

TABULEIRO DE LETRAS

Loucura de Hamlet: O mundo desintegrado de um herói às avessas

Loucura de Hamlet: The crumbled world of an inverse hero

Alessandra Oliveira dos Santos Beltramim¹

RESUMO: Este artigo apresenta uma leitura do romance *Loucura de Hamlet*, de Paula Mastroberti, e objetiva discutir as estratégias narrativas nele incorporadas, apresentando-o como bem simbólico capaz não somente de representar os problemas sociais de seu tempo, mas também de questioná-los, valendo-se da forma para reiterar aquilo que apresenta em seu conteúdo. Nessa análise, constatou-se que, apesar da interferência dos valores da indústria cultural, já inclusa na ideia de adaptação de um clássico e no endereçamento de uma obra a um público específico, é evidente a pressuposição de um leitor mais autônomo para a *Série Reversões*, capaz de enveredar pelas trilhas do texto de Mastroberti e produzir leituras significativas e autênticas, sendo capaz de compreender as representações sociais presentes nas entrelinhas da história narrada.

Palavras-chave: Literatura Juvenil; Romance; Formação do leitor.

ABSTRACT: This article presents a reading of the novel *Loucura de Hamlet*, by Paula Mastroberti, and aims to discuss the narrative strategies incorporated in it, presenting it as a symbolic product that represents the social problems and also questions them. In this analysis, it is related that, despite the interference of the values of the cultural industry, already included in the idea of adaptation of a classic and in the addressing of a work to a specific public, it is evident the presupposition of a more autonomous reader for the *Reversões Series*, able to follow the trails of text by Mastroberti text and produce meaningful and authentic readings, being able to understand the implicit social representations present in the narrated history.

Keywords: Youth Literature; Romance; Formation of the reader.

Introdução

No contexto da sociedade capitalista contemporânea, vivemos em tempos de crise, diriam os apocalípticos². Como bem explicaria Zigmundt Baumann (2005), ao tratar da questão da

¹ Professora do Quadro Próprio do Magistério do Estado do Paraná, Mestre em Letras, Doutoranda em Letras: Campo Literário e Formação de Leitores - UEM.

² Conceito usado por Umberto Eco, no texto *Apocalípticos e integrados*, fazendo referência aos intelectuais que negam a possibilidade de sobrevivência da arte na sociedade dominada pela indústria cultural, tais como Theodor Adorno e Horkheimer.

identidade no mundo contemporâneo, não são apenas os valores, os sistemas, as estruturas, as convenções sociais que perdem o seu tradicional rigor, frente às imposições das leis de mercado, frente à sobreposição dos valores econômicos a outros valores tantos que a cultura clássica por tanto tempo cultivou. Em tempos de modernidades líquidas, o próprio homem se esfacela, se divide, se fragmenta, se questiona sobre o seu próprio ser, passando a portar identidades cada vez mais transitórias, flexíveis e instáveis. Desse modo, as verdades – antes absolutas – se relativizam, as convenções sociais passam a ser historicizadas e as leis – antes eternas e imutáveis – passam a ser flexibilizadas. Parafraseando Karl Marx, Marshall Berman diria que “tudo o que é sólido desmancha no ar” e aí se incluem tanto os bens materiais quanto os bens simbólicos, as crenças, as ideias, os sistemas culturais e sociais.

Assim também ocorre com as formas literárias. Se, no mundo das epopeias, a literatura representava um mundo no qual o homem sentia-se integrado ao seu meio, dotado de uma ideia de totalidade, no mundo que configura a produção romanesca, tal ideia não existe mais. Na Era da Modernidade, que, segundo Marshall Berman, tem início ainda no fim do século XVI, o homem já não tem mais as mesmas convicções. Desprovido de qualquer segurança em relação à própria vida e ao próprio destino, o ser humano incorpora um constante estado de tensão e insegurança. Os heróis romanescos são indivíduos problemáticos, e a própria forma de narrar assume novas configurações. No mundo dos hipertextos e sob influência da indústria cultural, a literatura passa a se submeter, de forma mais evidente, às leis de mercado e consolida-se uma tendência a uma busca de públicos cada vez mais especializados, visando à fidelização de um mercado consumidor que lhe garanta a sobrevivência dentro do sistema cultural e mercadológico.

E é nesse cenário que ganha força uma literatura direcionada exclusivamente ao público juvenil, uma literatura que, tendo se desenvolvido paralelamente à literatura infantil, vem passando, nas últimas décadas, por um processo de legitimação, para o qual tem contribuído o grande número de publicações e pesquisas na área. Uma literatura que, apesar de estar inegavelmente atrelada aos meios de produção da indústria cultural, até mesmo pela garantia da sua própria sobrevivência, tem encontrado novas formas de garantir o padrão de qualidade.

Partindo desse pressuposto, este artigo apresenta uma leitura do romance *Loucura de Hamlet*, de Paula Mastroberti, que é constituído a partir da recriação da peça *Hamlet, o Rei da Dinamarca*, de William Shakespeare, endereçada ao público juvenil. Nosso objetivo é discutir as estratégias narrativas nele incorporadas e apresentá-lo como bem simbólico capaz não somente de representar os problemas sociais de seu tempo, mas também de questioná-los, de denunciá-los, de desmascará-los, valendo-se da forma para reiterar aquilo que apresenta em seu conteúdo.

Com esse intuito, recorreremos às discussões de importantes estudiosos da Teoria do Romance – Umberto Eco, Theodor Adorno, Walter Benjamin e George Lukács –, para analisar alguns aspectos da composição da narrativa romanesca, e também nos valem das considerações de Marshall Berman, no livro *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, tentando explicar as relações entre alguns aspectos do romance analisado e as configurações sociais, econômicas, políticas e culturais do contexto histórico que ele representa, bem como o perfil identitário do herói canhoto, às avessas e sem perspectivas que protagoniza o romance da *Série Reversões*.

E os heróis migram e cativam novos públicos: recriação literária na *Série Reversões*

Ao discutir sobre algumas funções da literatura, Umberto Eco (2003) reflete sobre a plasticidade de certos personagens literários que extrapolam o limite da obra em que foram criados e migram para outras histórias, de outros tempos, em outros suportes, nos mais diversos e inimagináveis contextos:

Os personagens migram [...] e a certos personagens literários – não a todos – acontece-lhes de saírem do texto em que nasceram para migrar para uma zona do universo que nos é muito difícil delimitar. Os personagens narrativos migram, quando têm boa fortuna, de texto em texto, e aqueles que não migram é porque sejam ontologicamente diversos de seus irmãos mais afortunados: simplesmente não tiveram sorte e não nos preocupamos mais com eles (ECO, 2003, p.15).

