem que os espelhos da família foram comprados de primeira mão, e não viram nada feio, felizmente. Doutrinando a si mesma aos poucos D^a Artemisa resolveu não se fechar ao relógio por enquanto. Podia até ser divertido se ela também conseguisse ver as cenas que ele mostrava a Bel, desde que não fossem assustadoras — se é que havia mesmo alguma coisa a ver, porque podia ser tudo invenção, criança inventa muito, antigamente elas eram mais moderadas (VEIGA, 1995, p. 68).

A ironia ao afirmar e negar as coisas coloca os acontecimentos sob a perspectiva do espelho; até mesmo o que se passa no interior do relógio. Deste modo, em vez de as imagens constituírem reprodução da realidade, inserindo-se na dimensão especular, perdem o aspecto material e revestem-se de caráter ilusório. Tudo se passa na perspectiva da criança, que poderá, ao mesmo tempo, estar falando a verdade ou inventando, imaginando. A desconstrução da verdade ficcional, através da ironia, eleva o seu potencial luciferino, diabólico, à medida que ela constrói uma realidade ilusória e, em seguida, também ela é desconstruída, uma

vez que a verdade da estória nega, ou simplesmente, critica, a verdade da história.

Assim entendido, inclusive aspectos que enquadrariam partes da narrativa no fantástico, como as superstições em torno do espelho, ao serem transpostas, transportadas, para a perspectiva do espelho e conjugadas às imagens do relógio e à imaginação infantil, perdem o caráter fantástico, porque também são registradas sob a ótica do riso. E o riso, nestas circunstâncias, desentroniza o instituído e o subverte, o rebaixa, à dimensão desconstrutivista do absurdo.

Às vezes, a ironia se torna tão sutil, que chega a confundir-se com o humor, pois se erige sobre um riso internalizado, perceptível apenas por um leitor a que os teóricos da estética de recepção (estudiosos, como Umberto Eco, Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser etc, que estudam as relações entre o texto e leitor e como se operam os graus de entendimento de um texto) chamam de leitor ideal. Assim, quando o narrador insere a personagem Holmes, tirada aos romances de Doyle, parece, ao início, tratar-se apenas de uma intertextualização. Todavia, quando ele narra suas discussões com seu criador, querendo-se independente e dotado de vida própria, os limites do real empírico e do real ficcional tendem a desfazer-se, a ponto de as bases da própria ficção ruírem. É evidente que, por baixo desse discurso que transita de uma ficção para outra, subjaz uma ironia sutil, um riso malévolo do narrador, que parece gozar da imobilidade do leitor, impotente para reconstruir a ficção que desmorona e se reconstrói em novas bases:

Na conversa tranquila que tiveram até que os serviçais começaram a piscar as luzes para indicar que estava na hora de fechar o restaurante e preparar as mesas para o café da manhã seguinte, sinal esse que nem o comandante podia ignorar, José Carlos disse uma frase que Holmes devia estar cansado de ouvir. Disse que fora surpresa para ele conhecer o detetive em carne e osso, porque sempre pensara que Sherlock Holmes fosse personagem de ficção. Mas o detetive não se aborreceu; sorriu e disse que ele também vinha tendo dúvida ultimamente, e às vezes sentia necessidade de ser desagradável com o ameno Sir Arthur para se convencer que tinha vida própria. (VEIGA, 1995, p. 86-87).

Não bastasse a desconstrução da ficção pela ficção, a ironia ainda se adensa, quando vemos a personagem consultar psicólogos, a fim de provar sua existência, independente da ficção. Para isso, até Sigmund Freud, o fundador da Psicanálise, entra em ação. Nesse momento, até os limites entre o científico e o ficcional se desfazem; não porque o narrador transforma Freud em personagem, mas porque

a ironia se avulta, alcançando uma ideologia profunda, só possível nas dimensões do absurdo, em que a lógica e a racionalidade cedem lugar ao insólito em que inexistem explicações racionais:

Uma vez viajara incógnito a Viena para consultar um psicólogo que estava desenvolvendo processos de curar neuroses, principalmente as de identidade; mas teve que abandonar a cidade antes de ser atendido pelo Dr. Sigmund Freud, porque descobriu que estava sendo seguido pelo insidioso Moriarty. Mas a viagem a Viena não fora em vão: no regresso a Londres ele relacionou que, se o implacável Moriarty farejara a presença dele na cidade, era porque Holmes existia. Na fase aguda da dúvida ele chegara a invejar o bom e saudoso Dr. Watson, que nunca tivera desses macaquinhos em seu sótão. (VEIGA, 1995, p. 87)

