



## **Marcelo Mirisola e a derrota para o contemporâneo**

Pedro Henrique Trindade Kalil Auad\*

Neste ensaio, pretendemos analisar a obra *Joana a contragosto*, de Marcelo Mirisola (2005a). Para tanto, nos valeremos do conceito de imagem-tempo, de Gilles Deleuze, a fim de elucidar a derrota de certa literatura para a produção artística contemporânea. Mirisola, ao mesmo tempo em que faz parte do contexto da cena contemporânea, nega a literatura presente. Assim, faz um movimento de aproximação e afastamento da arte literária, tentando reciclá-la e reconstruí-la.

Mirisola é considerado integrante da chamada Geração 90. O rótulo dado a autores desse período não somente aponta a produção cronológica, como também “reúne escritores cuja literatura traz marcas gerais comuns, características que revelam o *Zeitgeist* contemporâneo” (Quadrado: 2006, 46), o qual, ainda segundo Adriano Quadrado, se estrutura a partir da ironia pós-moderna; da noção de valor estético desestabilizada; da impossibilidade de fixar padrões e delimitar tendências; do privilégio da visão em detrimento de outros sentidos; da violência, agressividade, sexo e escatologia como parte dos temas das obras; do privilégio da linguagem em detrimento do enredo; da fragmentação da narrativa; da influência da internet; da paródia e do sarcasmo; das citações e referências; da presença do insólito; e da cidade como personagem.

\* Doutorando em Estudos Literários (UFMG).

*Joana a contragosto* é um ponto chave na produção romanesca de Mirisola, no qual fica claro o desconforto que o autor sente em relação ao contemporâneo. Roberto Lisias observa bem que o maior achado de Marcelo Mirisola é criar, em todos os seus contos e romances, um “narrador que perdeu” (2005, 108). Contudo, os aspectos da estética da Geração 90, apresentados por Adriano Quadrado, não tocam a obra de Mirisola senão para serem negados. Assim, vemos nos livros de Mirisola, sempre ao final, a morte dos filhos ou o suicídio, como uma forma de não pertencimento ou repúdio à contemporaneidade.

*Joana a contragosto* também apresenta uma diferença significativa na produção de Mirisola. No livro, vemos “um texto com o balanço da bossa, lírico até a medula, feminino como o som de uma harpa. Vindo de uma voz insegura, hesitante e nervosa, que sofre dos cuidados da educação. [...] Mirisola mudou radicalmente. Mergulha na poesia para narrar uma dor de cotovelo” (Carpinejar, Fabrício: 2006). Entretanto, tal mudança não abala todos os pressupostos que corroboram o lugar de Mirisola na produção da prosa contemporânea brasileira: o sarcasmo, a cidade como personagem (o Rio de Janeiro), a fragmentação narrativa e as citações e referências permanecem, apenas deixam de ser tão importantes. Ao nos valermos do conceito de imagem-tempo para analisar o livro, podemos notar outros aspectos que vão além daqueles enumerados por Adriano Quadrado.

*Joana a contragosto* é o terceiro romance de Mirisola e nos apresenta uma história simples: um homem de quarenta anos conhece pela internet uma jovem de vinte, os dois passam uma noite no motel e depois se separam. O narrador remói tais acontecimentos de forma espiralar – parte de um ponto que

dá voltas, se abre e retorna ao ponto original: Joana. Desde o início anuncia todo o percurso do livro: “Trepei com Joana cinco vezes e sem camisinha, o que me deixou orgulhoso e envaidecido – a princípio mais pela quantidade do que pela aproximação. Isso se eu não tivesse cometido a besteira de querer amá-la ao mesmo tempo” (p. 9).