Graças a essa possibilidade de migração das personagens, suas vidas se estendem para além de sua época de origem, permitindo-lhes enredar leitores de outras épocas, de outras culturas, em lugares antes inimagináveis. É isso que acontece com o Fausto, de Goethe, com o saudoso Dom Quixote, com a madame Bovary, o Frankenstein, o Rei Édipo e tantos outros nomes que fizeram e continuam fazendo história nas tramas romanescas, teatrais, novelísticas, cinematográficas, publicitárias, enfim, na imaginação de públicos diversos, atravessando épocas e gerações. “De certa maneira, alguns personagens tornaram-se coletivamente verdadeiros porque a comunidade neles depôs, no correr dos séculos ou dos anos, investimentos passionais” (ECO, 2003, p. 16).

Ciente desse cenário, a autora, artista plástica e ilustradora Paula Mastroberti produz, em pleno século XXI, a *Série Reversões*, reavivando e atualizando para seus leitores a história heroica de quatro personagens que, nascidos há dois, três ou até mais de quatro séculos, transcenderam os limites das suas obras originais. Dom Quixote, Fausto, Ulysses e Hamlet são quatro heróis que migram, respectivamente, da obra de Miguel de Cervantes, de Goethe, de James Joyce e William Shakespeare, atravessam gerações, adquirem vida nova e assumem o protagonismo de quatro novos romances da escritora gaúcha: *Angústia de Fausto*, em que o protagonista de Goethe ganha

a roupagem de um roqueiro viciado; *Heroísmo de Quixote*, que apresenta o herói de Cervantes como um performer e terrorista urbano; *Retorno de Ulisses*, que insere o “astucioso” herói grego transmutado em um publicitário que, voluntariamente, se exila do seu próprio lar e *Loucura de Hamlet*, que será aqui melhor analisado.

Além de reavivar a memória de um público já conhecedor dos protagonistas escolhidos, Paula Mastroberti cativa novos fãs para seus heróis, ao endereçar suas narrativas a um público jovem ainda pouco familiarizado com a leitura dos textos clássicos nos quais tais heróis nasceram. Eco (2003) menciona o risco de que, na era do hipertexto, alguns personagens literários percam sua fixidez, permitindo a negação de seus destinos, tornando-se evanescentes, móveis e inconstantes.

Entramos na era do hipertexto, e o hipertexto eletrônico não apenas nos permite viajar através de um novelo textual (seja ele uma enciclopédia inteira ou a obra completa de Shakespeare), sem necessariamente “desfiar” toda a informação que contém, penetrando-o como uma agulha de tricô em um novelo de lã (ECO, 2003, p. 18).

No entanto, não é isso que faz Paula Mastroberti, na *Série Reversões*. Mais do que espetar o fio dos textos clássicos com uma agulha, a autora toca nos aspectos essenciais de cada uma das personagens solenes que retoma e, assim, ela executa um primoroso projeto de recriação literária, produzindo, a partir dos textos clássicos, obras novas, com significativa complexidade, mas conectadas ao universo de um novo público: o público juvenil contemporâneo, ainda em processo de formação leitora.

Apesar desse endereçamento para um contingente de leitores recém iniciados na leitura literária, as obras se revestem de significados perenes, abordando questões profundamente humanas, estabelecendo links diversos com textos de outras épocas e modalidades, demandando uma postura ativa do leitor no papel de preencher os vazios do texto com o seu repertório de leituras³. Sendo assim, a *Série Reversões* é constituída por romances capazes de enredar leitores de todas as idades, promovendo diferentes possibilidades e níveis de recepção.

Neste trabalho, selecionamos para análise o quarto e último romance da Série – *Loucura de Hamlet*, publicado em 2010, pelo simples fato de ser ele o que mais transgride e melhor reverte os papéis tradicionalmente assumidos pelo narrador, sugerindo a existência de um espaço favorável a uma nova configuração das convenções estéticas da narrativa juvenil contemporânea.

³ ISER, 2017.

Loucura de Hamlet: e o herói renasce na Vila do Osso

No romance *Loucura de Hamlet*, inspirando-se na peça trágica de Shakespeare, Mastroberti resgata o personagem Hamlet, fazendo-o nascer na Vila do Osso, contexto a partir do qual se torna possível a discussão de elementos inexistentes na trama original. A clássica história do Rei Cláudio – que mata o irmão envenenado, casa-se com a cunhada Gertrudes e ainda assume o filho, Hamlet, e também o lugar do irmão no trono – ganha novas abordagens e se atualiza nas 130 páginas do romance contemporâneo, possibilitando a discussão de questões ligadas ao tráfico de drogas, à corrupção na política e à violência urbana.

Recontextualizada e reendereçada, a trama não perde sua intrínseca relação com a indústria cultural⁴, mas se reveste de valor pela capacidade de se transformar sem perder a legitimidade, sem perder o seu caráter artístico, conferido não apenas pela originalidade e pelo sofisticado projeto de construção / elaboração da trama, mas também pelo despojamento da linguagem e pela inovação nas ilustrações que consagram o romance enquanto trabalho artístico.

Na trama de Mastroberti, o Rei Antônio renasce na pele de um líder do tráfico da Vila do Osso, numa cidade anônima, ao passo que seu irmão gêmeo, Cláudio, se torna líder comunitário, engaja-se na política e deixa a sua vila e comunidade natal, fazendo novos contatos e valendo-se de artifícios diversos para ganhar as eleições para vereador e, posteriormente, para deputado. Tomás, o protagonista, filho de Gertrudes e Antônio, carinhosamente apelidado de Tommy pela mãe, é o arquétipo do herói Hamlet que, após a morte do pai se vê adotado pelo tio que se casara com sua mãe e o levava para viver longe da Vila do Osso, num apartamento dentro de um luxuoso condomínio residencial, tendo acesso a conforto e a inúmeras regalias, tais como jantares em restaurantes caros, um quarto todo seu, TV de plasma de 46 polegadas, colégios e cursinhos que lhe garantiram a vaga no curso de Direito, a promessa de uma bolsa em Harvard, após a faculdade e, até mesmo, uma coleção completa de DVDs dos filmes da Star Wars, a qual muito influenciou, também, a sua personalidade, possibilitando novas configurações aos seus devaneios e alucinações enquanto ele planejava, por anos, o assassinato do tio Cláudio, seu padrasto e provedor.

