

**OS AMORES DE ROMEU: O ANTI-ÉDIPO EM *ROMEU NA ESTRADA*,
DE RINALDO DE FERNANDES**

**ROMEU’S LOVES: THE ANTI-OEDIPUS IN THE NOVEL *ROMEU NA
ESTRADA***

Rosângela de Melo RODRIGUES¹

RESUMO: Neste ensaio abordamos a construção das personagens no romance *Romeu na Estrada*, do escritor Rinaldo de Fernandes. Ressaltamos a condição subjetiva plural do protagonista, que marca sua função como um anti-herói, e as relações por ele estabelecidas com as personagens femininas da trama. Destacamos como as atitudes e a personalidade ambígua da progenitora definem o destino trágico de Romeu, e resultam em sua paulatina caracterização como um anti-Édipo.

Palavras-chave: Rinaldo de Fernandes; romance contemporâneo; desterritorialização

ABSTRACT: In this paper we discuss the construction of the characters in the novel *Romeu na Estrada* (in english, *Romeu on The Road*) written by Rinaldo de Fernandes. We stress the plural subjective condition of the protagonist, which marks its function as an anti hero, and the relationships established by it with the female characters of the plot. We highlight how attitudes and ambiguous personality progenitor define the tragic fate of Romeu, and result in a gradual characterization as an anti-Oedipus.

Keywords: Rinaldo de Fernandes; contemporary novel; disterritorialization.

“Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
Uma flor ainda desbotada
ilude a polícia, rompe o asfalto.
Façam completo silêncio, paralisem os negócios,
garanto que uma flor nasceu.
É feia. Mas é flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.”

O poeta Drummond legou à posteridade uma singela flor nascida no asfalto. Rinaldo

¹ Doutora em Literatura e Interculturalidade, pela Universidade Estadual da Paraíba – UEPB; Professora Assistente III na Universidade Federal de Campina Grande – UFCG.

de Fernandes também nos presenteia com uma imagem moldada com lirismo e uma boa porção de dura matéria negra e prosaica: uma roseira que nasce dentro de um velho pneu no jardim da casa onde o protagonista viveu a infância com os pais. Das muitas alegorias presentes na trama de *Romeu na Estrada*, esta nos parece ser adequada como chave de interpretação devido à insistência com que aparece na memória afetiva do protagonista ao longo do enredo. A mãe de Romeu sempre olhava a roseira em momentos de tristeza e introspecção, e ele percebia como mulher/roseira/pneu se amalgamavam formando uma espécie de código que ele só decifraria já adulto: “minha mãe, na mesa, envergou-se, olhou para o jardim, para a roseira no velho pneu ao pé do muro, minha mãe virada para o jardim, os cabelos dela e a roseira ressecados, os cabelos e a roseira descaídos”; “Minha mãe ia para a mesa, voltava a olhar para o jardim, para a roseira no velho pneu ao pé do muro”; “minha mãe de um lado para outro, incerta, ou instalada na mesa, sem se dirigir a ninguém, observando o jardim, a roseira no velho pneu” (FERNANDES, 2014, pp. 15-16; 20; 33). Quando o avô de Romeu mata o próprio filho com a conivência da nora, sintomaticamente é ele, o assassino atormentado pela culpa, que passa a olhar a roseira, como se olhasse a própria cúmplice (mãe de Romeu) e exclama: “Meu Deus, meu Deus” (FERNANDES, 2014, p. 21).

