

Cidade, infância e memória em *Os rios morrem de sede*, de Wander Pirolí

Marcus Vinicius de Freitas
Universidade Federal de Minas Gerais

Wander Pirolí estreou na literatura infantil em 1975, com o livro *O menino e o pinto do menino*, depois de ter publicado a coletânea de contos *A mãe e o filho da mãe*. Em menos de um ano, o livro infantil alcançava quatro edições e estrondoso sucesso. Sobre a história do menino que ganha um pintinho e o leva para o seu apartamento, assim declarava Ziraldo, nas páginas do *Pasquim*: “O conto mais angustiante e mais tenso que já li. Na segunda página eu já estava morrendo de agonia. Se essa era a intenção do Pirolí – excelente contista – ele conseguiu o que queria: o pequeno livro é um primor de técnica.” Em 1976, Pirolí lançava seu segundo livro, agora um infanto-juvenil, pela mesma Coleção do Pinto, da Editora Comunicação, que lançara seu livro de 1975. *Os rios morrem de sede* recebeu a mesma acolhida, cujo testemunho está, por exemplo, nas palavras de Wladir Nader, crítico da *Folha de São Paulo* àquela altura: “Não será muito arriscado afirmar que Wander Pirolí já é o maior autor infantil depois de Monteiro Lobato, com apenas dois livros.” Se a profecia do crítico parece não ter se realizado quantitativamente no desenrolar do tempo e da obra do autor – entre contos e literatura infantil o autor publicou até agora, aos setenta e três anos, uma dezena de livros, pequena obra quando comparada à de Lobato – ainda assim foi o vaticínio acertado quanto à qualidade daqueles dois textos, pequenas jóias da literatura brasileira para qualquer idade. Ambos os livros estão hoje com quase 30 edições, desde a 2ª editados pela Editora Moderna.

As quase três décadas que nos separam do lançamento daqueles livros só fizeram reforçar essa imagem de pequenas obras primas, uma vez que a distância e o desdobramento dos fatos históricos trouxeram ainda mais luz aos elementos centrais das duas narrativas. Proposições que pareciam

àquela altura apenas intuições reluzem agora comprovadas pela passagem do tempo, e aqui me refiro sobretudo à transformação do modo de vida na cidade de Belo Horizonte, provocado pela deterioração da condição urbana; pela verticalização imobiliária desacompanhada da manutenção de equipamentos de lazer e convivência; pela disseminação da violência e pela guetização das populações; e, sobretudo no caso de Belo Horizonte, pelo distanciamento entre o habitante da cidade e o entorno natural e rural da metrópole, antes facilmente acessível, agora desmatado, poluído e favelizado.

No caso de *O menino e o pinto do menino*, o emblema dessa transformação está na situação paradoxal do pintinho adotado como animal de estimação por um garoto de apartamento. Para além das muitas outras considerações que a história possibilita – a questão do afeto, a descoberta da sexualidade, etc. –, parece-me que a questão urbana, então distante da dramaticidade com que hoje se reveste, constitui um dos pilares do livro e uma demonstração de que o grande artista está sempre atento aos sinais dos tempos, mesmo antes que os novos contextos estejam de todo revelados. No caso de *Os rios morrem de sede*, as implicações da deterioração urbana e das relações entre o habitante da metrópole e seu entorno constituem mesmo o centro do enredo.