A intertextualização, ao estabelecer um processo parodístico, permite o rebaixamento de pessoas e de instituições, mediante a carnavalização. Este carnaval advindo da ironia e do humor atinge a organização policial da cidade do Rio de Janeiro de todos os tempos, mormente quando o narrador se refere à aferição do mérito de haver descoberto o ladrão das jóias da condessa ao delegado Edgar Pahl. Méritos que se devem a Holmes, que lhe traçara as possibilidades de o ladrão ser javanês ou haver possuído uma arma javanesa. A ironia se torna luciferina, à medida que o delegado que iria jogar a arma fora, por julgá-la insignificante, causaria inveja ao famoso Skerlock Homes, dada a rapidez com que descobrira o ladrão:

A reportagem terminava com elogios ao competente delegado Pahl, que solucionara o caso em pouco mais de doze horas, rapidez que certamente causaria admiração ao próprio Sherlock Holmes e a notícia chegasse ao conhecimento dele. (VEIGA, 1995, p. 142)

Não escapa à palavra cruel do narrador sequer o desleixo do governo, comprovado pela má conservação dos prédios públicos. Desleixo que calha à incultura do povo, manifesta pelo desconhecimento e pela indiscrição na conversa que mantiveram com Holmes, quando afirmaram que sua língua só possuía consoantes. É verdade que até mesmo a ironia se realiza mediante jogo duplo, à medida que, no momento que ela se erige em linguagem, ela procede à

desconstrução da língua. A este tônus irônico não escapa sequer a língua portuguesa, também desconhecida por Holmes.

Verificamos, pelos principais tópicos ironizados pelo narrador, que a ironia, ao contrário do que imagina a maioria dos críticos literários, não se opõe à seriedade; antes, está ela intrinsecamente envolvida na seriedade do objeto e do tema narrativos. O narrador não ironiza a história para negá-la, mas para afirmá-la como uma época que, pelas suas barbáries, não deve retornar ao dia-a-dia do povo. Do mesmo modo, ao rir do delegado Pahl, por haver levado a fama na descoberta do crime, quando ela se deveu a Holmes, não porque o aparato policial seja risível, mas porque se trata de uma instituição necessária à segurança do cidadão e, como tal, deveria ser bem preparada, a ponto de imitar a ficção, representada, no caso, pela personagem criada por Sir Arthur Conan Doyle. O riso irônico, deste modo, visa, antes de tudo, a ressaltar a seriedade por que devem pautar os responsáveis pela construção da história. É para que isso fique bem claro, que o narrador ironiza até as existências real e fictícia de Holmes, pois, como postula Linda Hutcheon, talvez a ironia seja a única forma de podermos ser sérios nos dias de hoje.

8 A INTERTEXTUALIDADE

A intertextualidade, já nomeada algumas vezes neste trabalho, consiste em montar um texto mediante o cruzamento de outros textos. Em **O relógio Belisário**, uma infinidade de discursos, como o da história, da ciência, das ficções de Doyle e de Lima Barreto, são (des)construídos para construir o novo discurso: a narrativa de José J. Veiga. Essa (des)construção, originária da ironia, e própria do sistema artístico pós-moderno, caracteriza-se pela intertextualização, a fim de, na estória, poder-se desconvenacionalizar, carnavaizar, como o faz Gregório de Matos, em suas sátiras, o instituído, o convencionalizado, ou, mediante a revolta, a rebeldia, típicas do absurdo, negá-la como cultura e como sistema ideológico e, sobretudo, como continuidade de verdades no presente.

Também numa re-atualização de Horácio, que definia a literatura como aquilo que ensina e deleita — *docere cum delectare* —, o narrador vai semeando, ao longo da narrativa, informações várias, que fazem da paródia um recurso *sui generis*, singular, e torna seu discurso parodístico (*montado sobre outros textos*) individual, particular, pois, como postula Douglas Crimp, A ficção do indivíduo criador dá lugar ao confisco, à citação, à seleção, à acumulação e à repetição manifestas de imagens já existentes.

As citações inúmeras, afora colocarem em xeque a subjetividade do narrador,

já desconstruído pela duplicidade, elimina a subjetividade da própria narrativa, uma vez que a noção de criação, de unidade do discurso e da estória se desfaz, uma vez que temos a história e a estória dentro da ficção. Em compensação, sobressai a originalidade e a infinita riqueza de sentidos, ocultos na construção parodística. Subjetividade que se manifesta, sobretudo, no fato de a narrativa não negar a história real; mas, antes de tudo, de contestá-la, a fim de que uma nova verdade se instale: a verdade da estória que se pretende também história. Sendo um procedimento artístico pós-moderno, a intertextualidade se quadra inteiramente com a ironia. Assim, quando Dolores dá conhecimento a Mariano da mudança de percurso nos estudos de Simão, o faz com um tom de risibilidade. Para isso, cita nomes consagrados da Economia, substituídos por outros, não menos famosos, da música. É um procedimento intertextual que visa a diminuir o novo gosto do irmão:

