

Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo  
Faculdade de Biblioteconomia e Ciência da Informação

## TRABALHO TEMÁTICO

Meire Cristina Gomes

### **Romance *Acre*, subterrâneo e sem alteridade**

Nosso esforço para ler e visualizar um romance está relacionado com o nosso desejo de ser especiais e distinguir-nos dos outros. E esse sentimento tem a ver com nosso desejo de identificarmo-nos com as personagens do romance, cuja vida é diferente da nossa.  
(O. Pamuk)

Orhan Pamuk (2011), em um livro que transcreve suas conferências realizadas na Universidade de Harvard – *O romancista ingênuo e o sentimental* –, afirma que, como leitores (e no caso dele também como escritor), procuramos em um romance seu centro. Pamuk pensa o centro do romance segundo as relações entre arte, literatura e vida. Ele entende que definir o centro de um romance é tão complicado como determinar o sentido da vida, pois esse centro se altera de acordo com as intenções do autor, implicações do texto, os gostos do leitor e até mesmo o momento e local em que se lê. Diz o romancista:

O centro de um romance é uma profunda opinião ou *insight* sobre a vida, um ponto de mistério, real ou imaginado, profundamente entranhado. Nós, romancistas, escrevemos para investigar este local, para descobrir suas implicações, e estamos cientes de que os romances são lidos no mesmo espírito. (PAMUK, 2011, p. 109).

E finaliza com uma ideia que nos importa aqui:

Se lemos um romance literário, uma obra cujo centro não é óbvio, uma de nossas motivações principais é a necessidade de refletir sobre esse centro e determinar sua distância em relação a nossa visão da existência. (PAMUK, 2011, p. 116-117).

A questão que se coloca é se esse centro pode ser encontrado em *Acre* e se este romance estimula o leitor a buscar tal centro, relacionando sua visão de mundo com a do autor e dos personagens. E se essa dúvida se dá pela qualidade do romance ou pela temática que aborda. Se por um lado *Acre* nos apreende, pois nos deslocamos em busca de um exemplar paradigmático de uma vida, por outro, porém, o que encontramos ao final dessa leitura é algo desinteressante: um final banal para uma vida igualmente medíocre.

No romance, um “outro” (Nelson), vindo do Acre – antigo namorado da esposa Marcela e inimigo do outrora adolescente Oscar –, “invade” a vida de um casal insípido e azeda a existência morna deles. O marido nos conta suas impressões desse fato; Oscar é o narrador do romance, incapaz, porém, de formular em palavras as razões para a derrocada de sua apaziguada vida anterior.

Ao longo do livro, temos informações sobre esse “outro” que eclode na vida presente e sabemos da vida passada do trio, na cidade de Santos no final dos anos 1980. Conhecemos alguns fatos, mas chegamos ao fim do livro sem conseguir formular uma síntese. A metáfora das águas subterrâneas dos rios de São Paulo traduz esta narrativa que informa, mas não se mostra. Diz Oscar a dona Vera (sua vizinha e mãe de Nelson) a respeito desses rios:

Ela me olhou com dificuldade de imaginar o subterrâneo cheio de água, vi nos seus olhos a pressão dos rios que correm pelas galerias enterradas, e em seguida me perguntou se era como estar caminhando sobre charcos congestionados e poluídos de um sistema de águas completamente desconhecido. [...]

Esses rios são canalizados pelo tamponamento, dona Vera. Claro que a tubulação enterrada com essa mistura de água de chuva e ligações de esgoto é impossível de ser vista. (ZAPPI, 2017, p. 160-161).

Assim como não temos contato com os rios subterrâneos, também não temos contato com o que acontece internamente com os personagens do romance, pois só os vemos pela visão do Oscar, que tem uma percepção muito pessoal e pouco relacional também de sua história e dos fatos que lhe atingem. Estamos fechados, ora no apartamento, ora no edifício ou no entorno do bairro, a Vila Buarque, canalizados nesta “ignorância” que cerceia esse personagem.

E Oscar é um personagem passível de pena. A própria escritora, em uma entrevista por ocasião do lançamento do livro, diz ter se irritado com o personagem: “O Oscar, o protagonista-narrador, também, me dava nos nervos, eu ficava puta, escrevia e ficava meio

puta com ele, meio que falando ‘Meu’, como você é burro.” (BALDI, 2017). Além de possivelmente traído (durante todo o livro se questiona se sua mulher está se relacionando com o recém-chegado Nelson), é inseguro, não toma iniciativas e segue sua paranoia no livro sem que tenhamos por ele nenhum elã. E como sabemos da história apenas por ele, esta nos produz tanta insipidez quanto a vida do personagem. Entramos e saímos da história sem nada, como se ela escoasse pelo ralo rumo aos rios subterrâneos da cidade. Sem contemplação – do rio, da real história por trás da cegueira existencial do personagem –, o que nos resta?