Tomás, à semelhança de Hamlet, é o típico herói problemático, fragmentado, esfacelado, inseguro, contraditório, dividido entre o amor pelos estudos, o prazer pelas regalias e vida fácil

⁴ Podem ser compreendidos como marcas da relação da obra com a indústria cultural a proposta de adaptação de um texto clássico, o endereçamento a um público específico através da sua inserção na *Série Reversões*, publicada sob o Selo Jovens Leitores da Editora Rocco, com o explícito propósito de atrair o público juvenil, além do recurso a ilustrações e a um formato diferenciado das páginas e o investimento em materiais diferenciados para a capa, contracapas, orelhas do livro e outros paratextos que agregam não apenas valor de arte ao romance, mas também, valor de consumo, fazendo dele um produto, uma mercadoria, alvo de desejos de consumo dos adolescentes e jovens.

que o tio lhe proporcionava e a sede crescente de vingança pela morte do pai, cujo mandatário ele suspeita que seja o tio Cláudio. Daí surge a relação de amor e ódio com o padrasto, a quem ele atribuía a culpa por delatar o esconderijo onde o pai Antônio foi brutalmente assassinado, à sua frente, quando ele tinha apenas nove anos.

Enquanto o herói clássico tinha pelo menos a certeza de que o tio era o assassino de seu pai, na obra recriada, a culpa do tio fica no plano da dúvida, da suspeita de Tommy. Até porque, diferentemente do que ocorre na peça de Shakespeare, a voz narrativa em nenhum momento é atribuída ao tio, na trama de Mastroberti. Essa configuração do protagonista é plenamente adequada a um contexto em que o céu estrelado não contém mais o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados e cujos rumos a luz das estrelas não mais ilumina, à moda do que descrevia George Lukács, na Teoria do Romance, texto datado de 1954, ao se referir aos heróis épicos. A incerteza, a sensação de não pertencimento ao lugar que ocupa no mundo tomam conta da personagem Tommy.

O protagonista romanesco perdeu a sua visão da totalidade e vive em um contexto exterior e interior de contínua transmutação. O esfacelamento do mundo é representado, no romance de Paula Mastroberti, por meio da dúvida, da incerteza, da bipolaridade do protagonista e da crítica às consequências do tráfico na violência urbana que repercute no assassinato do pai de Tommy e nas artimanhas de que o tio político se vale para angariar votos nas eleições, fazendo acordos com igrejas, associações de bairro, polícia e até mesmo com a firma do tráfico do Vale do Osso – o Fortim. No entanto, para dar conta de narrar essa tragédia inenarrável, a autora propõe um projeto novo no plano da forma. Afinal, como seria possível narrar, por exemplo, a cena brutal em que o protagonista assassina seu padrasto com uma faca de cozinha, após preparar para ele um sanduíche, enquanto assistiam juntos a um filme da Série Star Wars, na TV de casa, numa tarde de domingo?

A revolta, a confusão mental, a bipolaridade e os sentimentos antagônicos do protagonista tornam-se mais coerentes numa narrativa também fragmentada. O esfacelamento identitário do protagonista, portanto, não se evidencia apenas no plano do conteúdo, da história. A complexidade do herói problemático e o romance que ele protagoniza se revela a partir dos expedientes narrativos de que a autora se vale para reorganizar a trama e apresentar os sentimentos e atitudes antagônicas do herói e, assim, reconstituir o universo conflituoso e polêmico que envolve sua aura. Esse trabalho de organização da trama é o que impede que o romance assuma o papel de Kitsch, de produto falso, ilegítimo, de um engodo.

À semelhança da identidade do protagonista, nesse romance a história se constitui aos pedaços, em fragmentos, fazendo valer a reflexão de Adorno sobre a impossibilidade de narrar. Selecionando o ponto de vista da posição do narrador para discutir a situação do romance em sua

contemporaneidade – já no início do século XX –, Adorno defende a existência de um paradoxo caracterizando o gênero: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (ADORNO, 1954, p.55). Nada muito diferente do que Benjamin teria afirmado ao constatar que “a arte de narrar está em vias de extinção”, sendo “cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente” (BENJAMIN, 1994, p.197).

Até porque, se, em 1934 – data de produção do ensaio de Benjamin –, o universo de totalidade, que delimitava perfis identitários fixos, seguros, com heróis épicos predestinados a serem heróis, a qualquer custo, já havia sido completamente destruído, após os efeitos da Primeira Guerra Mundial, muito pior ficou a situação após a humanidade ter enfrentado também a ainda mais trágica e sangrenta Segunda Guerra Mundial, que matou milhões de pessoas inocentes e desestruturou de forma avassaladora a economia mundial, pondo em xeque todas as crenças, valores, visões de mundo e ideologias até então vigentes.

Na impossibilidade de narrar o que se passa no mundo interior de Tommy, a autora rompe com a linearidade da narrativa, abre mão de seu poder organizador dos fatos – poder este que o romancista da modernidade já não mais possui – e vai mesclando, ao longo da trama, papéis e posicionamentos distintos do narrador, que ora é mais objetivo, mais distante da cena narrada ou até mesmo ausente e ora é mais subjetivo, mais perspectivado, mais irônico.

Sobre a distância estética, Adorno (2003) comenta que, se no romance tradicional ela era fixa, em sua contemporaneidade “ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor ora é deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas” (ADORNO, 2003, p. 61). E, assim, a atitude puramente contemplativa do narrador “tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação” (ADORNO, 2003, p.61)

Em *Loucura de Hamlet*, portanto, a mesma narrativa que em certos momentos faz o leitor mergulhar no interior das personagens por meio do recurso ao fluxo de consciência do narrador-personagem, tornando-se cúmplice dos crimes planejados por Tommy, por intermédio da narração de um monólogo interior do protagonista inconstante, contraditório e revoltado, em várias ocasiões da trama, simplesmente dispensa o narrador, deixando que as cenas se narrem por si só, limitando-se, por exemplo, à apresentação de um atestado de óbito ou de um trecho de uma notícia de jornal, ou de um *link* ou hipertexto trazido em uma nota de rodapé, ou ainda relatórios e laudos médicos, entrevistas com psiquiatra, ficha do paciente, programas das aulas no curso de Direito, *menus* de restaurantes e transcrição de áudios extraídos de gravador eletrônico e transcritos pelo próprio protagonista.

Diálogos curtos intercalados com o fluxo de consciência do narrador-protagonista também ajudam a perspectivar a narrativa e dão um realce especial à história contada, contribuindo para uma identificação maior entre leitor e personagem, estabelecendo uma relação de cumplicidade entre ambos. Ao dar voz ao protagonista em boa parte da narrativa, a autora se justifica, já no prefácio que compõe o romance, pela intenção de atender ao último desejo do garoto que supostamente inspirou seu romance:

Desejando corresponder a uma última vontade do rapaz que originou a personagem protagonista (e cujo apelido exclusivamente conservei, em virtude da sua não divulgação), optei pela narrativa na primeira pessoa. Imaginei que gostaria, ele mesmo, de ter contado a própria história”. (MASTROBERTI, 2010, p. 11).