— Posso falar? — E sem esperar autorização: — O seguinte, pai. O meu irmão aí está querendo trocar Adam Smith e Keynes por Ron Carter, Stanley Clark e Nico Assunção. Pelo menos são esses os nomes que mais escuto lá em casa hoje em dia, quando a fauna se reúne. Se o senhor não sabe quem é essa gente, eu digo: são os cobras do baixo. Em outras palavras: o seu filho Simão está querendo ser roqueiro. Está estudando baixo. (VEIGA, 1995, p. 27)

A intertextualidade atinge até as coisas mais banais que, na verdade, possuem um significado mais profundo. Assim, quando Mariano faz questão de servir vinho a Mirkis, além de nos prestar informações sobre a procedência do produto, está adequando a bebida ao visitante que, como filho de Hera, ou dos céus, deverá receber o que de melhor havia em sua casa. É por isso que ele desce gostoso, como confessa o ervanário que, fazendo jus ao nome, faz longa exposição sobre ervas e chega citar Ezequiel, quando fala do caráter medicinal das ervas (p. 50). É evidente que nesta citação inexistente o lado irônico, mas que condiz com a forma de o ficcionista organizar sua narrativa, desconstituída também no nível do discurso, do texto.

O ficcionista, em sua narrativa parodística, além de intertextualizar outros textos, como as já mencionadas narrativas de Doyle, parodia também outras artes, como o cinema, talvez para ironizar a mania dos colecionadores, ao falar do príncipe que possuía mais de duzentos relógios e, principalmente, do Sr. Clayton Lloyd, comediante americano que, no filme **Safety last** (1923), lançado no Brasil com o nome de **O homem-mosca**, em que é salvo por um relógio, como o narrador

descreve á página 65.

Para confirmar o riso e até a galhofa, o narrador prossegue, parodiando a história e enaltecendo os benefícios do relógio, elevados, por vezes, ao absurdo, notadamente quando revela episódio referente a Rui Barbosa. A história, aqui, é detalhada, pois faz referência até ao fato de o jurista consulto haver recebido o epíteto de *Águia de Haia*. Mas o risível fica por conta de ele ter sido salvo pelo ímpeto do despertador.

A história adere à ficção, no sentido altamente irônico, típico das narrativas pós-modernas quando o narrador insere os episódios ocorridos com o Sr. Theodore Roosevelt e com Virgulino, em que um é salvo e outro, morto, por causa do apego ao relógio. Aqui, o irônico e o trágico se irmanam, a fim de que o fato histórico se transforme em estória e, em consequência, se torne tragicômico, porque marcado pelo imaginário, pelo risível. A arte, no caso, não consiste apenas em intertextualizar fatos históricos reais; encontra-se, antes, na correspondência existente entre estes acontecimentos e a figura de Mirkis, atualização de Hera, deusa seduzida por Júpiter transformado em um cuco.

A ficção de Veiga não dispensa, como intertexto, como informação e como enformação do tecido narrativo, sequer o discurso da ciência, visando a, ironicamente, explicar o porquê de o relógio reter as imagens do tempo. Para isso, cita cientistas e fatos científicos que demonstram a possibilidade de se captarem vozes de pessoas importantes da mais remota antiguidade. Ora, se cientificamente é possível reconstituir a história concreta, comprovando a realidade de pessoas que mudaram o mundo, por que não pode o relógio reter os fatos que ele marcou minuto a minuto? Para o herborista, sobretudo, este esforço em desvendar o enigma constitui uma forma de ser, à proporção que o fascínio pelo relógio faz parte de sua própria essência, conferida pelo nome, pois, à semelhança do que ocorrera com a “mãe” Hera, ele se deixa dominar pelos mistérios do tempo.

Se a intertextualização constitui uma fonte de informações, imprescindíveis ao narrador adulto, a história é a matéria narrativa revivida pelo narrador infantil, Belisário, sobretudo porque parte dela deve ser colocada nas malhas do imaginário, a fim de que tudo se insira na ficção e a distância entre o real e o ficcional se estreite, a ponto de as fronteiras se confundirem. É nesse sentido que o processo intertextual contribui para que a narrativa se revele atual, pós-moderna, sintonizada com o pensamento estético do momento. **O relógio Belisário**, assim interpretado, é uma narrativa de mestre, de um escritor maduro, que se sabe no tempo da história e que a transforma em arte, em pensamento e em matéria estética.

