

artigos e ensaios

RESUMO: O ensaio procura analisar, no romance *Matadouro 5* (Kurt Vonnegut, 2005/2019), a relação intrínseca e indissociável entre forma e conteúdo na escrita literária. Parte central deste ensaio se dá a partir da discussão sobre a calibragem consciente do discurso narrativo. *Matadouro 5* analisa essa questão dentro da própria trama, possibilitando debates importantes sobre a re(a)presentação da realidade, posição do narrador, responsabilidade discursiva e as tomadas de decisão acerca do processo de escrita, reforçando a noção de que qualquer obra literária tem início antes de se começar a escrever, a partir da escolha de como compor o texto, organizar a narrativa e, portanto, narrar.

PALAVRAS-CHAVE: forma, conteúdo, narrativa

ABSTRACT: The essay aims to analyze in the novel *Slaughterhouse-five* (Kurt Vonnegut, 2005/2019) the intrinsic and inextricable relation between frame and content in literary writing. A central part of this essay is on the discussion about conscious narrative discourse modulation. The novel *Slaughterhouse-five* was chosen because it inhabits the discussion inside its own story, allowing the elaboration on themes such as reality's re(a)presentation, narrator's position, discursive responsibility, and the multiple decisions within the writing process, emphasizing the way in which any literary work starts earlier than the act of writing itself, namely in the process of choosing how to compose, organize the story, and therefore how to narrate.

KEY WORDS: frame, content, narrative

Indissociabilidade entre forma e conteúdo em *Matadouro 5*

Victor Pedrosa Paixão

All this happened, more or less [Tudo isso aconteceu, ou quase]. Essas são as primeiras palavras desse descontinuado exorcismo em forma de obra de ficção, e por isso mesmo permanente, da experiência do falecido autor estadunidense Kurt Vonnegut (1922-2007) e do personagem Billy Pilgrim, seu espelho ficcional, antes, durante e após a experiência de testemunharem o massacre de 135 mil vidas civis queimadas na cidade de Dresden, na Alemanha, durante a Segunda Guerra Mundial.¹ *So it goes* [É assim, mesmo]. O ataque com bombas incendiárias foi executado pelos aliados, liderados pelos Estados Unidos e pela Grã-Bretanha. Kurt/Billy sobreviveram ao ataque porque estavam cativos como prisioneiros de guerra e puderam se esconder no subsolo do matadouro que dá nome ao livro. A cidade não tinha relação com o mundo bélico e, estrategicamente, não fazia sentido atacá-la. Na verdade, lá era produzido um xarope para mulheres grávidas e a cidade era conhecida como “a Florença do Leste”, famosa por sua arquitetura. Nessas palavras, que iniciam a narrativa, acredito, está contida a tensão primordial de (ir) realidade que acompanha toda a trama, em que o autor-narrador afirma “Tudo isso aconteceu”, o que deixa o leitor atento desconfiado, para, em seguida, dizer “ou quase”.² Com isso, Vonnegut justifica um percurso situado no limite entre a realidade e a irrealidade — tudo isso em prol do relato da experiência traumática e da denúncia do crime de guerra cometido pelos aliados, abafado pelo governo dos Estados Unidos.

O livro foi publicado em 1969, mais de 20 anos após o fim da Segunda Guerra Mundial, alçando Vonnegut a novos patamares literários. Ele passou a ser considerado como um “autor sério”, de gênio e inventividade pós-modernos, em vez de um “reles” escritor de ficção científica. Vonnegut faz uso de uma estrutura narrativa fragmentária, com a desconstrução da linearidade narrativa a partir de um mosaico de eventos picotados, em

1 Este é o número utilizado na obra ficcional de Kurt Vonnegut. Porém, estima-se, hoje, que o número oficial de mortes seria de 25.000. Para fins de circunscrição à obra e ao estado de espírito do autor e do personagem central em relação ao massacre, bem como às informações que Vonnegut tinha na época, o que localiza a obra historicamente, o número citado no romance, apesar do equívoco, será mantido com esta ressalva.

2 BLOOM, 2007. p. 24.

que passado, presente e futuro estão justapostos para além da concepção cronológica de experiência incessante de progressão temporal. Até hoje, *Matadouro 5* é a obra mais conhecida e vendida do autor.