Qual seria o jogo que Marcelo Mirisola apresenta em *Joana a contragosto*? Como mencionado, a fábula do romance é bastante simples, mas vemos a capacidade do autor de complicar a estrutura narrativa, sendo a fábula somente a ponta do iceberg que se descobre e se desdobra em uma trama estruturalmente complexa. Entremos, então, no aspecto formal mais óbvio do romance: *Joana a contragosto* revela um narrador inscrito no presente, mas que retoma sempre o pretérito a fim de relatar os acontecimentos que viveu ao lado de Joana. Ele demonstra que o romance é feito de lembranças, de passado, de memória:

Não sei se agora ela está se divertindo. Ou mesmo teria se divertido à minha custa. Isso não importa. Eu não deveria sofrer e amar – nem por mim, nem por Joana. Ela me abandonou. Me devolveu a mim mesmo, e o que é muito pior: em dobro. Mas o que faço se a dor já não me diz respeito? Se não sou nem metade daquele sujeito de antes? (p. 55).

Nota-se no fragmento a primeira aproximação entre o conceito de imagem-tempo e a obra de Mirisola. Ao retomar o passado e atualizá-lo no presente, o autor constrói o que Bergson chamou de imagem-lembrança? Segundo Deleuze, com a imagem-lembrança temos algo próximo do flashback, de duas formas: o que avisa que vai ser instaurado e o que tem a necessidade de existir. Essa se-

gunda forma “dá ao flashback necessidade, e às imagens-lembrança autenticidade” (Deleuze: 2005, 64). No presente da narração em que, por flashback, se evoca o passado, surgem a memória romanesca, como aparece na narrativa relatadora, e o presente teatral “tal como aparece nos diálogos relatados” (Deleuze: 2005, 68).

Mirisola utiliza uma construção semelhante àquela que Deleuze exemplifica, já que seu relato é sempre cortado por travessões, como se entrasse em cena um presente teatral, um diálogo que quebra o passado e instaura o presente em um instante:

Bem, creio que ela fez o que tinha que ser feito. Nada mais nada menos do que excluir junto com a indiazinha, minha filha meia-boca que ela matou com o comprimido do dia seguinte.

– Se eu fosse Joana, faria o mesmo, ainda que por instinto.

Daí que compartilhamos tacitamente invenção, aborto e um amor que não sobreviveria à tesão, nem ao dia seguinte (p. 14).

Ou

O ódio que, aliás, é um dentre os vários desdobramentos de que não mais disponho, ou só isso.

– Talvez um dia você me entenda, meu amor.

Se não tivesse sucumbido no meio do caminho, talvez um dia, Joana, você entenda que a maldição é generosa (p. 49).

Porém, ainda de acordo com Deleuze, o que confere à imagem signos ótico-sonoros puros – presentes na imagem-tempo – não é apenas uma lembrança relatada; são, antes, as confusões da memória e o fracasso do reconhecimento. A imagem se torna imagem-lembrança “somente na medida em que foi procurar uma ‘lembrança pura’ lá onde esta se encontrava, pura

virtualidade contida nas zonas escondidas do passado tal como em si mesma...” (Deleuze: 2005, 70).

Em tempo: não é somente o fato de se criarem imagens-lembrança (mediante flashback, por exemplo) que faz com que o circuito que liga a imagem atual à imagem virtual se complete, para originar uma imagem-tempo. Não é porque se utiliza em *Joana a contragosto* um discurso de memórias que então se formam imagens ótico-sonoras puras.

Reynaldo Bessa observa que Fátima fez os pés para mostrar na choperia (1998), primeiro livro de contos do autor, funciona “como uma espiral: um ponto de partida e uma chegada sem fim ou nenhuma chegada” (2009). Igual processo se repete em todos os livros do escritor, nos quais há uma narração que gira, volta, retorna, ora pelo mesmo fio condutor, ora pulando de uma espiral a outra, mas sempre em círculos, indo de um ponto que se abre e ao mesmo tempo se fecha.