A análise de **O relógio Belisário** nos permitiu verificar que se trata de um romance pós-moderno em que o ficcionista desconstrói a narrativa, à proporção que

executa um jogo marcado pelo avanço e pelo recuo das subjetividades do narrador e das personagens. A perda da identidade, em nível ideológico, correlaciona-se aos momentos de afirmação e de negação da história e aos instantes em que se processam as passagens do histórico para o ficcional e do ficcional para o histórico. Nesse procedimento, entra, como móbil da desconstrução, a intertextualidade, que se estende da história que se converte em estória, até à própria ficção que se volta a ficcionalizar, como ocorre com Sherlock Holmes, *O homem que falava javanês*, com **Recordações do escrivão Isaías Caminha** e, sobretudo, com **Triste fim de Policarpo Quaresma** que, mesmo indiretamente, confirma o principal componente ideológico do romance, a defesa da nacionalidade.

A genialidade da narrativa veigueana se estende da exploração etimológica, origem dos nomes das personagens, como ocorre com Mirkis, até a intertextualização de uma infinidade de componentes culturais, de que sequer a mitologia escapa. Neste jogo, o cômico, que parece dominar, revela-se apenas um recurso pós-moderno para sedimentar o sério, uma vez que a ironia na ficção historiográfica constitui uma forma de o sério e de o absurdo se materializarem.

Neste jogo magistral, inclusive os limites entre o absurdo e o fantástico se estreitam, quando o narrador intertextualiza determinadas superstições, e se distanciam, uma vez que um convive com o outro, no mesmo corpo linguístico, matéria da história e da estória que se passam no interior do relógio. Verificamos, deste modo, que **O relógio Belizário** aparenta ser uma narrativa simples e singela; mas, na realidade, se compõe de um discurso denso, em que as ideologias se escondem por trás do absurdo de uma linguagem e de uma estória de criança, alimentada por um mágico Herborista. A magia da narrativa é a magia da arte, que não dispensa os detalhes mínimos, como o jogo com o nome de Mirkis, para se construir e se materializar na eternidade da palavra.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura**. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962.

ALLENDY, René. **Le symbolisme des nombres**: essai d'Arithmosophie. Paris: Chaconarc Frères, 1946.

BARRETO, Lima. **Prosa seleta**. Rio de Janeiro: Aguilar, 2001.

BOOTH, Wayne. **A retórica da narrativa**. Lisboa: Arcádia, 1972.

CAMUS, Albert. **Ensayos**. Madrid: Aguilar, 1981.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Geografia dos mitos brasileiros**. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1976.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1988.

CIRLOT, Jean-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Moraes, 1984.

DURAND, Gilbert. **Las estructuras antropológicas de lo imaginario**. Madrid: Taurus, 1982.

FELÍCIO, Brasigóis. **No barco dos dias**. Goiânia: AGEPEL, 2004.

FERNANDES, José. **O poeta da linguagem**. Rio de Janeiro: Presença, 1983.

———. **O existencialismo na ficção brasileira**. Goiânia: UFG, 1986.

———. **Dimensões da literatura goiana**. Goiânia: CERNE, 1992.

———. **O poema visual**. Petrópolis: Vozes, 1996.

———. **O selo do poeta**. Rio de Janeiro: Gallo Branco, 2005.

———. (Org). **Teologia de bolso**. Joinville: Sucesso Pocket, 2005.

GHYKA, Matila C. **Le nombre d'or**. Paris: Gallimard, 1959.

GOETHE. **Fausto**. Trad. Jenny Klabin Segall. Belo Horizonte: Itatiaia/Edusp, 1981.

GUÉRIOS, Rosário Farani Mansur. **Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes**. São Paulo: Ave Maria, 1973.

HEIDEGGER, Martin. **El ser y el tiempo**. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.

———. **Sobre o humanismo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

———. **Arte y poesia**. México: Fondo de Cultura Econômica, 1982.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JACOB, André. **Introduction à la philosophie du langage**. Paris: Gallimard, 1976.

MAGALHÃES, Adelino. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1952.

PEREIRA, Isidro. **Dicionário grego-português e português-grego**. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1976.

PIRANDELLO, Luis. **El humorismo**. Trad. Enzo Aloisi. Buenos Aires: El Libro, 1946.

SCHOPENHUAER, Arthur. **O mundo como vontade de representação**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1965.

SOUZENELLE, Anncik de. **La lettre chemin de vie**. Paris: Dervy-Livres, 1987.

———. **O simbolismo do corpo humano**. São Paulo: Pensamento, 1995.

SPALDING, Tassilo Orpheu. **Dicionário de mitologia greco-latina**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965.

SWIFT, Jonathan. **Viagens de Gulliver**. Porto Alegre: Globo, 1971.

TIBIRIÇÁ, Luiz Caldas. **Dicionário de topônimos brasileiros de origem Tupi**. João Pessoa: Traço, 1985.

VEIGA, José J. **O relógio Belisário**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.