

A OBRA DE ALFREDO BRYCE ECHENIQUE; A RELEITURA CRÍTICA DE UMA SOCIEDADE FALOCÊNTRICA

*Audemaro Taranto Goulart**

RESUMO

Este trabalho pretende indicar em quatro contos de Alfredo Bryce Echenique – um dos mais importantes escritores da moderna literatura latino-americana – mecanismos que subjazem aos textos e que sustentam a percepção crítica que o autor tem da sociedade latino-americana. A visão de Echenique apresenta-se na crítica social e política que ele formula de uma maneira toda particular: a crítica do típico macho latino-americano. Neste sentido, a narrativa de Echenique pretende questionar a cultura falocêntrica que permeia a sociedade latino-americana, como resultado do processo político e social existente nesta sociedade.

Alfredo Bryce Echenique é um dos escritores mais importantes da literatura latino-americana contemporânea, como atesta a qualidade de sua obra, reconhecida logo no início de sua publicação. É só confrontar as datas para observar-se que seu primeiro romance, **Un mundo para Julius**, publicado em 1970, conquistou o Prêmio Nacional de Literatura do Peru, em 1972, e o prêmio de melhor romance estrangeiro na França, em 1974.

Sua obra, de temática variada, cresce muito quando se volta para uma de suas inclinações preferidas: a crítica à aristocracia limenha, normalmente focalizada com grande ironia. Cedomil Goic, falando de **Un mundo para Julius**, mostra como seu texto caracteriza “as tensões dessacralizadoras da classe alta peruana e a nostálgica evocação dos signos prestigiosos desta classe, de onde, geralmente, seus protagonistas procuraram escapar sem êxito”. (Goic, 1988, p. 499)

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

APÊNDICE

[TOZ JORZ DRAS DE SOIE TISTRONS]

[Versão original, séc. XII]

Toz jorz dras de soie tistrons
 Ne ja n'an serons miauz vestues.
 Toz jorz serons povres et nues
 Et toz jorz fain et soif avrons;
 5 Ja tant gaeignier ne savrons,
 Que miauz an aiiens a mangier.
 Del pain avons a grant dangier
 Au main petit et au soir mains,
 Que ja de l'uevre de noz mains
 10 N'avra chascune por son vivre
 Que quatre deniers de la livre.
 Et de ce ne poons nos pas
 Assez avoir viande et dras;
 Car, qui gaaigne la semaine
 15 Vint souz, n'est mie fors de painne.
 Et bien sachiez vos a estroz
 Que il n'i a celi de nos
 Qui ne gaaint vint sous ou plus,
 De ce seroit riches uns dus!
 20 Et nos somes an grant poverte,
 S'est riches de mostre deserte
 Cil por cui nos nos traveillons.
 Des nuiz grant partie veillons
 Et toz les jorz por gaeignier;
 25 Qu'on nos menace a maheignier
 Des manbres, quant nos reposons,
 Et por ce reposer n'osons.

[TOUJOURS DRAPS DE SOIE TISSERONS]

[modernização ortográfica do original]

Toujours draps de soie tisserons:
 Jamais n'en serons mieux vêtues.
 Toujours serons pauvres et nues
 Et toujours faim et soif aurons;
 Jamais tant gagner ne saurons
 Que mieux en ayons à manger.
 Du pain avons à grand *dangier*,
 Au matin peu et au soir moins:
 Jamais de l'oeuvre de nos mains
 N'aura chacune pour son vivre
 Que quatre deniers de la livre.
 Et de ce ne pouvons-nous pas
 Assez avoir viande et draps;
 Car, qui gagne [dans] la semaine
 Vingt sous, n'est mie hors de peine.
 Et sachez vraiment *a estrouz*
 Qu'il n'y a celle d'entre nous
 Qui ne gagne vingt sous au plus:
 De cela serait riche un duc!
 Et nous sommes en grand' poverte:
 S'enrichit de notre deserte
 Celui pour qui nous travaillons.
 Des nuits grand'partie nous veillons
 Et tout le jour, pour [y] gagner;
 On nous menace *a maheignier*
 Nos membres, quand nous reposons,
 Et pour ce reposer n'osons.

Le Chevalier au Lion (v. 5298-5327). In: LAGARDE et MICHARD, *Moyen Âge* (1963).

Tais aspectos podem ser ainda melhor entrevistados nos contos de Echenique. Dentre eles, destacamos quatro: “Morte de Sevilha em Madrid”, “Com Jimmy, em Paracas”, “A descoberta de América” e “Baby Schiaffino” que nos parecem criações bastante originais, em vista de empreenderem a crítica de cunho sócio-político, pelo viés de um outro segmento: o da crítica à idéia do machismo. E ao falarmos de machismo, estamos tocando num monumento mítico que se erigiu em nome da identidade do homem latino-americano.