Em *Joana a contragosto*, esse procedimento não é diferente, sendo amplificado e mesmo exemplificado pelos beijos de Joana: “E com a vantagem de ter uma língua polpuda na defensiva que beijava em espirais” (p. 17). Esse semblante espiralar de Joana não é isolado na trama, é retomado durante todo o tempo. É importante ressaltar que a espiral simboliza e “manifesta a aparição do movimento circular saindo do ponto original; mantém e prolonga esse movimento ao infinito” (Chevalier: 1993, 398).

Deleuze (2004) relaciona uma montagem espiralar a um dos processos de montagem de Eisenstein. Griffith, para Deleuze, percebera como a montagem e a imagem-movimento

são processos orgânicos, mas “não viu, precisamente, a natureza dialética do organismo e da sua composição. O orgânico é exatamente uma grande espiral, porém a espiral tem de ser concebida ‘cientificamente’ e não empiricamente” (p. 52). Deleuze observa também que a montagem em Eisenstein não é somente empírica, é também conceitual, e parte da união de partes desiguais e opostas, presentes na obra do cineasta russo (um homem/vários homens, água/terra, um tiro/uma salva etc.). Dessa forma, é diante de oposições e desigualdades

que a espiral progride ao crescer. Mas o que se exprime desta maneira é o movimento do Uno que duplica e volta a formar uma nova unidade. [...] É nesse sentido que o conjunto se reflete em cada uma das partes, e que cada uma das espirais ou partes re-produz o conjunto (Deleuze: 2004, 52-3).

Relativamente, a montagem paralela de Griffith é substituída pela montagem de oposição em Eisenstein, uma montagem em espiral, ou montagem de oposição.

A espiral de Mirisola não tem nada a ver com esse procedimento: é uma espiral rizomática, que parte de um ponto a outro, que se ramifica e cresce ao mesmo tempo em que diminui, que liga diversos pontos a um só. E esse ponto central, Joana, se perde enquanto se une a muitos outros. À luz dessa percepção, a imagem de Joana deixa de ser simplesmente uma imagem-lembrança e é o tempo todo virtualizada, se atrelando a imagens atuais presentes na obra.

Deleuze não liga a imagem-lembrança à imagem óptico-sonora pura, tampouco à estrutura espiralar tal qual vemos nos filmes de Eisenstein, e coaduna os signos ótico-sonoros puros ao sonho, e não mais à lembrança. No sonho,

a imagem virtual que se atualiza não se atualiza diretamente, mas em outra imagem, que desempenha o papel de imagem virtual atualizando-se numa terceira, ao infinito [em que] não se trata de metáforas, mas um devir que pode, em direito, prosseguir ao infinito (2005, 73).

Mirisola se vale de vários artifícios para que sua obra não seja somente uma lembrança e constitua um devir que progride sem fim e sem direção. O narrador desliza em várias direções; não se trata somente do presente em que vive sozinho ou do passado com Joana – ele evoca e inventa um Rio de Janeiro antigo, da bossa nova:

Assim, tive nostalgias desabrigadas na cidade que inventei... e tomei porres que talvez fizessem algum sentido se girassem em falso na memória de um Vinicius de Moraes, de um Paulo Mendes Campos ou de um Carlinhos Oliveira, ou qualquer outro que objetivamente tivesse sido “penabundeadado” e vivido e enchido a cara naquele Rio que não existe mais (p. 53).

Mirisola também convoca outros amores. Aparecem na narrativa Ana Cristina Cesar, Márcia Denser (e sua relação com António Lobo Antunes) e outras aproximações, como Caio Fernando Abreu e José de Alencar. A espiral construída ao redor de Joana se desloca longamente, mas esse deslocamento sempre suscita no leitor imagens metamorfoseadas: a filha morta, a solidão do narrador, outros amores e o embaraço criado pelo autor entre M.M. e o nome Marcelo Mirisola.

A confusão entre o narrador do livro, M.M. (ou Marcelo), e o autor, Marcelo Mirisola, nos mostra uma face interessante da narrativa. Como afirma Liana Vasconcelos,

ao falar da própria vida, ou pelo menos evidenciar alguns dados biográficos verossímeis, o autor estabelece certo mecanismo de controle sobre o leitor, declarando narrar a verdade absoluta. Daí, fantasias e divagações absurdas ganham status de real. A voz narrativa [...] é um ato performático (2007, 83).