Foram necessárias, então, duas décadas para que a experiência de guerra de Vonnegut encontrasse uma calibragem narrativa que produzisse uma catarse emocional no leitor. Desse modo, a imersão no trauma do personagem prisioneiro de guerra, a descontinuidade do tempo narrativo — consequência do referido traumatismo —, a exposição jornalística do bombardeio com o maior número de mortos até então e a inserção do autor na própria trama encontraram forma e meio adequados para que a (ir)realidade brutal e os efeitos psicológicos por presenciar um genocídio pudessem ser transmitidos com verdade ficcional e, contraintuitivamente, de modo mais real.

Nesse sentido, pode-se depreender, ao longo da leitura do primeiro capítulo — com um narrador metanarrativo — que todos esses anos de angústia não narrada antecedentes à versão final de *Matadouro 5* estavam atravancados por uma pergunta fundamental: como narrar essa experiência humana? Mais precisamente, como narrar de forma apropriada o que é, fundamentalmente, inenarrável?

“Eu detestaria revelar quanto este livrinho safado me custou em dinheiro, em ansiedade, em tempo. Vinte e três anos atrás, quando voltei para casa depois da Segunda Guerra Mundial, achei que seria fácil escrever sobre a destruição de Dresden porque eu só precisaria relatar o que tinha visto. E achei também que seria uma obra-prima ou que pelo menos me renderia uma boa grana por ser um tema bem importante.” (VONNEGUT, 2019. P. 17-18)

Adorno, no ensaio *Posição do narrador no romance contemporâneo*, afirma que o romance perdeu espaço funcional para a reportagem ou o cinema e defende que o relato não ficcional deve ir além da narrativa de ficção, assim como foi o caso da fotografia em relação à pintura. Decorre disso “um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (Adorno, 2012. p. 55). Portanto, para ir além da “fachada” do relato, o romance precisa provocar algum tipo de torção no realismo tradicional e buscar apresentar a realidade de forma mais acurada.

Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, à medida que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção de

engodo. (...) O momento antirrealista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. (Adorno, 2012, p.58)

Matadouro 5, ao reunir forma e conteúdo de forma inovadora, constrói uma narrativa para além do relato linear tradicional, deturpando a lógica espaço-temporal da experiência do personagem protagonista em um modo “antirrealista” saltitante, ao longo da obra. Assim, os episódios com a presença de Billy Pilgrim aparecem de modo contraintuitivo à lógica de causa e efeito comum. Tal composição permite ao leitor vivenciar o trauma do personagem dilacerado pela guerra sempre à espreita, revolvendo Billy Pilgrim num turbilhão de imprecisão da própria experiência, o que o impede de seguir em frente, visto que, subjetivamente, ele nunca tenha, de fato, deixado de viver a guerra. Parece, portanto, que essa articulação compositiva do autor, via elaboração formal deliberada de posicionar os episódios de modo confuso ao personagem, seguindo uma lógica que o elude, apresenta ao leitor o conteúdo de um modo condizente ao experimentado pelo protagonista. Essa articulação traz à tona, também, a representação da realidade na obra, visto que o narrador-autor se insere na narrativa e chama atenção para possíveis efeitos decorrentes dessa escolha de linguagem. Assim, a literatura ficcional – neste caso, o romance – oferece ao leitor uma rerepresentação da realidade própria do autor que a narra.

A “realidade”, contudo, é insondável para nós. Ela se revela de forma tão multifacetada, fractal e diferente quanto o número de pessoas e as transformações interpretativas individuais que cada uma experimenta ao longo do tempo. Apresenta-se, aos moldes do real laciano, como algo a nos negar sentido ou simbolização.