A constatação de uma cultura falocêntrica é identificável em todos os setores das sociedades latino-americanas mas se quisermos conhecer seus aspectos no nível da investigação teórica é só procurar o tema nos indicadores bibliográficos. Citaríamos, aqui, a título de exemplo, uma recente publicação que é destacada pelo escritor peruano Mario Vargas Llosa. Trata-se do livro *El caimán ante el espejo* (Clavijo, 1993), de Uva Aragon Clavijo, em que a autora, segundo Vargas Llosa, propõe uma tese polêmica, qual seja a de considerar que “a violência política que ensangüentou a história da América Latina, e a de Cuba em especial, seria expressão e consequência do machismo, da “cultura homocêntrica” profundamente enraizada em todo o continente”. (Vargas Llosa, 1994, p. 6-3)

A propósito da tese do livro, Vargas Llosa lembra o recente episódio em que uma jovem equatoriana, revoltada contra os maus tratos do marido americano, vingou-se de forma inusitada: castrando-o. O que o ficcionista peruano destaca no episódio é a dimensão simbólica que nele se faz presente, uma vez que a reação dos movimentos feministas, exigindo a absolvição da jovem hispânica, lograram transformar

Lorena Gallo numa Joana d’Arc da luta pela emancipação da mulher e a defesa de seus direitos pisoteados, desde a mais remota pré-história, pela injusta sociedade patriarcal, e John Wayne Bobbit numa encarnação maligna e justamente castigada desta última, sob o protótipo da abusiva besta falocrática que desde a aurora da civilização discrimina, anula e sodomiza – física, moral psicológica e culturalmente a mulher, impedindo-a de realizar-se e assumir sua humanidade de maneira cabal.

O certo é que os movimentos feministas norte-americanos, a que se juntaram inúmeras entidades representativas das comunidades hispânicas, conseguiram influenciar o julgamento, mostrando que ali se julgava não uma criminosa desvairada mas sim um delito étnico e cultural, de que era vítima uma frágil mulher latina, submetida pelo norte-americano racista e explorador. E Lorena Gallo acabou absolvida.

Por muito estranho que seja o episódio, ele serve para, mais uma vez, lembrar o trajeto histórico da mulher latino-americana que esteve, quase sempre, condicionada a uma vida em que, normalmente, preponderou a vontade e a determinação do homem. Pois é o questionamento dessa granítica virilidade masculina que queremos apontar nos contos de Echenique que examinaremos.

A DESCONSTRUÇÃO DE UMA IMAGEM

A questão do machismo permeia a imagem que se pretendeu construir do homem latino-americano. As razões que procuram dar conta do fenômeno fundam suas explicações nos mecanismos do desejo que operam no sentido de construir um equivalente que possa suprir uma falta. A falta que insiste em apontar a inexorável submissão política, econômica e cultural a que os povos latino-americanos têm-se dobrado ao longo de sua história. Também teria contribuído para a fixação da imagem a construção idealizada do paraíso tropical que os europeus esculpiram para caracterizar o Novo Mundo que eles descobriram na aurora dos tempos modernos.

Em ambos os casos, o mito faz-se presente, numa estrutura que funciona com o objetivo de ligar o sujeito a uma ordem simbólica, uma estrutura segundo a qual se ordena o desejo na sua relação com a linguagem, a fim de que ele possa dirigir-se a um objeto específico.

Dessa forma, o mito estabelece uma relação direta com a sempre mal resolvida questão da origem.

*Desde que se trate da origem é ao mito que nos referimos, a um imaginário cujo limite é a morte, a ausência, o nada (absoluto da diferença). Este imaginário, definido como relação dual, desdobramento equívoco, em espelho, oposição imediata entre o sujeito e seu outro, na qual cada termo passa incessantemente um no outro e se perde indefinidamente nestes jogos de reflexos, este imaginário encarregado de conceber as coincidências contraditórias e que encontra seu limite na pura ausência da morte (imaginada), na não-diferença absoluta, é o *pharmakon*. (This, 1977, p. 71)*

Caracterizado na sua ambigüidade irreduzível de remédio e/ou veneno, o *pharmakon* representa bem a idéia do machismo que circula na cultura latino-americana. Isso porque, ele é o veneno que sustenta a idéia substituta – a da superioridade no plano erótico que procura ocultar a inferioridade no plano político-econômico-cultural – e é o remédio que alimenta a visão européia de um continente tropical, tórrido de amores e de paixões. É por isso que Bernard This afirma ser o *pharmakon* “a metáfora do amor tanto quanto do ódio. Ele mima o assassinio, mas anuncia o nascimento de um sujeito; aproximando e colocando à distância, em movimento, em jogos de palavras incessantes, ele faz “palavras”, produz diferenças, suscita divergentes que anula imediatamente”. (This, 1977, p. 64)

Pois é esse mito do machismo – associado ao mito da origem – que Echenique questiona nos textos que vamos examinar. Assim fazendo, o escritor estará tocando dois pólos francamente críticos: o do problema social, encarnado na burguesia dirigente, e o do preconceito cultural, assentado na crença de um poder falocrático.