A imagem da mãe clivada entre a delicadeza da roseira e a brutalidade do pneu no seu entorno é determinante na trajetória de Romeu. Como um herói trágico, Romeu reatualiza o mito de Édipo para subvertê-lo: ele passa a “viver na estrada” em fuga eterna, distanciando-se o máximo possível da mãe, mas por odiá-la. Romeu não quer cometer seu maior crime, aquele que de fato o move, o matricídio. Quando não está sobre quatro rodas, Romeu é fraco, medroso, influenciável; motorizado ele se torna duro como os pneus que lhe perseguem e que o locomovem. Nos momentos iniciais do enredo, há inúmeras indicações que já anunciam a associação Romeu/pneus/carros, e não por acaso a primeira afirmação do enredo faz referência ao roubo do carro de um aluno. Roubei; saí; cruzei; refiz; desviei; segui; rondei; rompi; visibilidade boa; faróis fortes; luz rala; luz baixa; penumbra; claridade; acostamento; asfalto; barro nos pneus e muitas outras referências ligadas a automóveis vão indicar a obsessão de Romeu em ser como um carro, mais precisamente, como pneus a esmagar asfaltos e roseiras. Ele escolhe morar sobre uma garagem e ser vizinho de um posto de combustíveis; observa, como um detetive, o movimento dos fregueses e funcionários do posto, alimentando-se das imagens como se fizesse parte dos trabalhos de manutenção e de

abastecimento dos carros.

Romeu será sistematicamente desprezado ou traído por todas as mulheres que dividem a trama com ele; no entanto, é a traição da mãe que o dilacera. A mãe roseira metamorfoseada em pneu. Anos depois de se afastar da genitora, ele ficará obcecado em mandar flores para Ângela, a mais amada de todas as mulheres com quem ele se relacionou, e a única que ele revelou sem eufemismos querer matar. A afirmação “preciso mandar flores para Ângela”, de tão repetida no enredo, mostra os resquícios de memória que lhe assaltam sem que ele perceba bem a importância deles: Ângela não é uma “Capitu que manda flores”, mas sim uma adúltera a quem ele deve dar flores porque associa traição/flores/mãe/pai assassinado/Ângela.

Romeu na Estrada segue a estrutura do romance policial, mas inverte a perspectiva em relação ao desvelamento dos fatos. Em uma abordagem mais verticalizada percebe-se que os crimes cometidos por Romeu, por seu avô e por sua mãe estão bem evidentes, na superfície do enredo, e as motivações para todos os crimes se constituem de fato como os enigmas a serem solucionados pelos leitores. Deles o narrador evita falar, restando a quem ler o romance sair à cata dos atos falhos do protagonista. Uma das pistas deixadas estrada afora por Romeu é talvez a mais reveladora das suas inúmeras ideias fixas: adquirir cordas, o que ele repete reiteradas vezes. A imagem das cordas é mais uma associada ao enterro do pai, que Romeu presenciou e chega à mente em lampejos: “(...) meu pai parado, o olhar fixo, me pedindo pressa, parte, filho, fuja pro descampado, (...) ao ver meu pai morto, um piano, o caixão, um piano, o olhar úmido por não poder me dar um piano, fuja pro descampado! (...) meu pai descendo nas cordas para o fundo do buraco, (...) meu pai um piano partindo” (FERNANDES, 2014, p. 16). Aqui percebemos as conexões feitas por Romeu a fim de entender a morte do pai e a culpa por ter exigido dele um instrumento (de cordas) inacessível ao poder aquisitivo do genitor: piano = caixão; piano = cordas usadas na suspensão do caixão com o corpo do pai; piano = pai morto; cordas = assassinato do pai. E como um fantoche manipulado por cordas, Romeu vai sendo conduzido pelas mulheres de sua vida: a mãe que o traiu e também traiu o pai dele, dilacerando Romeu; a avó que escondeu dele a verdade; Ângela, que o fez tirar de dentro de si a violência até então desconhecida que herdou do avô/pai; Mônica Primo, que o desprezou sempre; Sofia, que o esmiuçou como a um inseto até retirar dele toda verdade e mostrar o quanto ele e o avô eram idênticos; Dona Tereza, que o fez perder seu bem mais precioso, o piano, e dividiu com ele algumas das cenas mais

dramáticas do enredo, assemelhadas ao que há de melhor em Kafka e Dostoiévski.