(...) Lacan insistirá cada vez mais que a experiência humana não é um campo de condutas guiadas apenas por imagens ordenadoras (Imaginário), por estruturas sociossimbólicas (Simbólico) que visam a garantir e assegurar identidades, mas também por uma força disruptiva cujo nome correto é Real. Aqui, o Real não deve ser entendido como um horizonte de experiências concretas acessíveis à consciência imediata. O Real não está ligado a um problema de descrição objetiva de estado de coisas. Ele diz respeito a *um campo de experiências subjetivas* que não podem ser adequadamente simbolizadas ou colonizadas por imagens fantasmáticas. Isso nos explica porque o Real é sempre descrito de maneira negativa, como se fosse questão de mostrar que há coisas que só se oferecem ao sujeito sob forma de negações. (SAFATLE, 2018. p. 76-77)

Billy Pilgrim, em *Matadouro 5*, confronta-se com esse real no “campo de experiências subjetivas” da Segunda Guerra Mundial, e não consegue elaborar sentido — parte fundamental da mensagem da obra em questão, a ausência de sentido da guerra —, e se obriga a revolver-se, constantemente, ao redor do trauma, saltando no tempo e criando fantasias compensatórias.

Pela maneira como a narrativa é tecida, ou, de modo mais abrangente, a forma como certo discurso é composto, o conteúdo ganha conotações distintas. Se articulados com precisão, forma e conteúdo potencializam-se reciprocamente. Ora, que livro teria sido *Matadouro 5* se o narrador-autor não se inserisse no primeiro capítulo e, por conseguinte, sugerisse, diretamente, a identificação, ao menos parcial, entre narrador-autor-personagem? Se a experiência de leitura não fosse, ela própria, um artifício que simula a psique fraturada do personagem principal? Talvez a obra recaísse nos moldes das narrativas glorificantes de guerra, às quais o próprio narrador-autor afirma ser contrário, no primeiro capítulo. A história contada seria outra sem o artifício formal que nos aproxima da experiência traumática de Billy Pilgrim e, muito possivelmente, menos bem-sucedida na apresentação do trauma do personagem. O resultado dessa composição bem arranjada entre o modo como se dá a narrativa — a estrutura, o tipo de narrador, o encadeamento dos episódios — e o que está sendo dito — o tema, a mensagem, os símbolos usados —, quando bem-sucedido, como em *Matadouro 5*, impacta o leitor de modo especial justamente em função do diálogo constantemente reforçador entre forma e conteúdo. Seria possível dizer, então, que, ao entremear esses elementos com congruência na obra, o autor foi capaz de articular melhor a linguagem narrativa e, por conseguinte, elaborar ainda mais suas mensagens, seus temas e personagens.

Assim, conteúdo e forma sempre estão atrelados, intrinsecamente, um ao outro, mesmo quando não há uma atuação consciente do autor no manejo da história. Uma narrativa epistolar, por exemplo, pede certa elaboração específica da linguagem, que se distingue da poesia épica. Contudo, por tratar-se de um romance, opções por narrar uma história em terceira ou primeira pessoa, de modo linear ou fragmentário, numa estrutura de três atos ou não, exigem composições distintas na narrativa. Forma e conteúdo são indissociáveis porque o modo como a

narrativa se dá, como se fala, é, também, parte do conteúdo daquilo que se fala, como argumenta Cecília Salles:

Não se pode tratar forma e conteúdo como entidades estanques. Se, por um lado, vê-se o conteúdo determinando ou falando através da forma, isto é, a forma como um recipiente de conteúdo, não se pode negar que a forma é a própria essência do conteúdo. (...)

Se o conteúdo determina a forma, esta, por sua vez, representa o conteúdo. O conteúdo manifesta-se através da forma, pois a forma é aquilo que constitui o conteúdo. (SALLES, 1998. p. 73)

Ou seja, a forma escolhida pelo autor para representar a realidade — como acontecem as cenas, quem ocupa qual lugar discursivo, por que e qual é a progressão narrativa — é a moldura (*frame*) que nos condiciona a interpretar os significados trabalhados e tensionados na trama.

Ao engendrar uma narrativa, o autor disputa, também, o modo como uma história é contada. Iniciar pelo meio e retornar ao início, narrar do fim em direção ao começo ou justapor momentos de espaço e tempo díspares, a exemplo de um mosaico de eventos, são todos jeitos diferentes de contarmos uma história. Porém, cada narrativa pede uma forma e um sabor específicos. Depreende-se disso que toda história é, em certo sentido, uma metanarrativa, pois disputa as diversas possibilidades do narrar. Vonnegut, em *Matadouro 5*, nos apresenta uma maneira particular de narrativa que expande os horizontes possíveis de contar e de enxergar o que ou como é a realidade.