Nesse sentido, pode-se dizer que Echenique realiza um percurso eminentemente socrático, trabalhando um *pharmakon* dialético, pois foi justamente devido à possibilidade de o *pharmakon* poder transitar de um significado a outro que:

Sócrates vai reintroduzi-lo no Fédon, como filtro do conhecimento, contraveneno, antídoto, dialética. A farmácia socrática corresponde à operação de exorcismo: espanta os fantasmas que aterrorizam o indivíduo. Põe em fuga o medo da morte. Repele os falsos discursos, o charlatanismo, a sofística. (Santiago, 1976, p. 66)

Esse é o sentido do questionamento que Echenique faz: repelir os falsos discursos. E dentre eles avulta, justamente, a questão do gênero masculino/feminino. Entretanto, é oportuno frisar que o escritor não produz o confronto em termos da operacionalização pós-moderna tal como é posta por Lyotard e Baudrillard. Quer dizer, Echenique não chega ao exagero de passar a idéia de que não existam diferenças sexuais ou que não se deva falar delas. Para ele não há uma dissolução dos gêneros, incluindo-se aí o masculino e o feminino. O que de fato ocorre é o narrador abrir espaço para a figura do andrógino, do diferente. E quando o faz, Echenique percorre uma via de mão dupla: de um lado, abre a crítica contra os que não aceitam as mudanças dos papéis sociais que vêm ocorrendo nos últimos anos; de outro, o escritor, às vezes, combatendo o preconceito com o próprio preconceito, dá guarida ao anti-herói antípoda do macho, vendo nele uma instância terceira que põe em xeque o papel do conquistador viril, daquele que, em suma, é detentor do poder, pelo simples fato de ser o detentor do falo. E, nesse caso, como que fazendo uma pirueta, a crítica passa a tratar a questão do gênero (masculino/feminino) de forma a torná-la comutável com a questão social. É este o momento em que se percebe que as relações de poder se escamoteiam nos meandros das diferenças. A função do escritor será, então, fazer com que tais relações sejam claramente explicitadas.

É isso é possível porque Echenique trabalha um nível de elaboração lingüística em que o deslizamento do significante ganha notável projeção, conforme se verá quando da análise dos contos. Nesse ponto, inclusive, o escritor marca uma posição original, de vez que seu trabalho de invenção na linguagem não se aproxima das experiências do meta-romance, tal como explicitado por Bella Jozef, para caracterizar a criatividade do romance hispano-americano contemporâneo. Para a autora,

Cortázar, como vários outros autores hispano-americanos, formula, inclusive teoricamente, a reconsideração experimental que tenta em cada obra e a leva a fundo, até subtrair as palavras de seus significados tradicionais. A rebelião contra o realismo horizontal funde-se com uma rebelião contra a linguagem discursiva. (Josef, 1974, p. 15)

Pode-se dizer, nesse aspecto, que Echenique segue na esteira borgeana, no sentido de que o escritor argentino sempre valorizou a ação, a intriga presentes na narrativa, apegado à crença de que o romance tradicional, realista, continuava vivo. Daí a sua convicção de que o romance policial e a ficção científica, justamente por privilegiarem a ação, sejam dois gêneros que atraiam tanto os leitores. Também não foi por outro motivo que Borges, comentando a obra de James Joyce, afirmou :

*O que produziu Joyce? Uma obra, digamos, tecnicamente muito interessante, da qual há algumas linhas muito lindas. Mas deixou uma espécie de beco sem saída, que não leva a lugar algum. Eu desconheço que tenha tido continuadores interessantes. Veja **Finnegan's Wake**. Nesse livro, fora das preposições, das conjunções, dos artigos e dos pronomes, todas as palavras são inventadas pelo autor. No inglês é possível fazer essa composição de palavras. Mas esse não é um livro legível. E creio que a primeira condição de um livro é a de que possa ser lido. No caso de Joyce, pode-se ler com muito prazer a exegese da obra, mas a obra propriamente, não.* (Borges, 1976, p. 1)

Pois é em cima dessa concepção realista que Echenique cria suas histórias e suas personagens. Estas deixam-se atravessar de um profundo humanismo, aproximando-se, nesse aspecto, das considerações com que Bella Jozef caracteriza as figuras que os novos escritores latino-americanos criaram, todas elas marcadas por traços “humanos e profundos, complexos e contraditórios”, circulando num *locus* novo, livres do “domínio telúrico da paisagem”, colocados “no centro do universo, como testemunhas de si e dos demais”.