Romeu é uma estrada de mão dupla: uma parte dele corre solta rumo ao futuro, ao distante e ao desconhecido, e a outra o leva de volta ao passado, à infância, à inocência e à dor. Em *As Cidades Invisíveis*, Ítalo Calvino discorre sobre a situação do “viajante imóvel”: sem sair de seu espaço geográfico e nem de seu trono, o Rei viaja muito mais que Marco Polo, o errante cego de tanto ver pessoas, cidades e reinos distintos. Romeu é esse viajante cego, que não nos mostra de suas andanças nada que esteja descolado de seu próprio mundo interior, a vagar incansável em busca de si mesmo; é um legítimo ser desterritorializado, aos moldes do que Deleuze e Guattari categorizaram:

O ser humano contemporâneo é fundamentalmente desterritorializado. Com isso quero dizer que seus territórios etológicos originários – corpo, clã, aldeia, culto, corporação... – não estão mais dispostos em um ponto preciso da terra, mas se incrustam, no essencial, em universos incorporais. A subjetividade entrou no reino de um nomadismo generalizado. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 169)

Como um Brás Cubas que volta do mundo pós-morte sem nada a dizer sobre o que viu, Romeu omite suas experiências mais viscerais das viagens a Paris, a Santos, a Brasília, a Minas, ao Rio, ao litoral nordestino, ao Crato e às inúmeras cidades por onde passou: ele só relata a visão das estradas, das árvores, do barro nos pneus, dos faróis dos automóveis que por ele passam, do interior do ônibus, dos problemas mecânicos dos carros que guia. Romeu viaja sempre como quem foge, e de fato ele foge de si. As viagens de Romeu são percursos paliativos contra a imersão dele em sua cartografia interna, nas estradas que o levam aos espaços doloridos das memórias afetivas que se configuram como alegóricas. Em um processo entrópico, ele alcança seu maior percurso quando se prostra no sofá laranja de Sofia, um verdadeiro divã freudiano onde ele come maçã escondido como um Adão camuflado, e segue a estrada que o conduz ao mesmo tempo à epifania e à catarse; só então ele revela a si e a Sofia os esqueletos muito bem guardados nos armários da família. Os espaços de movência de Romeu dizem respeito ao seu dilacerante retorno ao passado, e “cair na estrada” se constitui para ele no que Félix Guattari define como “falso nomadismo”, do qual o indivíduo precisa afastar-se para ser livre:

Destacar-se de um falso nomadismo que na realidade nos deixa no mesmo lugar, no vazio de uma modernidade exangue, para acender às verdadeiras errância do desejo, às quais as desterritorializações técnico-científicas, urbanas, estéticas, maquínicas de todas as formas, nos incitam. (GUATTARI, p. 170)

Romeu é um homem sensível, autor de ótimos poemas, um *hippie* saído quase sem podas de Woodstock, um amante fidelíssimo e romântico, um filho obediente, um bom mocinho com *Síndrome de Peter Pan*, mas também é truculento, volúvel, paranóico, imaturo, egocêntrico, intransigente e assassino em potencial. As principais escolhas amorosas de Romeu também refletem as duas identidades conflitantes que o constituem como pessoa: Ângela, a criança imatura; Sofia, a sábia astuta, e ambas o traem e o despedaçam, como a mãe dele já havia feito. Uma desperta o que havia de pior em Romeu, a agressividade e o instinto assassino do avô, e a outra concede a ele o alívio da catarse, culminando em uma (in)certa redenção, sem no entanto salvá-lo dos piores dos abismos: o que visceralmente habita dentro dele.