O trabalho de um romancista não é *somente* o de contar uma história. Romancistas mostram como histórias *são contadas*. Eles mostram o que faz algo ser uma história. Eles mostram qual é a forma do mundo, como ele é organizado, como é compreendido, pois o modo como a experiência é organizada e compreendida é a história. Romancistas mapeiam e moldam nossa consciência. Eles nos ensinam modos de interpretar e construir a realidade. Romancistas definem a natureza do mundo que percebemos e nos ensinam formas de percebê-lo. Eles podem fazer isso porque a realidade não é algo que existe independentemente de nós ou de nossa percepção. Ela existe, em larga medida, por causa de e através de nós. Ela é definida pelo modo como a vemos e comparamos, pelo modo como a compreendemos e interpretamos. E isso é, precisamente, o que fazem os romancistas. Eles interpretam a realidade; eles veem, definem e compõem a realidade. Eles confirmam ou desafiam as percepções de como o mundo é visto e compreendido em sua era. (BLOOM, 2007, tradução nossa. p. 20)

Quando *Matadouro 5* é publicado, o romance realista tradicional claudicava havia muito tempo e, como consequência, a autoridade do narrador encontrava-se em crise:

O realismo era-lhe imanente; até mesmo os romances que, devido ao assunto, eram considerados “fantásticos”, tratavam de apresentar seu conteúdo de maneira a provocar sugestão do real. No curso de um desenvolvimento que remonta ao século XIX, e que hoje se intensificou ao máximo, esse procedimento tornou-se questionável. Do ponto de vista do narrador, isso é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade [*Gegenständlichkeit*]. (ADORNO, 2012. p. 55)

Vonnegut, ao implicar proximidade entre autor, narrador e personagem, parece lidar conscientemente com essa crise, oferecendo uma narrativa que, ainda que descreva um número considerável de episódios durante a guerra, vai além do mero relato, inclusive, via comentário interno à história de *Matadouro 5*, como veremos adiante.

O autor faz a suspeição do que é narrado e a quem se narra, discussão fundamental da metanarrativa, encontrada logo no primeiro capítulo da obra — o que nos aproxima do autor-narrador e fortalece sua autoridade. O livro se apresenta, desde o início, como uma história dentro da história. E, como num ensaio, com a benção da ironia autorreferente — autoconsciente das próprias limitações — entrega ao leitor a experiência fragmentária e delirante dessa leitura semelhante a um tipo de caixa-surpresa que, a cada parágrafo aberto, lança-nos pelo mosaico de eventos, cenas e momentos, *a priori*, desconexos. Antes disso, no entanto, o autor faz questão de nos explicar como essa caixa foi construída e por que, num esforço crítico de chamar atenção do leitor para as condições nas quais se dá essa narrativa — e, pode-se dizer, outras narrativas, como consequência —, algo que permeia toda a história, como sendo a própria linha de costura da trama. E então partimos, lançados para a frente e para trás, para cima e para baixo, ao futuro e ao passado, em Tralfamadore e na Terra:

“E então Billy voltou a ser um optometrista de meia-idade, jogando uma partida de golfe matinal — um resplandecente domingo de verão. Billy não ia mais à igreja. Jogava com três outros optometristas. Chegou ao green em sete tacadas, e estava na sua vez de concluir.

Era uma tacada suave, de dois metros e meio, que ele finalizou. Billy se agachou para tirar a bola do buraco, e o sol se escondeu atrás de uma nuvem. Ele ficou tonto por um instante. Quando se recuperou, não estava mais no campo de golfe. Estava amarrado a uma poltrona reclinável amarela, no interior de uma câmara branca, a bordo de um disco voador, rumo a Tralfamadore.” (VONNEGUT, 2019, tradução nossa. p. 161)

Viajando por meio da tristeza graciosa de um humor sardônico que versa sobre a violência da guerra:

“A terceira bala foi para o flamingo imundo, que estacou bem no meio da estrada quando a abelha letal passou zumbindo ao lado de sua orelha. Billy fez o favor de se manter imóvel, dando mais uma chance ao atirador. Segundo sua interpretação confusa das regras do combate, o atirador tinha de receber uma segunda chance. O tiro seguinte passou a poucos centímetros dos joelhos de Billy, o som sugerindo que a bala tinha vindo rodopiando pelo ar.” (VONNEGUT, 2019, p. 71)

O maquinário fálico compensatório da insegurança masculina:

“Weary era tão novato na guerra quanto Billy. Ele também era um substituto. Como integrante de uma guarnição de artilharia, tinha ajudado a disparar um tiro motivado por raiva – com um canhão antitanque com calibre de 57 milímetros. O canhão emitiu um som de arrebentar, como se Deus Todo-Poderoso abrisse ligeiramente o zíper da calça.” (VONNEGUT, 2019, p. 73)

A dispensabilidade da vida humana sem motivo algum que não a burocracia alienada do “*momentum* de guerra”:

“Entre outras coisas, o que o marechal do ar Saundby tinha a dizer era o seguinte: *Que o bombardeio de Dresden foi uma grande tragédia, ninguém pode negar. Que foi, de fato, uma necessidade militar, poucos, após a leitura deste livro, acreditarão. Foi uma das coisas terríveis que por vezes acontecem em tempos de guerra, ocasionadas por uma combinação infeliz de circunstâncias. Aqueles que aprovaram o bombardeio não eram perversos nem cruéis, ainda que pudessem estar distantes demais da realidade implacável da guerra para entender plenamente o poderio destrutivo aterrador de um bombardeio aéreo na primavera de 1945.*” (VONNEGUT, 2019, p. 339)

E a psique fraturada e depressiva de um personagem que sempre retorna à prisão do trauma – um baricentro gravitacional psicológico que o puxa como um buraco negro – e que fantasia para poder lidar com a morte e o absurdo da sua própria existência culpada, de quem sobreviveu a tantos encontros fatais, enquanto milhares morreram e ainda morrem.

“Billy foi para casa tirar um cochilo depois do almoço. Tinha ordens médicas para cochilar todos os dias. O médico esperava que o repouso resolvesse uma de suas queixas: de vez em quando, sem nenhum motivo aparente, Billy Pilgrim se pegava chorando. Ninguém jamais o flagrara. Só o médico sabia. Era extremamente silenciosa essa coisa que Billy fazia, e não muito úmida.” (VONNEGUT, 2019, p. 120)

Vonnegut nos diz, sem rodeios, que “sim, esta é uma narrativa ficcional”, deixando claro como ela começa – *Listen: Billy Pilgrim has come*

unstuck in time [Billy Pilgrim ficou solto no tempo] – e termina – *Poo-tee-weet?* [Pu-ti-uít?] – e o motivo de ela ser desse modo. Ou seja, a “narrativa tradicional” (se é que é possível dizer isso, neste caso) começa no segundo capítulo, mas a narrativa, de fato, se dá desde o primeiro, o que chama atenção do leitor para a condição do ato de narrar – na qual há sempre alguém por trás da história – e que a narrativa, como Vonnegut demonstra, começa mesmo antes do primeiro capítulo, na decisão de como narrar. Nesse sentido, é justamente porque o narrador se mostra tão honesto que nós confiamos em seu relato e nos deixamos levar por essa obra pouco usual, que progride ao mesmo tempo que se desconstrói internamente. A presença do autor, portanto, é constante, inclusive, ao referir-se ao leitor de forma direta não só no primeiro capítulo: “Esse era eu. Eu mesmo. Eu, o autor deste livro.” (VONNEGUT, 2019, p. 233). O autor, conseqüentemente, ao advertir o leitor de sua posição como narrador, implica-se, novamente, como narrador da trama e turva a separação entre autor, narrador e personagem, que ocorreu, diretamente, já no primeiro capítulo. O resultado é *Matadouro 5*, que parece ser um “romance-jornalístico-pós-moderno-de-ficção-científica”.

Tudo bem, o leitor deste ensaio pode estar se perguntando: mas onde está a trama? Aqui.