A MORTE: O ABSOLUTO DA DIFERENÇA

O conto “A morte de Sevilha em Madrid” é uma pequena obra-prima. Nele, Echenique realiza aquilo que queremos destacar, ou seja, a crítica apontada na direção do social, valendo-se do indicador do machismo, que também entra no painel de contestação e de questionamento que o escritor aciona.

Na narrativa, o falocentrismo é posto em questão por meio do contraste entre duas personagens: Sevilha, o foco de atenção do conto, e Salvador Escalante, o ex-companheiro de escola, que atravessa todo o conto através da evocação memorialista de Sevilha.

O confronto entre os dois é flagrante. Enquanto Salvador Escalante é o ídolo, o futebolista admirado no colégio, tipo esbelto e atlético, louro, amado e desejado pelas mulheres, Sevilha é uma insignificância, pouco mais que uma figurinha de papel. O narrador o caracteriza bem, numa descrição patética:

O cabelo ralo e gorduroso, os seus descaídos e estreitos ombrozinhos, a barriga fofa e sobretudo as ancas pequeninas como tudo o mais mas muito largas naquele corpo, tristemente eunucóides. E a ausência total de cu.

Mas Salvador Escalante é uma presença apenas na memória de Sevilha. A narrativa não o mostra, em momento algum, fazendo algo que pudesse habilitá-lo como o grande conquistador. É através da admiração de Sevilha que ele se impõe. Aliás, este passa todo o tempo buscando encontrar uma mulher que pudesse ser ofertada ao amigo. Dessa forma, percebe-se que Salvador Escalante é apenas um contraponto através do qual se lê a figura do antimacho, do anti-herói. Sevilha é, pois, a verdadei-

ra e grande personagem do conto, autêntica pirueta da narrativa para fazer com que a figura do macho, passando pelo processo da elisão, ceda espaço à do seu oposto.

Essa técnica de leitura contrastiva da personagem tem lugar por toda a narrativa. Assim, Sevilha ganha outra dimensão quando o contraste se dá com o Águia Imperial, um cavaleiro espanhol, figura bem posta na alta sociedade limenha, gerente da companhia de aviação realizadora do concurso que ia levar Sevilha à Espanha. Entretanto, a escarrada figura de Sevilha acaba desestabilizando a grandiosa presença do Águia Imperial:

Aquela foi a continuação do fim, de algo que começara quando a quotidiana deformidade de Sevilha sobre a alcatifa vermelha, quando os numerosos sinais de decrepitude num homem vinte anos mais novo que ele destroçaram um sistema de vida cuja base era luxo e beleza dia e noite.

Com Cucho Santisteban, ex-colega do Colégio Santa Maria, o contraste traduz a hipocrisia das relações sociais. Santisteban, agora relações públicas da companhia aérea, é obrigado a suportar a repelente figura de Sevilha, uma vez que seu cargo o obrigava a criar uma nova realidade, a realidade dos flashes das máquinas fotográficas, realidade feita de sorrisos e de gestos polidos. Ali estava ele com o escolhido no concurso para a viagem à Espanha, num esforço de representação em tudo contrário à agressividade com que tratara antes o colega feio e escarrável nos infernais dias de convivência no Santa Maria.

Os companheiros de viagem de Sevilha – os outros ganhadores do concurso para a viagem a Madrid – são também personagens que o narrador usa para operar o contraste que produz a crítica de fundo político-social. Mr. Alford, o americano que só pensava em beber cerveja, e o japonês Achikava, com sua indefectível câmara fotográfica, representam, junto com o Águia Imperial, os grandes impérios estrangeiros: Os Estados Unidos, o Japão e a Espanha, todos de lembrança recente ou remota, no que diz respeito à exploração dos povos latino-americanos. A insolência de Mr. Alford, supondo que não haveria problemas em que ficassem todos sempre à sua espera, a irônica exploração dos recursos tecnológicos de Achikava, representando bem a submissão ao imperialismo industrial e a presença do conde espanhol, que pensava fazer fortuna, casando-se com uma ricaça peruana – o que reproduz a exploração colonialista da Espanha – todos contracenam com Sevilha, produzindo sentidos outros que não aqueles que a linearidade da narrativa finge explicitar.