Quando o tempo cotidiano e apaziguado do casal é implodido por este “outro”, traduzido no calendário com a figura que representa o Acre<sup>1</sup> – “A foto do mês de março não tinha nenhuma nuvem no céu, era só uma paisagem potencialmente abrasiva, de um lamaçal com maquinário antecipando uma estrada, mas que não passava de um descampado de barro com tratores parados em fila.” (ZAPPI, 2017, p. 10) –, a obstinação de Oscar toma corpo e ele narra o que seu olhar aguçado capta sobre as coisas. Os olhos olham tanto que se encontram, no fim do romance, cansados, doloridos.

Na narrativa, o tempo é penetrado pelo Acre e sua construção nivelada e inacabada. O tempo para neste espaço em construção – com sinteco crepitando e rachadura por arrumar – e se volta à memória que este “outro” lhe impõe. E Nelson é tão “outro” que suas manchas de vitiligo – que “pareciam pegadas de um bicho sobrenatural se espalhando pelo seu corpo” (ZAPPI, 2017, p. 65) – já o diferenciam na aparência.

Entre encontrar a mulher sentada no balcão da cozinha, no escuro, no início do livro, e o apaziguamento da cena final, sabemos da vida pregressa dos personagens, mas nenhum sentimento é associado aos fatos contados, como se eles existissem por si e fossem apenas um aglomerado de informações e não a síntese de uma vida. Porque os personagens se encontram apartados de uma experiência pessoal, também o leitor experimenta este desvio, como se corresse em paralelo ao romance, olhando também com distanciamento o desenrolar da história. E, no entanto, se fala de relação, ou melhor, do fim dela. Constatamos, ao final, que os olhos se cansam de ver, estão irritados; há troca de olhar, mas não encontro. Assim termina *Acre*:

Um frio perfurou meu estômago. Voltei a olhar fixamente para ela, pensando em como gostava de se esparramar pela cama, sob a luz dourada do fim da tarde. Nos tempos da quitinete, seu cheiro era de xampu de camomila. Usava o cabelo partido ao meio, em duas partes igualmente iguais. Ela estava ali, com aquele modo inflamado de me encarar, cujo aspecto era de um terçol

---

<sup>1</sup> Adiante, no livro, sabemos que eles ganharam esse calendário de dona Vera, que por sua vez o recebeu do sapateiro que nascera neste estado brasileiro (cf. ZAPPI, 2017, p. 154).

contínuo, e a distância que ela sentia de mim só aumentava a vontade de estar com aquela mulher.

Puxei para baixo a camisa que subia no meu peito. O vermelho dos meus olhos que ardiam ao sair da piscina levava horas para sumir. Às vezes me machucava até depois do jantar.” (ZAPPI, 2017, p. 204).

Byung-Chul Han, um filósofo sul-coreano contemporâneo, radicado na Alemanha, discute, em seu livro *Agonia do eros*, a tendência da atual sociedade em eliminar a alteridade. Segundo ele, contemporaneamente os sujeitos direcionam sua libido para a própria subjetividade. Como o sujeito narcísico não estabelece seus limites claramente, ele não percebe o outro como alteridade, afogando-se em si (HAN, 2017).

Eros, figura mitológica grega, tem sua origem em um ato brutal de Crono, filho de Urano, que corta o sexo do pai, jogando-o ao mar. Da combinação desse sexo com a espuma do mar, forma-se Afrodite, que se dirige à ilha de Chipre e em cujos rastros surgem, por sua vez, Eros e Hímeros, Amor e Desejo (VERNANT, 2000). Eros, essa figura que nasce de uma simbólica relação, possibilita, segundo Byung-Chul Han (2017), a experiência do outro em sua alteridade, resgatando-nos do narcisismo.

Podemos apreender *Acre*, no que se refere tanto ao conteúdo do livro quanto a sua forma narrativa, seguindo a concepção desse filósofo, portanto, lendo esse romance como uma representação da “agonia de eros”. Sendo assim, procura-se entender o desinteressante resultado final como um estado contemporâneo que se traduz na arte, consequência de uma falta de experiência que nivela e traduz o mundo como algo árido, acre, achatado, sem sombreamentos, soterrado como os rios, sem o mistério, sem convívio que possibilite a troca relacional.

Oscar vê demais o outro (Marcela), mas com o desvio de um olhar incessantemente direcionado a si. Pouco questiona o que vê, pois se volta para um si-mesmo igualmente esvaziado.