Relembremos o trecho: um escritor de livros infantis, à volta dos seus quarenta anos de vida, empreende com o filho – um garoto ali pelos dez anos de idade – uma viagem de pescaria. Não se trata da primeira vez que pai e filho saem a pescar. Trata-se mesmo de uma prática regular, pois, uma vez anunciada a pescaria, o garoto pergunta se daquela feita vão ao Pompéu (ou seja, ao São Francisco) ou ao Paraopeba, denotando a regularidade da viagem. A pescaria como relação iniciática, na qual o pai passa para o filho os seus valores e sua visão do mundo, constitui a imagem narrativa de uma questão que percorre todo o livro: a permanência da possibilidade da transmissão dos valores da tradição numa sociedade em acelerado processo de transformação. No entanto, desta feita a viagem tomará para ambos uma nova direção. O destino escolhido foi o Rio das Velhas, em Sabará, lugar mágico na memória do pai, para onde ele ia com o seu próprio pai, avô do garoto, trinta anos antes, em pescarias memoráveis, quando o rio era limpo e piscoso, a natureza era pródiga e as comunidades à volta do rio eram vivas e integradas no mundo. Agora, o rio está destruído, não há mais peixes que sustentem os ribeirinhos, nem pescadores de fim de semana que deixem a cidade em busca daquela aventura. Exatamente por isso, o pai quer levar Bumba, o seu filho, nessa viagem: para o resgate

da sua memória, a ser transformada em parte de um livro que está escrevendo, no qual um pai leva um filho a pescar no Rio das Velhas. A vida, a memória e a literatura acabam por imbricar-se totalmente em meio a esse jogo de espelhos da narrativa: um escritor de livros infantis, que costumava sair a pescar com seu pai, está escrevendo um livro no qual um escritor de livros infantis sai a pescar com seu filho, para repetir passo a passo as pescarias que a personagem fazia com seu pai. A recuperação do vivido pela memória se dá no plano da narrativa, e somente a memória narrada dá à vida o seu sentido.

Quando questionado pela esposa sobre a impropriedade da pescaria, o pai-pescador-escritor trava com a mulher um diálogo que denota a ânsia de repetir o passado:

- Pouca gente sabe o que isso significa, nega. Quando eu via papai sentado com o embornal na sala, não conseguia dormir. Era uma coisa que mexia dentro da gente. E até hoje ainda mexe. Puxa vida, se mexe.
- Eu sei.
- É uma coisa, nega, que o tempo não apaga.
- Eu achava que vocês não deviam ir lá – observou a mulher.
- Tenho que ir.
- Deixa então o Bumba.
- Eu esperei ele crescer, nega. Ele precisa ir. Ele vai comigo como se eu estivesse indo com papai e nada tivesse mudado.
- Você sabe que tudo está mudado. Você mesmo disse que até o rio está acabando.
- Por isso mesmo que nós vamos.
- Não entendo.
- Você sabe, nega: eu sou o Bumba, Bumba sou eu. Como papai era então eu, e agora eu sou ele.
- Não me diga que você vai colocar isso na história?
- Claro que vou. Esta é a história.
- E você pensa que um menino vai compreender?
- Não tem esse negócio de compreender. Menino sente as coisas. Isto é muito mais importante.¹

¹ PIROLI, 1976, p. 16-17. Todas as citações da obra seguirão esta edição com a indicação das páginas entre parênteses no corpo do texto.

Como essa passagem, várias outras trazem à tona o desejo de uma reconstrução idêntica do passado, como quando a mulher volta da padaria, dizendo que comprou presunto para o almoço dos pescadores, e é repreendida pelo marido: “Tinha que ser salame.” (p. 17), pois afinal era assim o lanche que ele levava com o pai. O traço aparentemente conservador da passagem – revelado na concepção de mundo aí demonstrada, em que, para a personagem, o presente constitui uma repetição dos passos do passado – acaba desmascarado pela força dos fatos, no fundo um desejo da própria personagem. Ao final da narrativa, a visão melancólica de um rio sujo e morto, deixa ao pai apenas a amargura da impossibilidade de refazer no plano real a vivência de uma experiência subjetiva, amargura esta configurada no palavrão atirado mais à sua interioridade do que à paisagem degradada: “Filhos de uma puta” (p.46), impreciação a que se segue, ironicamente deslocada, a palavra do garoto, lançada ao rio que negou a pescaria daquele domingo: “Fedaputa” (p. 47), diz o Bumba. Entretanto, na frustração da personagem está a posição afirmativa do autor diante do mundo e em relação à memória. Fazendo a sua personagem dar de cara com a impossibilidade de recuperar pela ação o passado, o autor reafirma a memória como o único lugar em que esse resgate é possível. Aquele aparente conservadorismo da narrativa era apenas uma armadilha do autor para pegar o leitor desavisado. É preciso que a personagem se frustre para que a memória se engrandeça. Para lembrar um escritor apaixonado pelo tema da memória, Jorge Luís Borges,