Por outro lado, duas outras personagens reforçam a idéia da preocupação substituta que a mitologia falocrática põe em circulação. Trata-se dos dois outros ganhadores da viagem a Madrid: o equatoriano Múrcia e o venezuelano Segóvia. Irrelevantes ambos, desligados de objetivos maiores, os dois latino-americanos só se importam com futilidades e só pensam em mulheres, caracterizando, assim, o componente temático que a narrativa explicita, no sentido de pôr em xeque a máscara do machismo, para promover a crítica de cunho sócio-político. E isso se dá porque Múrcia

e Segóvia são duas personagens absolutamente secundárias, sem maior importância para qualquer tipo de reflexão que se possa fazer na narrativa. Na verdade, ambos funcionam apenas como emblema do tipo que se quer desestabilizar, nada mais sendo que o contraponto para emoldurar a figura maior de Sevilha.

O que se pode perceber, após o exame dos tipos que aparecem no conto, é o modo verticalizado com que Echenique se situa frente à condição humana e, nesse caso, o autor questiona a aparência do próprio homem, buscando a sua essência. Para realizar isso, no plano desmitificador da narrativa, observa-se a maneira gradativa com que a figura do macho vai sendo desconstruída, uma vez que esse invólucro é que constitui a sua aparência. É preciso, então, romper esse invólucro a fim de que se determine o ser – no caso, o homem latino-americano – em sua espécie, indicando sua matéria e sua substância, descobrindo, ao final das contas, sua subjetividade. Na realidade, o que se depreende é que, enquanto produto estereotipado de uma mitologia que quer outorgar-lhe um perfil definido – a condição de macho – o ser acaba vítima de um sistema que só quer despir sua essência para transformá-lo em ente. Assim, a objetivação não apenas despersonaliza o ser mas, pior ainda, desessencializa-o, entifica-o. Desse modo, a obra de Echenique carrega-se das cores vivas do existencialismo, na medida que mostra o homem “vítima de um sistema prepotente que lhe dita as ações” e, ao mesmo tempo, põe em circulação a concepção sartreana, da “doutrina que torna a vida possível e que, por outro lado, declara que toda verdade e toda ação implicam um meio e uma subjetividade humana”. (Fernandes, 1986, p. 24)

Nessa dimensão, a figura de Sevilha é paradigmática, de vez que é justamente sua condição desessencializada que abre caminho por entre os seres superiores. Estes vão, paradoxalmente, perdendo a potência quando confrontados com a personagem central. Ao final da narrativa, a reflexão a que o leitor é conduzido termina por operar o questionamento de todos que se supunha serem maiores que Sevilha. É o que ocorre com Achikawa que presencia em toda sua pungente grandiosidade o instante em que Sevilha lança-se da janela do hotel. A desestabilização do japonês está bem caracterizada na narrativa: “A gritaria de Achikawa ouviu-se nas caves do hotel. Minutos depois, o quarto estava cheio de gente que fazia todo o gênero de conjecturas, como é que teria caído, que estivera a tentar fazer”.

Pouco antes, já ocorrera a desmitificação da figura altaneira de Mr. Alford. Sua ilusória superioridade era, na verdade, um encobrimento de seu rarefeito equilíbrio, dissimulado em garrafas e mais garrafas de cerveja, como se deduz da última aparição do americano na narrativa. Obrigando Sevilha a sentar-se à sua mesa, verifica-se que

Uma hora depois a mesma canção continuava a soar no gravador de mister Alford e já não havia a menor dúvida de que era a única que havia na fita...

I lost my heart in San Francisco...

... Em São Francisco perdera também a sua esposa, os seus pais (havia vinte e sete anos) e

seus filhos que eram uns filhos da puta que o tinham mandado à merda dizendo que Lindon B. Johnson era um farsante e que se punham a fazer o amor e não a guerra e que não havia nada mais falso que a sua escala de valores...

Esse é, pois, o percurso que as personagens seguem no conto. Diga-se, em acréscimo, que Segóvia e Múrcia nem são mencionados. Afinal, nada havia a desmanchar neles, na linearidade da narrativa, uma vez que eles representam a grande aparência que o escritor vai desconstruindo.

A morte de Sevilha em Madrid é, portanto, o ponto crucial para o questionamento de modelos fundados na aparência. Ela encarna, na verdade, a morte do anti-herói, do outro, ou seja, do ser da alteridade, que ganha projeção, espaço e relevo, em função de tornar inoperantes valores sacralizados indevidamente. Nesse sentido, Sevilha, que passa todo o tempo da viagem em busca de banheiros, na luta contra o próprio intestino – mal-estar que traduz bem a maneira como reagem os desafortunados – e para quem o paraíso acabou sendo a paz de uma poltrona colocada junto à janela de seu quarto, ao sol, aproxima-se daquela “angústia existencial e da luta agônica do homem”, que Bella Jozef identifica nas personagens de Ernesto Sábato.