Ângela é inquieta, angustiada, agressiva e vive em constante oscilação entre a inércia e a euforia: “(...) era dura, orgulhosa, queria inventar tudo só. E sem querer notar que eu também invento” (FERNANDES, 2014, p. 35). A identificação do protagonista com ela é imediata, pois Ângela se configura como o espelho no qual ele se mira: ela vive na estrada como Romeu, sem família ou outros laços afetivos, carente e inquieta. Romeu assimila por osmose o temperamento dela, por quem se apaixona num gesto shakespeariano de amor à primeira vista: a menina que tinha uma borboleta no joelho e insistia em ser livre, como ele; a que (por um processo metonímico) será transmutada em borboleta (“borboleta sossegada”; “borboleta impassível”; “a borboleta é surda?”; “a borboleta sem pilha, apagada”), um *inseto*, como ele também será visto na trama por Sofia. Ângela nos chega como uma velha conhecida: não é a mesma *ninfeta migrando num fim de tarde* do conto “Borboleta” (de *O Perfume de Roberta*) que deixou para trás as longas tranças negras e pintou a si e os cabelos de vermelho? É provável que sim, uma vez que as ficções de Rinaldo de Fernandes se entrelaçam o tempo todo e seus personagens migram dos contos para os romances de forma lúdica e magistral, exigindo um pouco mais de atenção de seus leitores na apreensão dessas relações dialógicas.

Apesar de ter casado com Sofia, foi Ângela a mulher que Romeu amou com mais intensidade. O sexo com ela era tórrido, assim como as brigas constantes motivadas por semelhanças de temperamentos e a eterna luta por imposição de poder marcante na configuração identitária dos dois, o que pode ser entendido a partir da afirmação de Deleuze e Guattari: “(...) o sentimento é uma emoção sempre deslocada, retardada, resistente” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 68). Com Romeu aprendemos que amar não é uma solução pacífica para um casal: quem ama se doa, exige, reclama, não camufla sentimentos, se desencanta, se desnuda de melosidades e, principalmente, sofre:

Ah, Ângela, você já está fazendo poesia! Sim, meu poeta, estou. Eu aí a aporrinhava – um babaca mais outra babaca, dois babacas babando pra lua. Ela se inquietava – se tem babaca aqui, o babaca é você. Eu acendia o cigarro e o rosto risonho – acho que são dois babacas. Ela ficava furiosa – grosso, você tem hora, Romeu, que perde totalmente o encanto, você é um grosso. (FERNANDES, 2014, p. 46)

Acho que aguentei muito. Antes que ela se fosse, logo depois que, chateado com as imbecilidades dela, andei machucando-a, ainda tive vontade de empurrá-la para fora do apartamento. (FERNANDES, 2014, p. 35)

Ângela trai Romeu com um músico. Este fato desencadeia a sequência de cenas mais dramáticas do romance, quando Romeu desce aos infernos dos sentimentos mais torpes e sai de lá despedaçado, questionando o comportamento típico de um homem traído herdado da tradição cultural e resistindo à regressão a um estado de infantilismo desolador:

Eu não posso ser assim, isto é posse, eu sou diferente. Eu não posso ter ciúmes. Eu sou diferente dos outros! Mas não era. (...) A gente tinha que ser duro. A gente – eu – tinha que ser homem. Mas que homem porra nenhuma, se eu estava me cortando todo por dentro.

(...)

Ela recebendo aquela voz úmida, enquanto eu me levantava com o meu livro, o meu corpo rijo, a minha vontade de quebrar a noite em mil pedaços como os paralelepípedos que de repente eu pisei na rua, machucando-os como quem esmaga uma carreira zonga de caranguejeiras, eu ali solto na noite iluminada pela luz frouxa dos postes descendo nas paredes, na calçada pintada para a Copa, eu caminhando-correndo sem ver bem o trânsito, caminhando-correndo e deixando Ângela para trás, deixando os dois ali no apartamento, eu numa ânsia, os olhos pingando, numa ânsia doída e molhada, que era o medo de perder.

E perdi.

(...)