Outro aspecto que podemos extrair do livro é a aproximação do relacionamento do casal com o lugar/apartamento em que vivem: primeiro a quitinete da praça Roosevelt e depois o prédio na praça Rotary, com a propriedade associada à relação pessoal. Mais que um casal, Oscar e Marcela são proprietários. Estão inclusive comprando o apartamento vizinho de uma forma incomum, saldando as dívidas da proprietária Vera em troca do apartamento após sua morte. Com a real morte de dona Vera e a presença desestabilizante de Nelson, que pode não ceder o apartamento da mãe – embora o acordo esteja previsto em documento assinado em cartório –, o casamento se põe em risco. Na discussão que Oscar tem com Marcela no

final do livro, à reflexão de Oscar sobre o apartamento, segue-se sua fala sobre o possível fim do relacionamento deles, atrelando uma coisa a outra:

[...] Pensei no apartamento da dona Vera, que estava no nosso nome, e na conversa que tive com Nelson, que ele poderia não só mover uma ação para tentar recuperar o imóvel, como poderia denunciar Adriano. E eu. Quis ligar para Adriano, mas não conseguia parar de olhar para Marcela. Sei lá Marcela, muito provavelmente você tá repensando nossa relação. Conheço muita gente que se separa por causa de outra pessoa, mas na hora de ir embora, acaba ficando sozinha. [...] (ZAPPI, 2017, p. 203-204).

A derrocada final do casamento passa por este acordo patrimonial, pelo menos na cabeça do narrador Oscar. Afirma o filósofo que o capitalismo, ao submeter tudo ao consumo, elimina a alteridade. Para ele, buscamos a alteridade justamente porque não é uma relação de poder e de desempenho, pronunciado pelo que denomina “não-poder-poder”. Quando não podemos amar o outro, só podemos consumi-lo. E é só por meio do “não-poder-poder” que o outro surge. Quando possuímos, apreendemos e reconhecemos o outro, estamos no terreno do poder, e, portanto, não de eros e do amor (HAN, 2017).

O personagem observa atentamente a mulher, possuindo-a com o olhar, a ponto de no final estar com os olhos “machucados”. Como já dito, o livro começa com a observação dela no escuro do apartamento. Ele também a vigia dormindo, observa atentamente seus gestos; busca a apreensão pelo olhar, procura possuí-la assim, ou pela estabilidade econômica efetivada na compra do apartamento (e de novos investimentos imobiliários, como o apartamento da dona Vera que ele diz já ser “nosso”). Mas não está aí o amor, e *Acre* mostra esta falência.

Ainda de acordo com o filósofo Byung-Chul, eros se ligaria à ausência do outro; entretanto, a totalização do presente, num tempo igual, elimina a ausência desse outro, fazendo com que este esteja sempre disponível em uma sociedade que, como máquina de busca e de consumo, exclui o desejo do ausente (HAN, 2017).

Não escapamos de um presente contínuo neste romance, como se o calendário estivesse parado naquele tempo sem conclusão. Esta é a sensação quando acabamos de ler o livro: não avançamos. Aconteceram coisas, até terríveis: Adriano, o médico e síndico do prédio mata um boliviano na praça do Arouche, na presença de Oscar. Dona Vera morre asfixiada (pelo gás mal instalado no banheiro?). Nelson e Marcela são vistos pelo porteiro fazendo sexo no corredor do primeiro andar, mas nada disso é densamente analisado no romance. São mero tempo que escorre.

Mesmo o passado não explica por completo o presente. No passado, Nelson é mandado pela mãe para a casa da tia em Santos porque foi preso por ato delinquente em São Paulo. O adolescente Oscar também é despachado para Santos, para a casa de Tuca (amiga da família), porque sua mãe se encontra em estado terminal de câncer. Sabemos por rememoração que Nelson bate em Oscar na adolescência até quase matá-lo. Washington, o namorado de Marcela na época, morre (provavelmente pelo tráfico de droga) e esta foge com Nelson, primo do morto. Também Marcela e Oscar se casam em Santos porque ela está grávida, mas perde o bebê com cinco meses de gestação. Mas nada disso explica e dá consistência à narração que temos em mãos. Nenhuma relação é feita pelo narrador. Os fatos não viram experiência. Uma violência gratuita de jovens mais ou menos delinquentes no passado em Santos dá lugar a novas violências, igualmente arbitrarias, em São Paulo no presente. O tempo parece estagnado num presente tétrico, contínuo, aflorado pela vinda de Nelson; porém, esse “outro” não produz relação, ele aparece, mas o eros que encaminha não é erótico, e sim pornográfico.