Por isso mesmo, a cena de seu suicídio é um dos pontos altos da narrativa, seja pela econômica precisão com que ela é contada, seja pelo jogo de interação de cenas presentes (o salto para a morte) e passadas (o salto para dentro do cinema, na companhia de seu eterno ídolo), entrelaçadas na memória da personagem, na definitiva busca de si mesma:

... mas, nesse instante, Sevilha encolheu-se todo e fechou os olhos, conseguindo passar aterrorizado diante das três meninas do cinema. Foi um instante de breve vôo, um instante de indecisa coragem que, só quando abriu os olhos e descobriu Salvador Escalante esperando-o sorridente, se converteu no instante mais feliz de sua vida.

Aí está presente a grande metáfora do conto. A metáfora do desejo interdito naquele ser, mostrado como ente, no enunciado do texto, mas também a metáfora do desejo realizado no ser, tornado essência na enunciação da narrativa. E é nesse momento epifânico que Sevilha se realiza, uma vez que a morte, naquele sentido de absoluto da diferença, tal como colocado por Bernard This, representa também a satisfação do gozo absoluto. Ver diretamente a cabeça de Medusa, a face de Deus (Zeus ou Javé) é morrer, diz o citado autor. É preciso, pois, retardar ao máximo esse gozo, temporizá-lo, o que é feito pelas pulsões de vida, que só o conseguem à força de instituírem o prazer que, ao final, é apenas um simulacro do gozo. Este, no entanto, é a passagem definitiva e derradeira, é o encontro da plenitude, é o achamento do *Palco primitivo* a que o ser é remetido na aventura seminal do traço. É o momento, pois, em que Sevilha realiza seu desejo, fazendo-se sujeito da narrativa e, por consequência, emblematizando o sujeito descentrador que o conto quer acionar no cenário político-social.

AS RELAÇÕES DO SENHOR E DO ESCRAVO

No conto “Com Jimmy, em Paracas”, a crítica de Echenique visa diretamente à questão do poder econômico, que faz com que as pessoas menos favorecidas sejam obrigadas a esquecer suas próprias convicções, para fazer o jogo dos poderosos. No caso dessa narrativa, trata-se de cenas dolorosas para o filho, Manolo, que observa o servilismo do pai, no seu cuidado para não desagradar o patrão. Essa dimensão do jogo dominador x dominado reproduz-se no nível da relação de Manolo, o filho do empregado, com Jimmy, o filho do patrão. Submetido aos desejos do garoto rico e poderoso, Manolo é conduzido a uma praia, onde Jimmy revela sua homossexualidade, o que representa para o menino a quebra de todas as expectativas que criara em torno da figura do ser superior.

Assim, o que se percebe é a maneira como o narrador questiona as relações de poder, utilizando o indicador do machismo, para mostrar que o macho, no conto, é um ser de representação. Pode-se mesmo dizer que tal ser de representação configura-se como um simulacro, tanto na perspectiva de Platão, que entendia o simulacro como uma espécie de cópia degradada, como na de Deleuze, que o vê como princípio questionador. Desse modo, ao caracterizar Jimmy como o homossexual, antípoda do macho, Echenique está relativizando os conceitos do que é ser macho. Se o macho é o ser dominador, na narrativa isso ocorre no plano do domínio socioeconômico, mas, ao mesmo tempo, esse ser é desmitificado no seu contrário, o homossexual que se oferece à masculinidade do outro. Resta, pois, da situação, a pergunta: o que é ser macho? E a conclusão a que se pode chegar é a de que o princípio destabilizador do simulacro deleuziano – mostrado na relativização a que nos referimos – desliza para o problema das diferenças sociais que, pelo viés econômico, faz com que as relações sociais sejam regidas pela dialética do senhor e do escravo (considerando-se, aqui, a formulação filosófica desenvolvida por Hegel).

SER E NÃO SER: O JOGO DOS EXTREMOS

Em “Baby Schiaffino”, encontramos, sobretudo, a miséria do ser. Embora nessa narrativa também se faça muito clara a crítica à vida supérflua de uma burguesia que procura encontrar-se na busca quase desesperada, o que se destaca é a pessoa, enquanto segmento contingente de uma sociedade cuja modificação fica sugerida nas entrelinhas do conto.