Outro aspecto que se destaca no romance é a pretensão de realismo que marca toda a trama. Para garantir verossimilhança à sua estratégia narrativa, a autora se transforma em personagem e recorre a um prefácio e a um prólogo, assinados por ela mesma e dirigidos diretamente ao leitor. No prefácio, ela se apresenta como uma escritora e juíza recém-promovida, tentando comprar um apartamento mais reservado, onde ela pudesse se dedicar a um novo romance. Ao descobrir o passado do condomínio que será palco das tragédias a serem narradas em seu romance, ela passa a se interessar ainda mais pelo imóvel que poderia vir a ser o lugar ideal no qual encontraria inspirações para produzir *Loucura de Hamlet*. E, por mais que o corretor tente desviar sua atenção dos eventos trágicos que ali se sucederam, mais ela se interessa por captar todas as informações do lugar e das pessoas que ali moravam. Daí a justificativa para o romance ser todo fragmentado, constituído pelos recortes que ela vai juntando em sua pesquisa investigativa. Tal projeto é explicitado pela autora, ainda no prefácio:

A pequena novela que aqui segue é resultado desse percurso e das pesquisas que subsequentemente o envolveram. Ele foi configurado a partir dos escritos que Tommy (esse é o nome pelo qual o meu protagonista preferia ser chamado) manteve consigo, dispersos em folhas avulsas e em alguns fanzines produzidos a partir de impressos variados, recolhidos na instituição psiquiátrica em que estive internado até o final de 2007. Nesse mesmo ano, tive a oportunidade de entrar em contato com o seu meio-irmão, quando do seu encarceramento. Há alguns meses, a mãe de Tommy, pouco antes de falecer (acometida pelo câncer), entregou-me o HD do computador pessoal que lhe pertencera, no qual encontrei, após desbloquear as senhas de acesso com auxílio de um especialista, algumas tentativas um tanto romanceadas e inconclusas de narrar sua infância e a obsessão pela jovem adolescente sua vizinha, além de conversas com o meio-irmão gravadas no Messenger e de uma sessão psicoterápica em arquivo mp3. Em relação aos dados contidos nesse áudio e a outras informações, é preciso transferir meus agradecimentos à dra. Rose Guildenstern, que autorizou sua divulgação. Ela foi a responsável pelo tratamento... (MASTROBERTI, 2010, p. 10).

Apesar dessa sugestão realista, o romance de Mastroberti supera essa objetividade de fachada e é profundamente marcado pela subjetividade de quem o produz, agregando valor e significados à trama. Afinal, “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, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo” (ADORNO, 2003, p. 57). O romance precisa superar as aparências para atingir a essência dos fatos. Caso contrário, torna-se coisa falsa, um engodo. Para Adorno, o papel do romance é exatamente o de desnudar a realidade, podendo reiterar seus valores ou denunciá-los.

A reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificantes para o andamento da maquinaria, a alienação e a auto-alienação universais, exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte (ADORNO, 2003, p. 56).

Paula Mastroberti, portanto, mesmo inventando notícias e apresentando referências falsas para os fatos que narra, simulando um caráter realista ao seu romance, ela também faz questão de explicitar o aspecto subjetivo daquilo que narra, subjetividade que ela denomina de maquiagem de literariedade:

Consciente de que todos os dados recolhidos não seriam suficientes para reconstituí-la plenamente a partir desse ponto de vista, interpolei minhas próprias conjecturas, e assumo a responsabilidade pela inclusão de diálogos imaginados: longe de enganar o leitor, minha intenção foi a de valorizar seus aspectos emocionais, maquiando com literariedade a realidade crua dos fatos que a inspiraram (MASTROBERTI, 2010, p.11).

Segundo Adorno, no início do gênero romanesco, “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 a sugestão do real” (ADORNO, 2003, p.55). No entanto, o autor afirma também que, no curso de um desenvolvimento do gênero, que remonta ao século XIX e que hoje se intensificou ao máximo, esse procedimento tornou-se questionável. E acrescenta que, do ponto de vista do narrador, tal procedimento é decorrente do subjetivismo que, por sua vez, “não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade” (ADORNO, 1954, p.55). Num universo de totalidade, as configurações econômicas, políticas e sociais favoreciam à epopeia, como também propõe Lukács (2000), ao defender que o mundo, apesar de vasto, era familiar ao homem:

O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro [...] Todo ato da alma torna-se, pois, significativo e integrado nessa dualidade: perfeito no sentido e perfeito para os sentidos; integrado, porque a alma repousa em si durante a ação; integrado, porque seu ato desprende-se dela e, tornado si mesmo, encontra um centro próprio e traça a seu redor uma circunferência fechada (LUKÁCS, 2000, p. 25).

Já no século XX, por outro lado, pós duas guerras mundiais, as configurações sociais são outras e bem diversas, de modo que não faz mais sentido uma postura objetiva do romancista. Segundo Adorno, “o que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite” (ADORNO, 1954, p. 26). Nessa nova conjuntura, o romancista que ainda tentasse mergulhar no domínio do objeto, buscando o efeito gerado pela plenitude e plasticidade daquilo que é contemplado e acolhido, acabaria se forçado “ao gesto da imitação artesanal [...] e acabaria no *kitsch* intragável da arte regional” (ADORNO, 2003, p. 56).

Ao mergulhar no íntimo da personagem, permitindo que a narrativa em primeira pessoa apresente não apenas os fatos, mas também os pensamentos, as emoções e as crenças do protagonista, que se posiciona no romance, a narrativa abre espaço para a subjetividade do narrador e também dos seus leitores, impossibilitando uma atitude meramente contemplativa.

Ô, ESPELHO SEM AÇO, QUER SAIR DA MINHA FRENTE? Tá tapando o Lorde das Trevas com a tua estampa de político bem-sucedido, Cláudio do Osso. O duro de corromper. Contra a violência, contra as drogas, contra a tua gente, vote nesse excluído que se incluiu bem, exemplo imaculado de obstinação e, o que poucos sabem, um f..... de um cobra-cega (MASTROBERTI, 2010, p.34).

No fluxo de consciência do narrador-protagonista, a ironia é uma marca de Tommy, usada como recurso estético para provocar no leitor a mesma aversão que o rapaz sente pelo tio padrasto. Em outros momentos, porém, é a ausência de subjetividade que choca, como ocorre, por exemplo, na narração da morte de Ofélia, a vizinha que ele tanto amava.

Circunstâncias: MORTE POR ACIDENTE OU SUICÍDIO... Asfixia por aspiração de líquido... Possibilidade de lesões autoprovocadas voluntariamente. Não diagnosticaram intoxicação e Cláudio não vai permitir uma exumação. Pra todos os efeitos, foi a piscina. Poderiam ter feito a manutenção, pra ela ao menos se afogar em água limpa (MASTROBERTI, 2010, p. 89).