Teve um momento em que não resisti, fui ao banheiro de um bar, chorei, gritei, dando descargas pra ninguém me escutar. Eu colocava a cabeça entre as mãos, Ângela, Ângela, não faz isso comigo. E voltava a chorar. Quando saí do banheiro, os olhos vermelhos, o garçom fez que limpava as mãos na pia, me olhando com curiosidade. (FERNANDES, 2014, pp. 68; 69; 80)

Romeu supera a dor de ter sido trocado por um músico, depois de muito chorar, xingar e agredir fisicamente Ângela, mas o destino trágico que o persegue coloca outro músico na vida dele: o seu aluno Fernando, que ao longo de toda a trama Romeu planeja matar por ser amante de Sofia. Conhecemos este aluno desde a leitura do conto “O professor de Piano”, e é de lá que retiramos o trecho revelador capaz de explicar todo o tormento de Romeu: “O meu sítio onde abriguei o meu velho piano e onde Sofia (por que os apresentei naquela festa de formatura? Já ali, os olhares?), quando eu viajo para recitais, e depois de dez anos de casados, costuma passar tardes e tardes – segundo me diz, na companhia de besouros” (FERNANDES, 2010, p. 27). O roubo do carro, que intriga o leitor nas primeiras linhas do romance (por que um professor universitário roubaria o carro de um aluno?) é apenas um despiste do autor e uma armadilha para atrair Fernando para uma emboscada: Romeu planeja matá-lo assim como o seu avô, quando jovem, emboscou e matou um estudante, fato que a avó de Romeu relembra com muita dor e que fornece mais uma pista: um torturador cruel a serviço da ditadura militar provavelmente matou muita gente. Por que essa morte é a única a ficar gravada na memória da esposa? Ela o traiu com um estudante como Sofia fez com Romeu? O autor dá pistas, mas sonega respostas evidentes. Por que Romeu não quis matar o músico amante de Ângela, mas desloca-se para emboscar o amante de Sofia? A mudança de atitude nos dois casos não é mera obra do temperamento cambiante de Romeu: ele planeja matar por se ver na mesma situação de seu pai, pois associa Sofia à imagem de sua própria mãe. Matando o amante de Sofia, Romeu vinga a um só tempo as três gerações de homens traídos: o avô, o pai e ele próprio.

Sofia e Romeu não vivem uma relação intensa, se comparada ao que o leitor percebe entre ele e Ângela: Sofia assume um papel maternal na relação, o que invariavelmente implica em traição, cobranças, desamor ou ressentimentos. Ela o tira das estradas, torna-o um esposo exemplar, um estudante dedicado, um músico reconhecido, um professor universitário com

pós-graduação na Europa, um homem domesticado, que come escondido da esposa porque ela, como uma mãe repressora, o proíbe de soltar farelos de biscoito ou de manchar o sofá. Romeu se acomoda ao amor protetor que ela lhe oferece, e ele dará em troca uma estabilidade emocional muitas vezes confundida com amor: “você é minha pedra, eu não entendi muito, mas Sofia repetiu, você é minha pedra, pedra permanece” (FERNANDES, 2014, p. 51). O leitor, assim como Romeu, também fica sem entender muito bem o que ela quis dizer, já que as falas de Sofia são quase sempre muito ambíguas, mas entende claramente quando ele, planejando assassinar o amante de Sofia, dirá: “Um plano é como uma pedra provando o pé” (FERNANDES, 2014, p. 41). Das mudanças provocadas por Sofia, talvez a mais importante seja a transformação dele em escritor: ela pede para ler os poemas dele, elogia-os, provoca nele a aventura pela criação de contos, até que retira dele a melhor de suas narrativas: a história familiar cheia de traições, contradições, mortes e rasuras.

E assim nos é dado o privilégio de saber sobre a infância de Romeu, sempre ao lado do avô e da mãe. O avô era um herói para Romeu: jogava bola com ele, era um ídolo que despertava inveja nos amiguinhos, era quem levava Romeu à escola, o pai presente na vida do menino, o homem musculoso que divertia as crianças (batendo os braços fortes contra o peito imitando um gorila) e que disse uma frase jamais esquecida pelo protagonista por ter sido um elemento a mais para que ele atasse as duas pontas da vida: “Romeu, você tem os braços e os ombros de seu pai!, minha mãe sorria nessas horas, olhava para meu avô como agradecida” (FERNANDES, 2014, p. 88). O avô agente da ditadura militar, assassino e terrorista, diante do neto se enchia de ternura e cuidados, voltava a ser criança, cambiante e complexo como o personagem da peça *Calabar*, de Chico Buarque: “Mesmo quando as minhas mãos estão ocupadas em torturar, esganar, trucidar / Meu coração fecha os olhos e sinceramente chora...”. A mãe e o avô de Romeu passavam longas horas em passeios pela praia, sozinhos, enquanto o menino ficava com a avó, cheia de ressentimentos. O que ficou gravado nas memórias de Romeu são fatos que ele percebia sem entender, quando criança, e que na vida adulta, no presente da narrativa, se constituem como provas contra o avô e a mãe, pois eles não teriam outro motivo para assassinar o pai de Romeu senão o fato de serem amantes:

(...) minha mãe nos observando e baixando a cabeça, às vezes com o olhar radiante, de quem estava de fato contente com o avô afável e solícito e diligente, não deixando nada por resolver, me levando á escola, me levando ao parque, por vezes

conversando longamente com minha mãe, os dois me olhando e visivelmente enternecidos, (...) eu não estava só, que meu avô era o substituto do meu pai, um avô-pai, avô-papai, às vezes queria chamá-lo de pai, me vinha a palavra, porém eu me continha, mas meu avô era meu pai, (...) minha mãe queria que agora eu fosse mesmo filho do meu avô. (FERNANDES, 2014, p. 87-88)

E Romeu narra sua história de vida para Sofia como quem escreve uma autoficção: com pausas, lacunas, lapsos e tormento. Não fazia mais sentido ele sair pelas estradas em fuga, pois a cartografia seguida desse momento em diante traça apenas os espaços da memória, os caminhos do inconsciente, o mapa do destino gravado nos genes, nas lembranças, nas mãos: “O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 8). Romeu, *transformando a fábula em ata*, como um Jó Joaquim rosiano traído três vezes, vai a um só tempo negar e assimilar a herança maldita recebida do avô/pai: o desejo de matar. O conflito se manifesta em primeiro plano como interno, como uma identidade fragmentada em pedaços antitéticos, para depois se transformar em pedra que molda o pé: agora, ele de fato transmutado na pedra no meio do caminho de Sofia, ciente de sua verdadeira identidade até então negada:

Acima de tudo, e de forma diretamente contrária àquela pela qual elas são constantemente invocadas, as identidades são construídas por meio da diferença e não fora dela. Isso implica o reconhecimento radicalmente perturbador de que é apenas por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, chamado de seu exterior constitutivo, que o significado “positivo” de qualquer termo – e, assim, sua “identidade” – pode ser construído. As identidades podem funcionar, ao longo de toda a sua história, como pontos de identificação e apego apenas por causa de sua capacidade para excluir, para deixar de fora, para transformar o diferente em “exterior”, em abjeto. Toda identidade tem, à sua “margem”, um excesso, algo a mais. A unidade, a homogeneidade interna, que o termo “identidade” assume como fundacional não é uma forma natural, mas uma forma construída de fechamento: toda identidade tem necessidade daquilo que lhe “falta” – mesmo que esse outro que lhe falta seja um outro silenciado e inarticulado. (HALL, 2000, p. 110).

Como seu homônimo criado pelo bardo inglês, Romeu busca no suicídio a solução de seus problemas. É sintomático como ele tenta pôr fim a própria vida: tomando inseticida. Romeu kafkiano, que meticulosamente escolhe como esposa uma bióloga, especialista em estudo de insetos, com o propósito de ser esmiuçado até as entranhas por uma mulher que guarda a sabedoria no próprio nome, que o trata como um filho, que tirou dele a liberdade de

voo adquirida com a *borboleta* Ângela para imobilizá-lo num (casamento) casulo, e que o trai enquanto ele viaja, como se fosse a *Bela da Tarde*, com seus espécimes musicais: “Depois de dez anos de casados, costuma passar tardes e tardes – segundo ela me diz, na companhia de besouros”. Testando a resistência de Romeu à dor do exercício de introspecção, Sofia faz nascer um assassino.