Trata-se da angustiante e desesperançada vida de Taquito, personagem que deseja ardentemente tornar-se o namorado/amante de Baby Schiaffino, mas que jamais consegue explicitar suas intenções. Passando pelas mais variadas situações, Taquito consegue, no máximo, fazer companhia à mulher que deseja, andando ao lado dela como um fiel seguidor, e não passa do amigo sincero, que de tão amigo, acabava

sendo amigo sincero também dos amantes da mulher, até casar-se com uma prima dela, autêntica representação especular com que procurava fazer a encenação do objeto de seu desejo.

A tônica do desejo interdito, a tentativa de superar a frustração e o convencionalismo das decisões de um pequeno-burguês vazio por dentro podem ser percebidas claramente no texto. Segundo o narrador, Taquito foi levado a

Amar (porque agora tinha de a amar) uma rapariga que se parecia com Baby... só que menos interessante, loura, bonita... só que mais gordinha, nariguda, baixinha... Mas naquela tarde tinha encontro com Ana. Largou o copo e meteu-se na ducha para cantar aos gritos e sair transformado numa pessoa feliz, que tinha uma namorada, que ia ter noiva, que ia casar-se, tudo como toda a gente.

Não é difícil perceber também que Taquito é o antípoda do macho. Conformado com suas desventuras amorosas, é inteiramente incapaz de realizar qualquer uma delas. O final da narrativa é exemplar a esse respeito, uma vez que, recordando o padre confessor dos tempos de colégio, Taquito, apoiando a cabeça no seu copo de *whisky*, confessa amargamente:

— Padre Manrique (...) há uma coisa que eu gostaria de lhe explicar. Eu nunca saí com Baby Schiaffino... Não sei bem como dizer-lho. Tente compreender. Nunca saí com ela. Eu saía ao lado de Baby Schiaffino...

A outra personagem de peso que aparece no conto é Calín, o protótipo do macho: tipo mau e mal afamado, Calín, um negro que jamais conseguia sair do segundo ano no curso que fazia com Baby e com Taquito, tinha relações com uma prostituta que o sustentava, era grande conhecedor dos bordéis e, de acordo com a narração, “chegava à faculdade com um bafo de pisco, mal dormido e que afirmava, com voz aguardentosa, que nesta vida o importante não é ser rico nem musculoso nem bonito, trata-se simplesmente de saber gozar”.

Pois é esse tipo que vai fazer Baby apaixonar-se, esquecer o seu orgulho de filha rica e submeter-se inteiramente ao negro, tornando-se sua amante.

Como se vê, tem-se aí o mau caráter, que se faz contraponto das outras personagens: de um lado surge o macho que se opõe ao manso e cordato Taquito; de outro, o marginalizado social que se opõe à alta burguesia, representada por Baby e sua família. Entretanto, é preciso considerar que Calín representa o ser em transformação. Desse modo, ele surge na narrativa, repentinamente, deixa de ser o machão temido, assumindo uma atitude respeitosa, e, também repentinamente, desaparece, sem deixar rastros. É preciso ainda considerar que Calín não é personagem de primeiro plano. Esse lugar está reservado a Taquito e a Baby e isso faz com que sua presença tenha um valor funcional: ele é o ser emblemático da crítica social que se está fazendo. Da mesma forma que desaparece como machão – e isso se dá, explicita-

mente, na narrativa – ele também desaparece como ser marginalizado. Queremos dizer que, por representar a transformação pelo viés do machismo, a personagem representa a transformação pelo lado social, uma vez que o Calín da exuberância sexual é o mesmo da marginalidade social.

Já Taquito, o que não consegue ser macho – portanto, o contraponto de Calín – representa o ser que faz da busca da identidade um mergulho no convencionalismo social, encontrando no casamento o termo de sua procura, ou seja, ele deixa de ser alguém sem importância, no plano da sexualidade, para ser alguém sem importância também no plano das relações sociais.

Vê-se, pois, que Taquito permanece sempre no plano da representação, jamais evoluindo para o plano da alteridade. Seu modelo é sempre o mesmo, a repetição. Nessas condições, também aqui se faz presente o simulacro platônico e o deleuziano. Taquito é a cópia degradada da virilidade masculina e Calín é a distinção que opera no mundo da representação, pois, como diz Deleuze, “trata-se de introduzir a subversão neste mundo de crepúsculo de ídolos”, pois, o simulacro encarnado em Calín “faz cair sob a potência do falso (fantasma) o Mesmo e o Semelhante, o modelo e a cópia. (...) Longe de ser um novo fundamento, engole todo fundamento, assegura um universal desabamento, mas como acontecimento positivo” (Deleuze, 1974, p. 268). Daí que Calín, na sua funcionalidade – e não na sua principalidade de personagem – configure o grande questionamento: seja do macho que ele é e não é, seja do marginalizado que ele também acaba deixando de ser.