Sólo el que ha muerto es nuestro
sólo es nuestro lo que perdimos.
(...)
Nuestras son las mujeres que nos dejaron
ya no sujetos a la víspera, que es zozobra
y a las alarmas y terrores de la esperanza.
No hay otros paraísos que los paraísos perdidos.²

A personagem do pai sabe igualmente dessa verdade melancólica. Ao dizer para a mulher que “é por isso mesmo que nós vamos”, sabendo que a experiência será frustrante, o pai constrói um modo de exorcisar o desejo de repetição e fazer brilhar a memória como lugar de reconstrução afetiva do mundo.

² BORGES, 1987, p. 42.

Na cena do bairro da Lagoinha, anterior à saída de trem para a pescaria, essa noção de uma geografia afetiva da cidade, ligada à memória, se faz presente com toda intensidade. Cabe lembrar que, no percurso de volta ao passado, o pai faz com que a viagem se inicie diante de sua antiga casa, numa ladeira da Lagoinha, bairro operário e boêmio da Belo Horizonte dos anos 40. Dali eles partem a pé em direção à Praça da Estação, em busca do trem, forma de transporte que, ligada à memória afetiva, transporta-os não apenas aos arrabaldes da cidade, mas ao passado. O percurso da Lagoinha à Praça da Estação será então um percurso memorialístico, em que o tempo encontra sua imagem no espaço investido de afetividade. Mesmo antes de chegarem à Lagoinha, o texto já faz com que o retorno na linha do tempo encontre sua imagem na mudança entre os espaços demarcados da cidade: “Desceram pela Avenida Afonso Pena. Ainda era noite e a cidade estava quieta e vazia. Passaram pelo Viaduto da Lagoinha, seguiram pela Itapecerica, pararam numa rua inclinada” (p. 24). O ato de descer a Afonso Pena significa que eles moram na moderna zona sul da cidade, paisagem humana e social antípoda do bairro operário, habitado por imigrantes italianos, demarcado ao sul pelo Ribeirão Arrudas e pela praça boêmia, e ao norte pela vila pobre da Pedreira Prado Lopes. A família mora em um apartamento, como já havia ficado claro desde o princípio da narrativa. O filho do operário literalmente subiu na vida, ao subir a Afonso Pena, tornou-se escritor, e agora desce de volta pelo caminho, como em uma descida ao fundo da sua memória afetiva, que corresponde a uma visitação à memória da cidade.

Se o tema ecológico da morte do Rio das Velhas ocupa o centro da narrativa, e foi desde a primeira edição o motivo principal da atração e da importância do livro, à medida que o tempo passa a cena da Lagoinha ganha contornos verdadeiramente proféticos, por ser um emblema da morte, senão da cidade, ao menos da sua memória, que é preciso resgatar e preservar. Em outras palavras, quero aqui chamar a atenção para uma vertente do livro que têm sido menos trabalhada pela crítica. O próprio autor talvez assim a localizasse numa hierarquia inferior, uma vez que, através do título do livro, deu maior enfoque à morte do Rio das Velhas e à questão da natureza do que à da cidade. Mas a sua intuição criadora tocou num ponto que hoje vemos como igualmente terrível: a nossa memória das experiências afetivas está ligada aos espaços, e no caso de Belo Horizonte essa constitui uma questão candente.