Essa performance narrativa se manifesta na imagem que o narrador constrói de si mesmo, na qual se confundem narrador e escritor, e se traça uma linha mimética em que o simulacro é liberado, surgindo, portanto, uma potência do falso. A tarefa mimética em *O sofista*, de Platão, trata a mimesis como a arte de produzir imagens de dois tipos: “a arte de produzir cópias (eikon) e as ‘boas’ imagens, que proporcionalmente são bem dotadas com relação à ideia, e a arte de produzir simulacros (phántasma), ‘más’ imagens, pois simulam a cópia e produzem ilusão” (Casa Nova: 2008, 22).

Deleuze define bem a questão: se temos a ideia como o ideal,

as cópias são possuidoras de um segundo lugar, pretendentes bem fundados, garantidos pela semelhança; os simulacros são como falsos pretendentes, construídos a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão, um desvio essenciais (2007, 262).

O modelo de Platão é o do Mesmo – a cópia seria o semelhante; não existe em Platão um lugar para a “representação por si mesma” (p. 264).

Ainda sob a ótica de Deleuze, coube a Nietzsche a tarefa de reverter o platonismo e encurralar o sofista – “fazer subir os simulacros, afirmar seus direitos entre os ícones ou as cópias” (p. 267). Não se trata mais de confrontar o falso, como fazia Platão com sua caverna em busca do Mesmo, mas de um mundo do simulacro que pensa a similitude, a identidade como diferença.

A modernidade responde à ambição de Nietzsche, fazendo com que o simulacro negue “tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução” (p. 267). É assim que Nietzsche

subverte a representação, que destrói os ícones: ele não presuppõe o Mesmo e o Semelhante, mas, ao contrário, constitui o único Mesmo daquilo que difere, a única para todos os simulacros (o ser para todos os entes) [...]. É sob a potência do falso pretendente que ele faz passar e repassar o que é (p. 270).

Os simulacros (phántasma) se tornam independentes, deixam de ter um caráter bom ou mau, como queria Platão, para se tornarem potência em si mesmos, de modo que o simulacro e o falso retornam como potência, ou com a potência do falso.

Podemos perceber que, na obra de Mirisola, uma fissura é aberta no pacto ficcional. Em *Joana a contragosto* até a conta bancária do autor é citada. Mas com que objetivo? Fica clara a exploração das possibilidades dentro da obra, desdobrando a realidade e a reintroduzindo na ficção: infinitas imagens virtualizadas transitam entre o real e o ficcional.

Mirisola então cria labirintos de espelhos e virtualidades e os conecta às imagens atuais do livro. Tudo isso é ampliado quando se envolve a questão da virtualidade da internet – Joana começa a se comunicar com o narrador via internet, enviando fotos de partes do corpo para ele.

Joana também prometeu a mesma calcinha preta enfiada no rego, aquela da primeira foto mandada por e-mail. A minha condição: mais nenhuma foto, nem telefonema, nem email. Cheguei a este termo depois de Joana ter me enviado as coxas, os pés. [...] A bunda empinada da primeira foto e as coxas seguidas do ombrinho bronzeado e da foto dos seios de auréolas rosados me tranquilizaram (p. 85).

O jogo ficcional que Mirisola propõe ao apresentar o narrador-personagem e o suposto escritor empírico do livro, M.M. (Marcelo Mirisola), somado a Joana materializada por partes – “Comprei o pacote sem ver o rosto” (p. 85) –, ajuda a criar uma potência do falso, uma ordem mimética em que o simulacro tem o mesmo peso que o real. Deleuze, ao estudar a potência do falso, caracteriza dois regimes de imagem: um orgânico e um cristalino, ou um regime cinético e um regime crônico. O que aqui nos interessa é o regime crônico. No regime cristalino (crônico), a) existe uma descrição que vale por seu objeto; b) o imaginário é separado dos acontecimentos motores, deixa de lado a continuidade, levando o virtual a valer por si próprio; c) a narração não segue esquemas sensorio-motores e as personagens se tornam videntes que não mais podem reagir diante de um acontecimento e nem conseguem enxergar o que acontece nas situações.