Byung-Chul Han (2017) explica a pornografia como um mero viver exposto. Não se trata de um excesso de sexo, mas da ausência deste. No livro, Nelson conta para Oscar, em descrição detalhada, sua relação sexual com o funcionário da prisão Josias para obter privilégios quando é preso no Acre por sua exploração ilegal de madeira na região; à descrição crua de como “enraba” o funcionário da prisão Josias, segue-se outra, pois Nelson faz o mesmo com Marcela, sexo explícito perto do primeiro andar, que o porteiro Décio vê e depois conta para Oscar. A nudez insinuada na descrição do livro, sem mistério e expressão, mesmo que apenas descrita, torna-se exposta, pornográfica. Contraposta ao eros, na pornografia, a sexualidade não se esvanece na moral ou repressão, mas em um sexo morto dentro da sexualidade que é viva (HAN, 2017).

Contrária a essa constatação pornográfica do olhar, está a metáfora poética da “fome de olho” de Herta Müller, escritora romena, que tem na literatura a necessidade de escolher as palavras que expliquem o que a rodeia:

A fome de olho devora as palavras até elas se ampliarem. A fome de olho e a ampliação são a imposição da frase, mais nada. Fora disso, as mesmas palavras repelem a ampliação, fora disso elas seriam presunção, obscenidade. (MÜLLER, 2012).

Byung-Chul conclui seu livro afirmando que a falta de eros estabelece uma crise da teoria por consequência da literatura e da arte, pois as teorias esclarecem o mundo, colocando-

o em forma. Já a massa de informação, presente contemporaneamente, deforma. Esclarece o filósofo a este respeito:

A massa de informação eleva massivamente a entropia do mundo, sim, o nível de ruído. O pensamento necessita de silêncio. É uma expedição para o silêncio. A atual crise da teoria tem muito em comum com a crise da literatura e a crise da arte. (HAN, 2017, p. 89).

E continua, adiante:

Informações, enquanto positivamente, nada mudam nem nada anunciam. São totalmente *inconsequentes*. O conhecimento, ao contrário, é uma negatividade. Ele é exclusivo, requintado (*exquisit*) e executivo. Assim, um conhecimento, precedido por uma *experiência*, pode abalar tudo que-já-tem-sido, e fazer surgir algo *totalmente distinto*. A desmedida em simples tomadas de conhecimento não deixa surgir nenhum conhecimento. A sociedade da informação é uma sociedade vivencial. Também a vivência é aditiva e cumulativa. É nisso que ela se distingue da experiência, que é, muitas vezes, *única*. E assim, tampouco, tem acesso ao totalmente outro. Falta-lhe o eros, que *transforma*. (HAN, 2017, p. 90; grifos do autor).

Se existe algum mérito no romance *Acre*, é expor este estado de coisas contemporâneo, quer pelo tema do amor que não se complementa ou pela forma de descrição aguda que não se faz enxergar por querer enxergar demais – em uma narrativa que a tudo descreve, mas não esclarece nem dá contornos a quem lê. A obra, porém, não entusiasma o leitor. Este é jogado no livro como mais um observador que sai da leitura com os olhos ardendo e nada nas mãos.

Se o leitor, como pensa Orhan Pamuk, busca um centro ao ler o romance, em *Acre* ele é mero espectador de uma narrativa que se desenrola também na eventual descrição de um estado de coisas dado e irrefletido. A uma vivência cumulativa, nada se acrescenta como experiência, descolando o leitor de um personagem e de uma situação narrativa com a qual não consegue ter aderência.

No romance, portanto, não se enuncia qualquer redenção; mesmo os desastres, como as mortes, a surra, a perda do filho ainda não nascido, a violência urbana, nada disso refaz o trajeto e o resultado é inconsequente, pois seguimos em vão – sem identificação ou empatia –

um narrador de olhar agudo (mas não astuto), cego às experiências, subterrâneo como os rios da cidade de São Paulo.



## Referências

BALDI, Mateus. Gema subterrânea. **Piauí**, 15 ago. 2017. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/gema-subterranea/>>. Acesso em: 1 nov. 2018.

HAN, Byung-Chul. **Agonia do eros**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

MÜLLER, Herta. O uso das ruas finas. In: \_\_\_\_\_. **Sempre a mesma neve e sempre o mesmo tio**. São Paulo: Globo, 2012. *E-book*.

PAMUK, Orhan. **A romancista ingênuo e o sentimental**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

VERNANT, Jean-Pierre. **O universo, os deuses, os homens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ZAPPI, Lucrécia. **Acre**. São Paulo: Todavia, 2017.