Ao pararem na travessa da Rua Itapecerica, o menino se espanta com o fato de não estarem diante da estação, ao que lhe responde o pai: “Nós

vamos deixar o carro aqui e seguir a pé para a estação. (...) Nós vamos fazer como antigamente, quando eu ia pescar com o seu avô” (p. 24). Revela-se então para o filho que eles estão diante da velha casa do pai:

O menino olhou através do portão de grade. Era uma casa de meia-água, velha e limpa, uma lâmpada acesa na entrada.

- Quando eu tinha sua idade nós morávamos aqui.
- Era bom pai?
- Bom demais. Era mesmo muito bom, mas na época a gente não sabia. (p. 25).

Inicia-se ali a viagem geográfico-afetiva do pai, que começa na casa paterna e avança pelo bairro adentro:

Galos cantavam, longe e perto, nos quintais que ainda resistiam no velho bairro. Cachorros latiam, e os latidos eram muitos e diversos, como há 40 anos atrás. O homem prestava atenção nas casas, uma atenção de quem as conhece também por dentro, a casa e seus habitantes, inclusive os que agora estão debaixo da terra. A noite continuava, mas os galos iam anunciando o novo dia. Na esquina da Itapecerica havia gente dormindo sob a marquise do sobrado. (p. 26)

Não se trata apenas de um roteiro sentimental, mas de um verdadeiro processo de reconstrução memorialística do passado, que se torna presente pelos ruídos e silêncios significativos, trazendo à presença inclusive os mortos. A mais forte das pulsações se localiza nas próprias casas, que passam a ser entidades vivas, tão vivas quantos os mortos que as habitam, habitando a memória do homem. Os galos tecendo a manhã completam o sentido de operação transformadora desse passeio/viagem iniciática, ruptura do umbral de uma nova percepção do mundo: *os galos iam anunciando um novo dia.*

Atravessado o bairro, chegam as personagens ao seu limite emblemático, a Praça da Lagoinha, que leva o devaneio paterno, na linha do tempo, da infância à adolescência, com o seu corolário de experiências da descoberta do mundo e da sexualidade:

Alcançaram rapidamente a Praça da Lagoinha. Uma praça que antes não dormia nunca, cheia de botequins com os seus bêbados, prostitutas, profissionais da noite, do baralho e da navalha, radiola, gente pálida na madrugada suja. A praça estava deserta, apenas um bar aceso, três mulheres decadentes no meio-fio. (p. 27/28).

Cabe lembrar que Wander Piroli acaba de publicar, no ano de 2004, um livro sobre o bairro, intitulado logicamente *Lagoinha*, e que integra a coleção *BH, A cidade de cada um*, projeto da Conceito Editorial.³ A edição desse livro mostra claramente onde se foca hoje a preocupação do autor, e revela com toda força o que estava latente no livro infantil de três décadas atrás. A título de exemplo, comparemos aquela descrição da vida noturna na praça, com esta retirada do livro recente. Em *Lagoinha*, pode-se ler:

Ah, a Praça era o cartão do bairro. Ela fervia de bêbados, prostitutas, a fina flor da malandragem, policiais de chapéu e revolver na cintura, caras insones e pálidas de jogadores de baralho, operários passando ligeiro a caminho do serviço.

As palavras quase idênticas revelam, por um lado, a obsessão do autor com certas imagens ligadas à memória afetiva; por outro, demonstram a atualidade do que se inscrevia no texto de três décadas atrás, quando a deterioração da memória da cidade não parecia ser um dado tão relevante.