Vemos que em *Joana a contragosto* não há mais um objeto direto apreendido no espaço: Joana é escorregadia. O narrador oferece dela uma imagem construída por partes e se valendo de fotos. Nunca sabemos ao certo quem é Joana por inteiro. Sua história é contada, seu corpo e prática sexual descritos, mas ainda assim Joana nunca é completamente Joana. O narrador tenta, porém nunca consegue defini-la totalmente. Existe a tentativa de explorar a complexidade psicológica da personagem, sua história, embora o próprio narrador não consiga fazê-lo; fala de Joana como se não se tratasse de Joana: “Escrito está. Consegui. Ninguém vai saber que a bundinha é sua, fica tranquila. Ninguém vai saber que é você, Natércia” (p. 48). Joana não é o objeto descrito, o que é descrito é que vale por esse objeto. Não importa como e quem é Joana, mas justamente como Joana é descrita. Portanto, mais relevante do que a persona-

gem Joana, é sua metamorfose: a doce Joana, a malvada Joana, a sumida Joana, a amante Joana, a Capitu, a Márcia Denser, a Ana Cristina Cesar: “Impecável e filha da puta. Porra louca e egoísta, enfeitçada” (p. 69); “Márcia e Joana estão vivas e são vultos de carne e osso” (p. 33); “Joana – mulher que me quis” (p. 165). Joana se dissolve em cenários, no quarto de motel, na churrascaria, em um Rio de Janeiro dos anos de 1960: “O que eu busquei foi um espanto estéril, inosso... uma mistura de reconhecimento e perplexidade, papadas triplas e a imobilidade tão parecida com os blocos da Barata Ribeiro, em Copacabana?” (p. 164). A personagem Joana, enfim, não pode ser sustentada nos sentidos motores. Joana é uma imagem propriamente virtual que se liga à imagem atual do narrador. Joana vale por si mesma.

A estrutura do livro de Mirisola se apoia, em grande parte, em suposições acerca do que acontece e do que aconteceu a Joana. O narrador tenta, sem sucesso, estabelecer ligações lógicas entre os acontecimentos. O porquê é sempre evocado como tentativa de entender o que acontece e o que aconteceu, ou seja, o narrador descreve acontecimentos, o antes e o depois de Joana, seus sentimentos, a forma como se comportou, mas mesmo assim é impossível para ele compreender os fatos. O narrador não consegue estabelecer um antes e um depois, uma lógica linear – logo, a estrutura espiralar.

Se não é possível entender Joana, tampouco a estrutura do livro é apreendida. Há um antes e um depois, mas a ligação lógica dos acontecimentos não pode ser estabelecida. A espiral estrutural do texto e a espiral dos beijos de Joana funcionam como uma estratégia para que as imagens formadas no livro não sejam entendidas com uma lógica sensório-motora; é, antes, uma forma de provocar confusão. O narrador nada pode fazer além de

trabalhar como um vidente, tentando entender a vida passada, adivinhar o significado dos acontecimentos e agir como se fosse possível de alguma forma adivinhar o futuro.

Tais procedimentos adotados por Mirisola fazem com que a temporalidade em *Joana a contragosto* seja reavaliada: a imagem-tempo revela elementos de uma temporalidade um pouco distante do ideal comum de tempo no romance. Temos a ideia de que o tempo em um romance é “inseparável do mundo imaginário” (Nunes, Benedito: 1988, 24). O tempo é apresentado por acontecimentos que preenchem seu espaço. Mesmo quando lacunas temporais aparecem nas obras, o leitor as preenche muitas vezes sem perceber, estabelecendo uma continuidade. Essa continuidade não precisa necessariamente estar relacionada a uma ordem temporal passado-presente-futuro, pois todos os tempos são deslocáveis, “o tempo da ficção liga entre si momentos que o tempo real separa” (Nunes: 1988, 25).