Como foi dito anteriormente, o primeiro capítulo do livro é, essencialmente, um momento de preparação, em que podemos destacar um dos trechos principais da obra: a conversa entre o autor-narrador e Mary O’Hare, esposa de seu amigo e ex-prisioneiro Bernard V. O’Hare. Ela é uma das pessoas a quem *Matadouro 5* é dedicado. Nessa conversa, Mary declara abertamente que eles não passavam de crianças (*babies*) durante a guerra, mas que o autor-narrador não retrataria a si próprio dessa maneira. Ela continua a afirmar que, nesse livro “antiguerra”, ele descreveria a si mesmo como homem, e não como a criança que era. Mary O’Hare afirma, além disso, que a história seria adaptada ao cinema por velhos babões que amam guerras, e que ele seria interpretado por Frank Sinatra ou John Wayne. Ela é a personagem da suspeição em relação ao romance tradicional nessa trama, e o seu papel é tão central quanto o de Billy Pilgrim, posto que Mary O’Hare representa um fator condicionante para a narrativa transcorrer desse modo. O autor-narrador promete que não daria espaço para ser interpretado por Frank

Sinatra ou John Wayne e que até batizaria o livro com o subtítulo brilhante “*The Children’s Crusade*”. Vonnegut cumpriu suas promessas.

Parte do que está em jogo nessa promessa é, além de recusar o retrato “honroso” e “glorioso” da guerra, a sucessão dos eventos narrativos de modo linear no tempo. O clímax usual seria a morte do protagonista ou a morte trágica do personagem Edgar Derby, que sobreviveu ao incêndio para ser fuzilado pouco depois, por ter roubado uma chaleira dos escombros de Dresden – fato que reitera o absurdo da guerra. Entretanto, essas passagens são logo contadas e retornam vez ou outra, como *leitmotiv*³. Isso se deve à condição psicológica fraturada e autoenganadora do personagem principal.

No segundo capítulo, somos avisados de que Billy Pilgrim está solto no tempo. Ele se desloca para o passado, ainda no útero de sua mãe, e ao momento de sua morte, no futuro. Assim, todos os eventos – progressos, presentes e futuros – ocorrem simultaneamente. Essa condição de experiência da realidade é fundamentada pela existência de alienígenas que vivem em quatro dimensões, sendo o tempo mais uma delas, e, claro, no contato de Billy Pilgrim com os referidos alienígenas: os tralfamadorianos. Assim, acompanhamos a narrativa dividida em seções que têm, algumas vezes, apenas três parágrafos, o que nos permite experimentar os saltos temporais e espaciais da consciência fragmentada de Billy.

Os momentos passados durante a guerra são as chaves nesses pulos: vamos ou voltamos a eles. Assim, não é à toa que o livro termina logo após ter sido decretado o fim do conflito. Inclusive, sabemos que Billy Pilgrim viaja no tempo pela primeira vez em 1944, antes de ele conhecer os tralfamadorianos – os quais o ajudaram a compreender a própria condição. Ao longo da narrativa, percebemos que os alienígenas são criações imagi-

3 BLOOM, 2007. p. 25.

nadas de Billy Pilgrim, retiradas de obras de ficção científica, que foram, originalmente, escritas por um amigo de Kurt Vonnegut, sendo na história apresentado como Kilgore Trout. Tais obras estimulam Billy Pilgrim a fugir de uma realidade que ele não consegue compreender e com a qual não sabe lidar. Em outro momento de *Matadouro 5*, que cito aqui para reforçar minha tese sobre a desconstrução do romance tradicional diante dos desafios contemporâneos do pós-guerra, um outro personagem, Eliot Rosewater, afirma que o livro *Irmãos Karamázov*, de Dostoiévski, um dia fora capaz de explicar tudo, mas que, agora, era insuficiente.