Atravessada a praça, pai e filho passam ao largo da Rodoviária e alcançam a Avenida Santos Dummont. Se, diante da casa paterna ou mesmo na Praça, as imagens falam de “**uma** lâmpada acesa” e “**apenas um** bar aceso”, agora a jornada se completa num verdadeiro processo de iluminação, paralelo ao nascer do novo dia anunciado pelos galos: “No fim da avenida, dentro da madrugada escura, a estação estava toda iluminada.” (p. 29). Cercada pela madrugada escura, a aparição assombrosa da estação se reveste de um caráter quase sobrenatural. A imagem lembra-me certos versos de Adélia Prado, com o mesmo sentido de iluminação depois de uma jornada obscura:

No fim da viagem, no fim da noite,
tem uma porteira se abrindo
pra madrugada suspensa.
É pra lá que eu vou,
pro céu e pro ar, rosilho,
pros pastos de orvalho.⁴

Como numa *peregrinatio ad loci santa*, os viajantes rompem o umbral da obscuridade para chegar a um lugar de sacração, num processo

³ PIROLI, 2004, p. 7.

⁴ PRADO, 1973, p. 73.

de iluminação finalmente alcançada, no fim da noite, na madrugada suspensa pelo canto dos galos, depois de uma travessia pelo espaço do bairro, tornado sagrado pelo investimento afetivo da memória.

No sítio eletrônico da Editora Moderna, atual detentora dos direitos do autor, Pirolí faz uma descrição sucinta do Bairro da Lagoinha que vai na mesma direção das descrições anteriores e que aponta para a geografia afetiva do bairro, ponto central da cena de *Os rios morrem de sede*:

Meu pai era pelo menos pintor de máquinas de padaria. Nós morávamos na Lagoinha, um bairro safado, de características muito especiais, que começava na praça Vaz de Melo (que chamamos de Praça da Lagoinha, uma praça incrível) e terminava na Pedreira Prado Lopes. Pessoas de boa família evitavam tanto a Praça quanto a Pedreira, que, como eu já disse, abasteciam com sobra o noticiário policial dos jornais. Um reduto de marginais, bêbados, vagabundos, criminosos - diziam. Mas nós nos sentíamos muito a vontade na Pedreira e amávamos a Praça, que sempre teve a mania de ficar acordada dia e noite. A Pedreira é uma favela, mudou; a praça foi derrubada, acabou. A condição operária de minha família, o azeite Bertolli, o bairro da Lagoinha (que até hoje carrego no peito), o tio Tônico, a cidade enfim, influíram no tipo de literatura que estou tentando fazer.⁵

A declaração final de Wander Pirolí, sobre o privilégio do espaço urbano na sua literatura parece-me sintetizar a importância da relação que ali se estabelece entre memória, espaço e infância, relação essa em que a infância do escritor e a nossa reencontram a cidade perdida da memória, único paraíso possível.

Referências Bibliográficas

BORGES, Jorge Luis. “Posesión del ayer”, in: *Los Conjurados*. Madrid: Alianza, 1987.

<http://www.moderna.com.br/moderna/autores/biografia?id=373>

PIROLI, Wander. *Os rios morrem de sede*. Belo Horizonte: Comunicação, 1976.

PIROLI, Wander. *Lagoinha*. Belo Horizonte: Conceito Editorial, 2004.

PRADO, Adélia. “Refrão e assunto de cavaleiro e seu cavalo medroso”, in: *Bagagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976, p. 73.

⁵ PIROLI, 2005, <http://www.moderna.com.br/moderna/autores/biografia?id=373>.

Resumo

Este artigo analisa as relações entre memória e espaço urbano no romance *Os rios morrem de sede*, de Wander Piroli. A deterioração das condições de vida nas grandes cidades, com a conseqüente perda da identificação entre o homem e o espaço configura um tema central na obra do autor, do qual emerge a força da memória como mecanismo de resgate do passado e construção da identidade.

Abstract

This article aims at analyzing the links among memory and urban space in Wander Piroli's *Os rios morrem de sede*. The deterioration of life conditions inside large cities as well as the lack of identificantion between human beings and the surrounding space constitute the central themes of Piroli's work, from where memory emerges as a strategy of reconciling the past and building a new identity.