Tommy acusa como culpado da morte o pai ausente da garota, o mesmo pai que morreria por engano assassinado na emboscada que os irmãos de Tommy, moradores da Vila do Osso, prepararam para Cláudio, a mando de Tomás. O pai, que no dia 2 de cada mês, depositava uma alta quantia em dinheiro na conta da filha, financiando assim a destruição da garota pelo vício das drogas. Com tamanha frieza, Tommy nega a profunda dor que sente pela morte de sua amada e desvia a atenção do leitor para detalhes aparentemente insignificantes, tal como a sujeira da piscina em que a menina se jogou.

Além da ironia, da frieza, da sugestão realista e da confirmação de que a narrativa também se alimenta da subjetividade das conjecturas pessoais da autora, *Loucura de Hamlet* se caracteriza pela fuga da linearidade – através do recurso ao *flash back* e ao *flash forward* –, pela oscilação da distância estética, ao longo do romance e pelo caráter de fragmentação das cenas, de modo que a narrativa é organizada por meio de recortes diversos, como se fossem *flashes*, retalhos da história que vão se juntando para tecer a fábula, cabendo ao leitor o importante papel de reconstituir o fio condutor da trama para atribuir-lhe sentido e, assim, estabelecer os seus próprios julgamentos.

A preocupação com o verossímil – não com o verdadeiro – impediu-me de determinar, do mesmo modo que não o pode a justiça – a partir dos testemunhos e documentos -, culpados e inocentes. Confirma-se, dessa forma, o quanto a história real e a fantasia se friccionam, mediadas como são pela percepção e memórias humanas, incapazes de determinar, na maior parte das vezes, a diferença entre ambas. Aos leitores, portanto, resta a tarefa de julgar e decidir se há e qual seria o veredito possível para esse caso (MASTROBERTI, 2010, p. 11).

Nessa interlocução direta com o leitor se explicita o interesse de uma reflexão sobre o próprio fazer literário, sobre o processo em que se dá a construção do romance, a partir da mescla entre fantasia e realidade. O leitor mais ingênuo pode até realmente comprar a história como verídica, procurando encontrar as referências cuidadosamente apresentadas ao longo da trama pela autora (site da psicanalista que tratou Tomás, nome do livro em que a médica publica um estudo mais detalhado do caso de Tommy, o grupo de pesquisa de que ela participa, IPAIJ etc.), mas não vai encontrá-las, pelo menos não com essas referências. Que o romance se alimenta da realidade, não resta dúvidas, exemplos de tragédias dessa natureza não faltam nos boletins policiais. Mas o romance só é romance porque se nutre, também, em grande medida, pela subjetividade do autor, que funciona como um ingrediente fundamental para que a trama se revista de literariedade. E é esse o apelo que Adorno faz na conclusão de seu texto sobre as posições do narrador no romance contemporâneo:

O encolhimento da distância estética e a conseqüente capitulação do romance contemporâneo diante de uma realidade demasiado poderosa, que deve ser

modificada no plano real e não transfigurada em imagem, é uma demanda inerente aos caminhos que a própria forma gostaria de seguir (ADORNO, 2003, p. 63).

Basta, portanto, que o leitor de *Loucura de Hamlet* folheie cuidadosamente o livro até a última página e lá encontrará a informação de que “todas as referências foram captadas na internet e manipuladas digitalmente. Personagens, fatos, documentos e imagens são de valor puramente ficcional”.

Tudo o que é sólido desmancha no ar: nas tramas de Paula Mastroberti, um herói às avessas

No contexto de publicação de *Loucura de Hamlet*, a desintegração sujeito-mundo atinge patamares muito além do que descrevia Adorno, Lukács e Benjamin em suas teorizações sobre o romance. O mundo exterior torna-se alheio ao sujeito, essência e aparência se distanciam e as pessoas se veem viradas pelo avesso, não se sentem mais integradas ao universo em que vivem. A angústia do protagonista Tommy é a evidência do seu descontentamento frente ao mundo hostil que o cerca. Suas inconstâncias, dúvidas e inseguranças são o reflexo de um mundo que se desintegrou do lado de fora e desmoronou tudo aquilo que lhe era interior.

Diferentemente do herói épico, o herói romântico é caracterizado pela dualidade, pela confusão mental, pela insegurança em relação ao futuro. O universo que cerca o protagonista de *Loucura de Hamlet* é um mundo em que tudo o que é sólido desmancha no ar, é um mundo em decomposição, no qual todas as crenças, valores, convicções se relativizam, um mundo tal qual o descrito por Marshal Berman (1986), a partir da célebre afirmação de Karl Marx. Na verdade, os problemas que afligem o herói romanescos são os mesmos que caracterizam o homem moderno. Mas o que define o homem moderno? Na visão de Berman,

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos.

A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar” (BERMAN, 1986, p. 15).

O paradoxo que constitui o homem moderno se faz presente no protagonista de *Loucura de Hamlet*, uma vez que ele também se insere em um ambiente promissor, cercado de regalias, de luxo e conforto, com satisfatórias possibilidades de consumo, mas, ao mesmo tempo, se sente desintegrado daquele universo, devido à angústia que lhe aperta o peito, ao preservar a memória do assassinato de seu pai, a mando do tio que agora lhe oferece o sustento e a segurança.

Tommy não nega o gosto pela vida boa que leva no condomínio de luxo, mas vive inquieto pela responsabilidade de vingar a morte do pai. E isso lhe causa muitos conflitos:

Eu faço Direito., quero me formar. Eu gosto de ir ao campus, eu gosto do *home theater* aos domingos, do meu quarto-suíte e da minha coleção de DVDs Star Wars. Eu quero salvar Ofélia, ser dr. Tommy em Harvard, até visito Laertes em Paris. Mas tu é do Osso, diz a Vó Dita. Assume o Osso, vai ser o patrão e desbancá o Fortim logo, senão ele toma conta de nós. Larga o Osso, o Osso é meu. CLÁUDIO DO OSSO, UMA OVA. A firma não acaba, só troca de dono. Eu é que sou o dono? Horácio não tem o tino, Marcelo tá preso. O resto é corpo descabeçado e nervoso, aí. Onde é que está aquela vontade de ser REI? Lá se foram DOZE ANOS. Os dois lados da força são misturados, Luke (MASTROBERTI, 2010, p. 77).