Portanto, *Matadouro 5* nos apresenta a realidade a partir da forma com a qual o personagem central lida com ela, nos colocando em uma posição que reflete, literariamente, a experiência de Billy Pilgrim: como um artifício, que está a serviço da narrativa, do protagonista, desse recorte do real, da experiência com a linguagem, e que nos permite experimentar, via leitura, essa fratura da realidade convencional devido aos traumas e eventos narrados. Mas não nos enganemos, o caos aparente da narração é engendrado. Os momentos são compostos e justapostos com esmero para que certas relações simbólicas sejam feitas e percebamos a fantasia de Billy Pilgrim como uma fuga compensatória. Ele se sente emasculado, impotente, dentre outros fatores, devido ao episódio em que soldados nazistas o fazem prisioneiro e, em seguida, o descartam como “péssimo espécime”. Na fantasia, o protagonista é levado para um zoológico – ideia presente em um dos romances de Kilgore Trout – em Tralfamadore, planeta dos alienígenas. Lá, é classificado como um “espécime incrível” que possui um “um pau enorme” (*wang*) – o autor comenta que os tralfamadorianos não tinham outra referência genital além da de Billy Pilgrim. A arquitetura de Dresden é apresentada como barroca, intensa e voluptuosa. Billy, então, se casa no zoológico, com uma mulher chamada Montana Wildhack, uma atriz descrita como belíssima, de beleza barroca e curvilínea. Tal fato pode ser interpretado como uma fantasia para recuperar Dresden ou para reafirmar o sentimento de (falta de) virilidade – vale ressaltarmos que a atriz é apontada como sendo o oposto da esposa “verdadeira” de Billy Pilgrim.

Por fim, revela-se o exemplo mais significativo da narrativa: o personagem central, como demonstrado, não consegue enfrentar a realidade porque esta foi esfacelada pela guerra, queimada com Dresden e as mais de 135 mil pessoas mortas. E é por isso, portanto, que ele viaja no tem-

po. O *leitmotiv* fundamental da narrativa é o ditado: *so it goes*. Em tradução literal, significa “é assim mesmo”, mas que foi brilhantemente traduzido para o português por Cássia Zanon, na edição brasileira de 2005, publicada pela editora L&PM, como “coisas da vida”.⁴ A filosofia central por trás dessa frase apresenta o bordão pelo qual o personagem justifica sua apatia diante da morte e da experiência de irrealidade causada pelo excesso de realidade. Esse ditado é usado pelos tralfamadorianos toda vez que alguém morre, e é repetido à exaustão ao longo do romance, em que a morte é onipresente. Dizer que é usado pelos tralfamadorianos seria o mesmo que dizer que é usado por Billy, que o repete como um mantra apático diante do absurdo da existência humana. Isso acontece porque, se é verdade que passado, futuro e presente ocorrem simultaneamente, então, ninguém nunca morre, encontrando-se, apenas, em um momento particularmente ruim da vida. No entanto, se viajar para outro momento, a pessoa em questão estará bem. Friso aqui que Billy Pilgrim é um optometrista que vende armações de óculos. Há quem considere esse fato como uma tentativa do autor de mostrar como Billy ajuda as pessoas a verem melhor — ou como o próprio Vonnegut usa o personagem para ajustar nossa visão da realidade, portanto.⁵

Matadouro 5 é uma obra crítica em vários níveis, e chama atenção para o modo por meio do qual as narrativas se dão, ao enfatizar a indissociabilidade entre o conteúdo — o que se narra — e a forma — o modo como se narra. Assim, Vonnegut reapresenta aos leitores um relato de (ir)realidade em que tema, mensagem, personagem, enredo e construção de cenas servem ao propósito de intensificação mútua e complementar da urdidura dessa obra. Se uma dessas peças estivesse disposta de modo distinto, teríamos uma transformação das demais. E isso ocorre em toda e qualquer narrativa. Assim acontece em *Matadouro 5* porque a história

4 VONNEGUT, Kurt. *Matadouro 5*. Tradução de Cássia Zanon. Porto Alegre: L&PM, 2005.

5 BLOOM, 2007. p. 26.

se dá desse modo, em que o destaque do processo de produção de uma bomba, desde o primeiro mineral até o bombardeio, apresenta-se num esforço crítico contra-alienante da monstruosidade injustificável da guerra.