Os leitores familiarizados com as ficções de Rinaldo de Fernandes percebem inúmeros indícios na construção das tramas reveladores da extrema maestria do autor. Um dos pontos fortes de seus romances e contos é, sem dúvida, a criação de personagens: nesse elemento estruturante, Rinaldo demonstra uma desenvoltura brilhante, como poucos hoje no cenário nacional.

As personagens do autor fogem completamente do enquadramento em *tipos*, pois não são nada caricaturais, muito menos cabem em divisões estanques das Teorias Literárias (sempre séculos atrás das boas ficções), como personagens dinâmicos, estáticos, adjuvantes, figurantes, apenas narradores ou apenas observadores: as criaturas de Rinaldo são todas verossímeis demais para serem engessadas em identidades e tipologias fixas, que já não serviam adequadamente aos estudos das obras do século XX. E é justamente essa dinâmica que move cada personagem a responsável pela construção de tramas em que não há espaços para maniqueísmos: os personagens de Rinaldo não são psicopatas, sociopatas, normais, minorias, essencialmente bons ou totalmente cruéis, e nisso há um ganho fabuloso, pois o leitor precisa se desdobrar para entender as contingências que molduram personagens como Romeu, a um tempo um rapaz apaixonante capaz de conquistar a empatia dos leitores e um vingador desnorteado de quem o leitor se desassocia.

Nesse modo singular de criar personagens, há uma escolha do autor por um caminho mais complexo, que exige muito mais dele em termos de criatividade, conhecimento do comportamento humano, conhecimento de mundo e domínio de técnica narrativa. Seria fácil fazer do avô de Romeu apenas um ex-militar surtado e sanguinolento, “do mal”, mas ele o fez mostrando o homem apaixonado, brincalhão e cheio de remorsos que havia por trás da farda; seria um verdadeiro passeio construir Mônica primo como a típica moça bonita em estado deplorável devido ao uso de drogas, como vemos tantas num pós-*réveillon* na paia de Pipa, e como poderia ter sido também o traçado dado a Ângela; um Romeu apenas bom moço ou um

Romeu tipicamente *bad boy* facilitaria a vida do leitor, situado na zona de conforto de quem aplaude ou condena os personagens sem maiores dilemas, mas isso empobreceria demasiadamente a trama, e Rinaldo não é um autor ingênuo a cair nesse tipo de armadilha, como já nos provou ao construir sua Rita (de *Rita no Pomar*); Sofia poderia ter sido moldada como a moça caridosa e a cientista compenetrada alheia aos problemas existenciais do marido, mas Rinaldo pingou um tanto de veneno na hora de dar à luz a personagem e ela ganhou na trama traços de uma Capitu com olhos de ressaca; na construção da mãe de Romeu, o autor subverte todos os tipos de estereotipia relativos ao amor materno e nos brinda com uma mulher ao mesmo tempo sonsa e manipuladora como a Sofia machadiana, e ela aparece como uma mãe que instiga o amante a matar o próprio filho, sem se preocupar com as consequência desse gesto para a sanidade mental de seu próprio rebento.

Assim se configuram os personagens de Rinaldo em *Romeu na Estrada*: caleidoscópicos. Os conceitos de *desterritorialidade* e *cartografias* em Deleuze e Guattari tratam exatamente desse aspecto caleidoscópico característico das pessoas e das coisas do nosso tempo: nossa constituição identitária é maleável, rizomática, fraturada, contraditória (*líquida*, na terminologia adotada por Zygmunt Bauman); se expande como ruas, travessas e avenidas nas trilhas riscadas de um mapa que construímos e destruímos sem cessar. Nossa cartografia interna nos obriga a percorrer caminhos transversais, a fazer curvas, a voltar ao ponto de partida e dali seguir rota diferente, a experimentar caminhos não mapeados, a ousar seguir na contramão, dominar o mapa das relações sociais e dos *agenciamentos* (na teoria deleuziana) para promover rasuras e apagá-lo, inscrevendo novas rotas sobre o antigo mapa: toda rota é uma fuga e um encontro, como acontece com os personagens de *Romeu na Estrada*. Eles adquirem exatamente as características dominantes que o leitor quer dar, e cada leitura interpretativa há de guardar seu tanto de verdade, pois se trata de um romance aberto no qual boa parte das explicações, e talvez as mais importantes delas, não são jogadas pelo autor no colo dos seus leitores.