Esta bipolaridade marca toda a trajetória do protagonista. Ele é bom filho, bom aluno, sonha em estudar em Harvard, mas, em seu íntimo, ele sente que esse sonho não pode lhe pertencer, que ele tem uma missão a cumprir e que a Vó Dita tem razão, que ele precisa assumir o lugar do pai, na liderança do tráfico na Vila do Osso. Os dois lados da força realmente estão misturados: o bem e o mal coexistem e lhe impulsionam, de modo que ele vive uma infância e juventude continuamente perturbada, precisando sempre recorrer a tratamentos psiquiátricos, a fim de cumprir o pacto que ele diz manter com o tio.

Ele sabe que eu sei que ele sabe que eu não sou tão nerd assim. Que a minha rotina de faculdade, livros, filmes em casa, computador, é só de fachada. QUE JOGO, MEU! Há doze anos trabalhando nesse avatar de debiloide. E ele fingindo que eu preciso de um psiquiatra de vez em quando (MASTROBERTI, 2010, p.38).

Cláudio: culpado. Esse é o meu veredicto, meretíssimo. E sou eu quem se faz de louco manso: é pra poder passar bem. Temos um pacto: de sobrevivência, pra mim; de medo, pra ele, que não pode continuar vinculado às brigas entre as bocas, à guerra do tráfico, nem às gentes envolvidas. Pra subir na política cortou relações com o Osso, porque um dia a oposição podia apontar ou - pior - plantar alguma informação. Mas ele nos protegeu, ah, sim! Meus mil – humildes, devotíssimos, estridentíssimos – agradecimentos, caguetão f..... Contudo, TEMOS UM PACTO (MASTROBERTI, 2010, p. 39).

Na verdade, a simulação da loucura é o caminho pelo qual Tomás torna tolerável sua situação de vida. Somente a loucura pode lhe permitir viver pacificamente sob o mesmo teto que o seu maior inimigo. E também é somente no plano da loucura que ele poderá encontrar a coragem necessária para cumprir o seu papel e matar aquele que ele supõe ser o delator do esconderijo de seu pai assassinado. Para cumprir tamanha responsabilidade, ele precisaria ter muito sangue frio, mas, ao mesmo tempo, uma paixão enorme pelo pai e pela vila em que nascera.

Vó Dita é quem tem razão em dizer que eu devia ter continuado na vila. Que aquela xuxa se fosse com o xerox de Antônio, ela diz. Ficasse eu, mais o Marcelo e o Horácio, que está no sangue da gente, esse fogo de fazer o reto pelo desvio. Nossa, PIRAÇÃO É A SOLUÇÃO (MASTROBERTI, 2010, p. 41).

Esta crença de que estava em seu sangue a herança do pai, de saber fazer o reto pelo desvio, acompanha o protagonista por toda a trama. Ele tem poder de escolha sobre as atitudes a tomar, poderia muito bem tentar se acomodar no papel de bom mocinho, estudando, se formando em Direito e indo para os Estados Unidos, para tornar-se fluente em lei. Mas Tommy era canhoto, assim como o seu tio, e isso lhe impedia de cumprir o caminho reto. Como canhoto, o protagonista se coloca do lado oposto ao mundo das virtudes e reconhece a sua sina de fazer a justiça pelas próprias mãos, de fazer o reto pelo desvio:

O mal vem dele ser Joãozinho. Tivesse ficado no Osso, deixado a gente em paz, cuidado só da comunidade. Terno e laptop, aperto de mão, nada disso cura a violência. Veneno se cura com veneno. Veneno pro Cláudio, então. Cuida, Gertrudes, senão o rodo vai passar por ti. Eu quero a justiça pela minha mão canhota, não sei fazer nada pelo direito. Aliás: como é que eu vou me formar no meio dessa caozada? (MASTROBERTI, 2010, p. 93).

O barata-de-laptop acha que resolve o problema da miséria na base da lei, sentado num gabinete com ar-condicionado. QUE CONFORTÁVEL. Olha, me desculpa aí, Luke, mas acontece que aqui no planeta Terra os dois lados da Força são misturados. Darth Vader pode ser meu pai, mas ele não tira a máscara nunca. É o mesmo p...-que-p... de fantasma, SEMPRE! Igual. REI MORTO. REI POSTO. Igual. A única coisa de diferente no Cláudio é que ele é CANHOTO (MASTROBERTI, 2010, p. 38).

Olha a mão do Luke. Dá um arrepio. Por que é que eu nasci canhoto que nem o Cláudio? Traçaças do sangue (MASTROBERTI, 2010, p. 39).

Ser canhoto é um peso para Tommy. Ele realmente se sente trapaceado. A responsabilidade de matar o padrasto se justifica porque ele não sabe fazer nada com a mão direita, nem mesmo por meio das leis do Direito. A vida em um gabinete com ar condicionado, de terno e laptop poderia ser muito confortável, mas não poderia mudar a realidade da Vila do Osso. Tommy até se inspira no vizinho Laertes, irmão de Ofélia, que estudava em Paris:

Eu queria poder fazer o mesmo, me formar, ir para os Estados Unidos. Nossa, eu IA ADORAR ser TOMMY EM HARVARD, ou Oxford, ficar fluente em Law. Mas eu nunca deixaria Ofélia aqui, só com aquele pai que enchia a conta dela de dinheiro a cada dia 2. E o Horácio bancando sozinho a guerra contra o Fortim? (MASTROBERTI, 2010, p. 41).

Os paradoxos que Tomás enfrenta são os paradoxos típicos da modernidade que o faz sentir-se “fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e frequentemente destruir comunidades, valores, vidas; e ainda sentir-se compelido a enfrentar essas forças, a lutar para mudar o *seu* mundo” (BERMAN, 1986, p.13). Tomás se sente protegido pelo conforto e segurança que o dinheiro do tio lhe proporciona, ama ter o quarto-suíte, a coleção completa de DVDs de seus filmes preferidos, mas é impulsionado a enfrentar esse comodismo e a lutar contra essa vida que faz dele um prisioneiro covarde. Mas o que define mesmo a Modernidade? Para Marshall Berman (1986, p. 17), a modernidade equivale a um longo período histórico que é caracterizado por um conjunto de experiências compartilhadas por homens e mulheres em todo o mundo.

É comum que as pessoas que se encontram em meio a esse turbilhão sintam-se como as primeiras e últimas a passar por isso, gerando uma série de mitos a respeito, mas na verdade o autor afirma que há pessoas caminhando dentro desse turbilhão de sentimentos por cerca de 500 anos. Não é um sentimento atual, portanto, a ideia de modernidade que começa a ser gestada ainda no fim da Idade Média, quando os valores que conduziam a vida em sociedade são destruídos. E isso se dá por meio de uma combinação de fatores, tais como a ascensão da burguesia, o surgimento dos ideais do Iluminismo, a valorização da ciência como padrão normativo e normatizador das condutas e da vida social, a industrialização, o poder da máquina, a revolução tecnológica, o antropocentrismo, o Advento do Niilismo, o sucesso das ideias da Reforma Protestante de Martinho Lutero pela Europa e a existência de um sistema político e econômico menos dependente da Igreja.