A DESCOBERTA DESVELADA

Também “A descoberta de América” é narrativa que, a exemplo das anteriores, coloca em questão os aspectos do machismo e dos conteúdos sócio-políticos. Agora, tem-se um outro Manolo, já adulto, apaixonado por América, a jovem exuberante, filha de imigrantes italianos.

Manolo arma uma série de artifícios e de estratégias para conquistar a mulher do seu desejo. Para tanto, finge-se de rico, o que é feito às custas de mirabolantes encenações. No fim, Manolo consegue seu intento. Conquista América, experimenta o gosto de seu corpo, após o que mergulha em grande depressão. Configura-se, assim, o princípio do desejo que se satisfaz e, logo em seguida, já não encontra atração suficiente no objeto alcançado.

Nessa narrativa, a diluição da figura do macho se processa de forma diferente. Agora, a posse da mulher que se afigurava inatingível – ação que se caracteriza como espécie de emblema do conquistador – revela o outro lado da moeda: a inutilidade de uma ação que, na sua essência, não serve para fazer o seu autor sentir-se melhor. Assim, o macho aparece, no conto, como um ser frustrado, em busca de uma identidade que não pode ser reconhecida no domínio da mulher.

Essa idéia do indivíduo como um ser de representação expressa-se, de modo ainda mais nítido, na questão social. Na verdade, Manolo finge ser o que não é, ou seja, ele faz as vezes de um milionário, na expectativa de que nisso resida o valor que ele poderia ter. No final da narrativa, a mesma frustração, já demonstrada com o indicador do machismo, pontifica para mostrar que a representação é um jogo que trai a identidade do sujeito. Dessa forma, a riqueza e o prestígio social terminam por apontar a sua estereotipia, a ausência dos valores verdadeiros que fazem a dimensão interior do ser.

Todas essas caracterizações das personagens aplicam-se, de modo bastante pertinente, ao discurso histórico que pode ser entrevisto na narrativa. E aí, a crítica se expande como um todo, flagrando a exploração de que foi vítima o continente sul-americano. Nesse sentido, Manolo desliza, enquanto significante, para representar o explorador europeu, embevecido com o novo mundo e querendo tê-lo, a todo custo. Para tanto, o invasor procede pelos mais variados rituais de encenações e de mistificações, buscando fingir um interesse que, no fundo, era apenas o da depredação. Feita a conquista, explorada a nova terra, fartado no afã locupletador, o conquistador estrangeiro se dá conta de que o seu interesse já não é mais o mesmo, já não tem a curiosidade que o movia. Daí que sua atitude seja apenas a de abandonar o ex-paraíso tropical. O desejo já não lhe move as ações, razão por que o urgente é fugir dos problemas que poderiam advir. É isso que Manolo faz, ao abandonar América, como se pode ver na explicitude do narrador, no final do conto:

Cala-te, merda! Não gemas. Amei-te tanto e agora estou tão triste (...) Mandar uma carta. Explicar-lhe tudo. Desaparecer. (...) Simplesmente desaparecer. (...) Cobarde. Dizer-te a verdade. Acima de tudo ir-me embora.

Essa é a narrativa de Echenique, construção textual que diz muito bem a sua verdade, autêntico texto da fruição.

ABSTRACT

This work aims at detecting in four short stories by Alfredo Bryce Echenique – one of the most important writers in modern Latin-American literature – mechanisms underlying the text, which give support to the author's critical awareness of Latin-American society. Echenique's sight is present in the social and political critique that he formulates in an oblique mode: the critique of the typical Latin-American male. In that case, Echenique's narrative purposes to question the phallocentric culture underlying the Latin-American society, as a result of the social and political process existing in that society.

Referências bibliográficas

01. BORGES, Jorge L. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 jan 1976. Caderno B.
02. CLAVIJO, Uva Aragon. **El caimán ante el espejo**. Miami: Ediciones Universal, 1993.
03. DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Trad. de Luís Roberto S. Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.
04. FERNANDES, José. **O existencialismo na ficção brasileira**. Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás, 1986.
05. GOIC, Cedomil. **Historia y crítica de la literatura hispanoamericana; época contemporánea**. Barcelona: Editorial Crítica, 1988. v.3.
06. JOZEF, Bella. **O espaço reconquistado: linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo**. Petrópolis: Vozes, 1974.
07. LLOSA, Mário Vargas. **O pênis ou a vida**. **Folha de São Paulo**, 6 fev 1994. Caderno Mais!.
08. SANTIAGO, Silviano (Superv.) **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
09. THIS, Bernard. **Incesto, adultério, escrita**. In: THIS, Bernard. **Atualidade do mito**. Trad. de Carlos Arthur do Nascimento. São Paulo: Duas Cidades, 1977.