Por todos os aspectos aqui elencados, *Romeu na Estrada* é um livro desafiador. Nada é dado ao leitor de modo fácil; o autor não faz concessões às leituras apressadas de quem enfrenta um bom romance sem se dar ao trabalho de questionar os porquês dos fatos postos na trama. Como boa parte das informações importantes sobre o protagonista são mais sugeridas do que mostradas, nossa leitura pode não coincidir com os propósitos pretendidos pelo autor,

mas nos ancoramos nas teorias de Jauss para dizer que da condição subalterna de quem lê é possível também atribuir sentidos plurais à ficção, mesmo os não imaginados por quem assina a obra:

(...) o livro não é a imagem do mundo segundo uma crença enraizada. Ele faz rizoma com o mundo, há evolução a-paralela do livro e do mundo, o livro assegura a desterritorialização do livro, que se desterritorializa por sua vez em si mesmo no mundo (se ele é disto capaz e se ele pode). (...) Seguir sempre o rizoma por ruptura, alongar, prolongar, revezar a linha de fuga, fazê-la variar, até produzir a linha mais abstrata e a mais tortuosa, com n dimensões, com digressões rompidas. Conjugar os fluxos desterritorializados. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 7)

Dizer que Rinaldo de Fernandes é hoje um dos maiores ficcionistas nordestinos resulta numa limitação drástica da sua importância e do seu talento. Impor uma (carteira de) identidade geográfica ao criador de *Romeu na Estrada* é cair na armadilha montada pelos idealizadores das Vanguardas europeias, dos formalistas russos que se ensimesmaram para colocar a “literatura russa” numa redoma sobre pedestal. É ratificar a ingenuidade ufanista de Mário de Andrade quando tentou fatiar a arte produzida no Brasil em fictícias “ilhas culturais” a partir da imposição de uma artificial e ideologicamente perversa distinção entre arte popular x arte erudita (subdivisão magistralmente anulada por Nestor Canclini em *Culturas Híbridas*). O rótulo de “nordestinidade” dado aos nossos escritores sempre carrega consigo um indisfarçável posicionamento segregacionista responsável, em parte, pela dificuldade que a literatura produzida aqui enfrenta para ser reconhecida quando escapa da tríade seca/coronelismo/cangaço. Em consequência, surgem outros reducionismos mais graves, por incitar o julgamento das obras através de critérios extraliterários. Sem os devidos questionamentos, somos levados a aceitar dicotomias motivadas por ideologias de feições ainda colonialistas, tais como literatura latino-americana x literatura europeia; literatura brasileira x literatura nordestina; literatura paraibana x literatura não-paraibana, até chegar no limite extremo de polarizar literatura da Ponta do cabo Branco x literatura do Varadouro, o que reflete sub-repticiamente a imposição da literatura como um valor agregado aos que se situam em espaços privilegiados (os canônicos) em contraposição aos autores ditos periféricos. Reafirmo minha concepção da literatura como arte essencialmente intransitiva: literatura é literatura e só; o autor do texto literário é escritor, e isso nos basta, assim como nos

bastar saber que Rinaldo de Fernandes, com seu romance recente, se firma como um dos mais importantes autores da literatura do século XXI. E ele continua na estrada, para felicidade de seus leitores.

Referências

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.

FERNANDES, Rinaldo de. *O Perfume de Roberta*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

FERNANDES, Rinaldo de. *O Professor de Piano*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

FERNANDES, Rinaldo de. *Romeu na Estrada*. Rio de Janeiro: Garamond, 2014.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 1992.

HALL, Stuart. “Quem precisa de Identidade?”. In: SILVA, Tomaz T. (org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Rio de Janeiro, 2000.