Para Berman (1986), a Modernidade deve ser entendida como um período de dialética, de contrastes, de polarizações e é essa visão que vem da tradição que Berman considera importante não perdermos de vista; essa origem da Modernidade que remonta ainda ao início do século XVI.

Para ter algum controle sobre essa vasta história da modernidade, Berman (1986) a organiza didaticamente em três fases:

1ª fase (do início do século XVI até o fim do século XVIII): as pessoas estão apenas começando a experimentar a vida moderna; mal fazem ideia do que as atingiu. Elas tateiam, desesperadamente, mas em estado de semicegueira, em

busca de um vocabulário adequado; têm pouco ou nenhum senso de um público ou comunidade moderna, dentro da qual seus julgamentos e esperanças pudessem ser compartilhados.

2ª fase (começa com a grande onda revolucionária de 1790): Com a Revolução Francesa e suas reverberações, ganha vida, de maneira abrupta e dramática, um grande e moderno público. Esse público partilha o sentimento de viver em uma era revolucionária, uma era que desencadeia explosivas convulsões em todos os níveis de vida pessoal, social e política. Ao mesmo tempo, o público moderno do século XIX ainda se lembra do que é viver, material e espiritualmente, em um mundo que não chega a ser moderno por inteiro. É dessa profunda dicotomia, dessa sensação de viver em dois mundos simultaneamente, que emerge e se desdobra a ideia de modernismo e modernização.

3ª fase (no século XX): o processo de modernização se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo, e a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge espetaculares triunfos na arte e no pensamento. Por outro lado, à medida que se expande, o público moderno se multiplica em uma multidão de fragmentos, que falam linguagens incomensuravelmente confidenciais; a ideia de modernidade, concebida em inúmeros e fragmentários caminhos, perde muito de sua nitidez, ressonância e profundidade e perde sua capacidade de organizar e dar sentido à vida das pessoas (BERMAN, 1986, p. 16-17).

Loucura de Hamlet se insere, na linha didática do tempo traçada por Berman, nessa terceira fase da modernidade, num momento em que, em meio a uma era moderna, perdeu-se qualquer contato com as raízes de sua própria modernidade. Mas podemos encontrar, no romance, marcas de todas essas fases. Segundo Marx, por exemplo, a contradição é um fato característico do século XIX, que está na base da ideia de modernidade e que ninguém pode negar. Segundo ele, “em nossos tempos tudo parece estar impregnado de seu contrário” (p. 19). Por isso é tão grande a insatisfação e a confusão mental de Tomás. Se, de um lado, o protagonista tem uma vida boa num condomínio de luxo, isso somente é possível porque ele abandonou o Osso e se submeteu aos cuidados e proteção do tio assassino. Se os produtos culturais que ele consome, de um lado, lhe proporcionam prazer, de outro, eles apenas alimentam seus planos de vingança. Se, de um lado, ele gosta de fazer Direito e de conhecer as leis, a sua origem na Vila do Osso o impede de acreditar no poder das leis dos homens para transformar a realidade de sua gente, de modo que ele se vê forçado a fazer justiça com as próprias mãos. Se, no plano das aparências, ele mantém um pacto de bom moço com o tio, na essência de sua alma ele cultiva um louco rebelde, violento, agressivo, capaz de premeditar um crime e matar a sangue frio.

Segundo Karl Marx (apud BERMAN, 1986), a era burguesa que repercute na era moderna se distingue de todas as eras anteriores principalmente devido às transformações ininterruptas das relações de produção. Tais transformações perturbam todos os setores da vida humana e tudo passa a ser influenciado pelas lutas de classes. Tomás reconhece por sua experiência de vida na Vila do Osso o peso dessa luta também. Ele abomina as pessoas que se drogam. Odeia, inclusive, quando

percebe que a tesão que Ofélia sente pelo pó era maior que a tesão que ela sentia por ele. Ele se afasta dela por sentir nojo de viciado. Apesar de amá-la, ele a chama de PATI DESTRAMBELHADA e a culpa porque ela “foi se achando, com aquelas roupas de marca que vendeu uma por uma, em troca da branca” (p. 37). Ele a chama de vacilona e considera uma estupidez o fato de o pai dela ser tão ausente e tentar compensar sua ausência com o depósito rigoroso de uma boa mesada todo dia 02. Mas em sua forma canhota / desviada de enxergar a vida, ele acredita que o dinheiro do tráfico é o caminho para buscar a salvação do Osso. Na sua forma distorcida de enxergar o mundo, ele defende a existência do Fortim, firma responsável pelas bocas de fumo:

a firma não manda colocar outdoor, nem contrata agência pra anunciar na TV. Funciona mesmo é na base da oferta e da procura. Vai quem quer e sabe onde tem. [...] E eu quero mais é que aquela turminha folgada – incluindo Ofélia – se f..... nessa vida fofa que levam, trocando celular a cada seis meses, torrando o cartão naquele passa-passa de maquininhas do shopping. Crédito? Débito? Crédito? Débito?” (MASTROBERTI, 2010, p. 37).

A luta de classes é tão sangrenta que Tomás não vê perspectiva de mudanças: “Ninguém acaba com a firma, ela só troca de dono. Fortim que o diga, barbarizando a região e prejudicando o negócio, se valendo da falta de liderança no Osso. O Fortim também vai dançar, ele que espere” (MASTROBERTI, 2010, p. 37). Por isso, em muitos momentos Tomás também se rende ao apelo consumista e aproveita as oportunidades que tem para sustentar o seu avatar. Mesmo que sua única intenção seja ligar para o Horácio a fim de planejar o assassinato do Cláudio, a proposta de um almoço com “papi e mami” em um restaurante de frutos do mar é bem-vindo: “NÃO SOU EU QUE PAGO. Esse é o jogo. Tenho o meu avatar” (MASTROBERTI, 2010, p. 50).

Segundo Berman (1986, p. 26), Max Weber afirmava, em 1904, que todo o “poderoso cosmo da moderna ordem econômica” é como “um cárcere de ferro”. Essa ordem inexorável, capitalista, legalista e burocrática “determina a vida dos indivíduos que nasceram dentro desse mecanismo (...) com uma força irresistível”. Essa ordem “determina o destino do homem, até que a última tonelada de carvão fóssil seja consumida”. Marx e Nietzsche também concebiam a tecnologia moderna como uma prisão que condicionava o destino do homem, mas para eles o próprio homem moderno, ao conhecer as forças que dominam sua existência, compreendendo o contexto em que se inseria, seria capaz de combater o destino e transformar sua realidade.