“Entrou na sala de estar, sacudindo a garrafa como uma sineta, e ligou a televisão. Ficou ligeiramente solto no tempo, assistiu ao último filme de trás para a frente e depois na ordem normal. Era um filme sobre os bombardeiros americanos na Segunda Guerra Mundial e os homens galantes que os pilotavam. Assistida de trás para a frente por Billy, a história era a seguinte:

Aviões americanos, esburacados e repletos de feridos e cadáveres, decolaram de ré em um campo de pouso na Inglaterra. Sobre a França, foram abordados por alguns caças alemães de ré, que sugaram balas e fragmentos de projéteis de alguns dos aviões e de membros das tripulações. Fizeram o mesmo com bombardeiros americanos destruídos no solo, e esses aviões decolaram de ré para se unirem à formação.

A formação voou de ré sobre uma cidade alemã em chamas. Os bombardeiros abriram as portas dos compartimentos de bombas, exerceram um magnetismo milagroso que encolheu os incêndios, reuniu todos eles em recipientes cilíndricos de aço e atraiu os recipientes para dentro dos aviões. Os recipientes foram arrumados com cuidado nos porta-bombas.” (VONNEGUT, 2019, p. 140-142)

E continua pouco depois:

“Quando os bombardeiros retornaram à base, os cilindros de aço foram retirados dos porta-bombas e remetidos de volta aos Estados Unidos, onde fábricas operavam dia e noite, desmontando os cilindros, desconstruindo em forma de minerais seu conteúdo perigoso. O trabalho era realizado principalmente por mulheres, um fato comovente. Em seguida os minerais foram remetidos a especialistas em regiões isoladas. Sua função era colocar os minerais dentro do solo, esconder de forma inteligente sua localização, pois assim nunca mais voltariam a machucar alguém.” (VONNEGUT, 2019, p. 142-143)

Esses esforços se dão à luz do princípio do primeiro capítulo, em que o autor-narrador procura chamar atenção para o fato de que por trás da narrativa há um autor localizado no espaço e no tempo, com suas experiências, preconceitos e formações; ou que por trás de uma bomba existe um processo científico-industrial, que vai de acadêmicos e cientistas até um piloto que a detona. *Matadouro 5* apresenta a circularidade como conteúdo e forma, e, tragicamente, é lançado num momento que reitera e dobra o peso da narrativa, durante a guerra do Vietnã. Tal fato acaba por frisar, também, os massacres em solo estadunidense, atingindo populações vulneráveis.

Ao final do livro, após essa viagem inédita que foi *Matadouro 5*, reencontrei uma memória meio esquecida, anamnese poderosa que, para mim, somente a literatura pode proporcionar, e me vi depressivo, ouvindo o que já devia ser a terceira centena de ambulâncias escutadas durante esta pandemia. Agora, o número já é maior. Enlutamos uma mortalha de mais de 135.000 indivíduos num país literalmente em chamas. Como em *Matadouro 5*, acontece, há algum tempo, um abafamento histórico que vem sendo perpetrado pelo Estado brasileiro e que foi catalisado por esse desgoverno autoritário e neoliberal durante a pandemia. Ocorre em Belém, no Pará e no Brasil inteiro. O genocídio das populações vítimas de violência estrutural – indígenas, quilombolas, pretos e pobres – ocorre no país de forma permanente e a nossa história é banhada em sangue nunca narrado, não importa para onde viajemos no tempo. Nesse momento, enquanto passava outra ambulância, e eu lia no jornal que uma mulher sofreu feminicídio, e que outra mulher trans foi assassinada, um passarinho pousou à minha janela e cantou: *poo-tee-weet?* ■

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de Literatura 1*, 2ª ed. Tradução de Jorge M.B. de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2012.

BLOOM, Harold. *Bloom's Guides: Slaughterhouse-Five*. Nova York: Chelsea House, 2007.

SAFATLE, Vladimir. *Introdução a Jacques Lacan*. 4 ed. ver. atual., 1ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume Fapesp, 1998.

VONNEGUT, Kurt. *Matadouro-cinco*. Tradução de Daniel Pellizzari. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019 (Arquivo digital).

_____. *Matadouro 5*. Tradução de Cássia Zanon. Porto Alegre: L&PM, 2005.

_____. *Slaughterhouse-five or the Children's Crusade: a Duty-Dance with Death*. Nova York: Modern Library, 2019. (Arquivo digital)