Mas, para Tomás, predomina a visão do cárcere de ferro de Weber. Mesmo compreendendo os dois lados da força, esse determinismo também ajuda a configurar a sua identidade e, por mais que ele se sinta atraído pela ideia de se formar, de aceitar a bolsa em Harvard e manter uma vida dentro da lei, se sente encarcerado em seu projeto de vingança. É uma das suas mágoas em relação

a Cláudio é exatamente por ele ter abandonado a sua gente, negando suas origens e envolvendo-se com o pessoal de terno e *laptop*, fazendo acordos com a liderança do tráfico, com a polícia e autoridades, sendo capaz até mesmo de trair a sua gente, em nome de sucesso na política:

Não existe ninguém menos a ver com o Osso do que tu, Cláudio. Horácio disse que tu parecia mais uma biruta, sacudindo o rabo conforme o vento, se a favor do Fortim, se do pai. Em defesa da paz democrática e inclusiva. Tá rendendo bem pra você esse discurso, hein? Já pro Osso ou as outras tantas vilas que te fizeram vereador, não sei não. Tu saiu de lá há mais de dez anos, e não sabe que continua tudo na mesma pra pior. Não sabe nem o nome do atual líder comunitário. TÁ APARTADO, CARA. Nem de lá, nem de cá: só te aceitam porque tu não passa de um bicho exótico feito eu, de interesse desses bacanas aí. Milagre social, o menino rabudo da periferia que deu certo – o político bem-sucedido! Acha que pode resolver tudo apertando a mão das autoridades? (MASTROBERTI, 2010, p. 49).

Segundo Tomás, Cláudio está equivocado. Não é possível resolver as coisas fazendo acordos aqui e ali. Cláudio é um traidor. “É o Osso – atravessado – percebe? – pena a faca – eu sou canhoto. Ele – canhoto: traidor. TRAIADOR” (MASTROBERTI, 2010, p. 109). No discurso de Tomás, mesmo reconhecendo que existem dois lados da força e que o seu tio também tem suas qualidades, para ele a Vila do Osso é um osso engasgado na goela do Cláudio, um osso que ele usa para se promover na política como homem incorruptível, de origem pobre, que superou as condições desfavoráveis de sua infância. Mas, o que se evidencia na reconstituição dos fragmentos que compõem a trama é que a Vila do Osso é um osso na goela do próprio Tommy, que mesmo gostando da vida de playboy que o pai adotivo lhe proporcionava, mesmo reconhecendo que seu tio era bom e inclusive gostava mesmo dele e de crianças, mesmo conhecendo a força e os caminhos da lei no Curso de Direito não consegue se libertar da sua herança genética e acredita que matar o tio é a sua sina. E, de forma brutal, o garoto canhoto esfaqueia o tio com uma faca cega, cortando-o até o osso, diante da própria mãe. E o resto é silêncio. Sem qualquer questionamento moral, o garoto de 21 anos, nesse momento se sente plenamente rei de si mesmo, como evidencia a epígrafe extraída da música *De onde vem a calma*, de Marcelo Camelo: “Eu não vou mudar não / Eu vou ficar são / Mesmo se for só / não vou ceder / Deus vai dar aval sim, / o mal vai ter fim / e no final assim calado / eu sei que vou ser / coroadado rei de mim”.

A forma de escrita de suas falas, intercalando palavras e frases inteiras em letras maiúsculas podem soar como um grito de denúncia social da brutal realidade da qual ele acredita ser vítima e também pode ser lido como um pedido de socorro do protagonista às avessas, que se sente angustiado por acreditar-se predestinado a fazer o reto pelo desvio, predestinação esta que lhe falta coragem para realizar e que ele só consegue cumpri-la num estado de loucura total.

Considerações Finais

A partir da leitura de *Loucura de Hamlet*, de Paula Mastroberti, apesar de observarmos a inegável interferência dos valores da indústria cultural, já inclusa na ideia de adaptação de um clássico e no endereçamento de uma obra a um público específico, constatamos também a pressuposição de um leitor mais autônomo, capaz de enveredar pelas trilhas do texto de Mastroberti e produzir leituras significativas e autênticas, sendo capaz de compreender as representações sociais presentes nas entrelinhas da história narrada.

A complexidade dos elementos que compõem o romance, tal como o hipertexto, os diálogos intertextuais com uma série de produções culturais da contemporaneidade, a referência a textos de multimodalidades (cinema, música, peça teatral) e as estratégias narrativas por meio das quais o herói é apresentado aos pedaços, por meio de fragmentos desconexos, revestem o romance de complexidade exigindo uma postura ativa do leitor. Para dar conta de construir significado para a riqueza de elementos que caracterizam o romance, é preciso que o leitor percorra um caminho cuidadosamente planejado pela autora, que estabeleça relações com suas leituras anteriores, com seu repertório de vida e busque reconstituir os fios da narrativa, tentando reintegrar o perfil do jovem herói às avessas, polêmico, confuso, bipolar e contraditório que tem tantas faces que já nem sabe mais quem ele é.

Um leitor ingênuo pode sim ler o texto sem se dar conta das relações intertextuais e multimodais que a autora estabelece ao longo da trama, mas, dotado de criatividade e inventividade, o romance é revestido de valor literário e se presta a diferentes possibilidades e níveis de leitura, ajudando a constituir, por meio de recortes de textos e imagens, citações e epígrafes diversas, a imagem do típico herói da modernidade, o herói desintegrado, canhoto, às avessas, incapaz de se adaptar a um mundo em que tudo o que é sólido desmancha no ar.

E, ao lançar mão de uma leitura atenta, o leitor pode reconstituir nas tramas do texto uma crítica à trágica história de vida de Tommy, um herói deslocado de seu lugar no mundo, que não se sente pertencente a nenhum lugar e, por mais que tente fugir da sua trágica história de vida, vai carregar para sempre a história que presenciara na Vila do Osso, como um osso eternamente atravessado em sua goela.

Referências

ADORNO, Theodor W. Posição do Narrador no Romance Contemporâneo. Trad.: Jorge de Almeida. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003. p. 55-63.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I – Magia e técnica – Arte e poética*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. SP: Companhia das letras, 1986.

ECO, Umberto. Sobre algumas funções da literatura. In: _____. *Sobre a Literatura – ensaios*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ISER, Wolfgang. O ato da leitura. vol. 2. São Paulo: Editora 34. 2017.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Marian de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. 240 p.

MASTROBERTI, Paula. *Loucura de Hamlet – recriação a partir da obra de William Shakespeare*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010, Série Reversões.

Recebido em 15 de janeiro de 2018.

Aceito em 10 de abril de 2018.