No romance, deve-se atentar para o fato de que, no discurso, e somente nele, é que se constrói o tempo. É por meio dele que podemos construir um tempo constitutivo da obra, elemento que traduz sua duração e seu desenvolvimento. Ainda que ele esteja determinado pelo tempo de leitura, existem efeitos que a narrativa sugere que fazem com que o leitor entre no jogo do tempo – o texto mais rápido, mais lento, frases curtas ou longas, a contração ou alongamento de acontecimentos, simultaneidades etc.

No romance moderno, encontramos uma construção temporal bastante usual que se convencionou chamar de tempo psicológico. O tempo psicológico pode se passar apenas como um contraponto ao tempo físico; seu primeiro traço é “a sua permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas” (Nunes: 1988, 18), mas consegue ir além. Ele é mais um tempo subjetivo e qualitativo do que

o próprio tempo mensurável, já que é filtrado pelas vivências pessoais da personagem e do narrador, erigidas em fator de transformação e redimensionamento da rigidez temporal da história.

Com o tempo psicológico, retomamos um ponto importante da imagem-tempo: a *durée*, conceito de Bergson. É como aponta Hans Meyerhoff: se a *durée* é o tempo experimentado, então esse tempo

mostra a qualidade da relatividade subjetiva, ou é caracterizado por uma espécie de irregularidade, não uniformidade e distribuição desigual na medida pessoal do tempo. Essa qualidade difere radicalmente das unidades regulares, uniformes, quantitativas de um objeto métrico (1976, 13).

O tempo psicológico, portanto, não é o que remete ao tempo lógico (relógio, ciclo solar ou lunar etc.). Em grande parte de suas realizações, o tempo psicológico depende da memória para se configurar, tendo com os eventos da memória uma qualidade de associação e interpenetração dinâmicas, uma desordem temporal que não segue o tempo lógico. Nas interpretações da literatura a esse respeito, como a de Meyerhoff, presenciamos um encontro com o pensamento de Bergson, que, para o estudo desse tempo, recupera uma “lógica das imagens”. A lógica das imagens

é uma tentativa de mostrar que, tanto quanto diz respeito às sequências temporais e “ordem” dos eventos dentro do mundo interior da experiência e da memória, precisamos empregar símbolos de “desordem” que violem a ordem e progressão estritamente “lógicas” dos eventos, às quais fomos acostumados pela ciência e pelo senso comum. Precisamos fazer tal coisa porque o mundo interior da experiência e da memória exhibe uma estrutura que é causalmente determinada mais por “associações significativas” do que por conexões causais objetivas no mundo exterior. Trans-

mitir essa estrutura peculiar requer, assim, um simbolismo ou imagística em que as diferentes modalidades de tempo – passado, presente e futuro – não sejam serial, progressiva e uniformemente ordenadas e sim sempre inextricável e dinamicamente associadas e mescladas umas às outras (Meyerhoff: 1976, 21-2).

A construção temporal de *Joana a contragosto* poderia ser um exemplo do que se convencionou chamar de tempo psicológico. Entretanto, não é isso o que acontece. Não cabe mais ao narrador encontrar um tempo próprio, em que o interior é transportado para o texto. O narrador de *Joana a contragosto* não tem mais controle sobre o tempo, nem mesmo em relação à sua subjetividade. Por mais que Mirisola utilize questões formais para constituir o tempo na obra, ele o faz para que este não seja mais possível de ser ajambrado e construído de forma sensata. Dito de outra forma, se pensarmos que elementos básicos de constituição da temporalidade do texto estejam estruturalmente presentes (frases curtas, longas, ritmo etc.), esses elementos são utilizados para informar ao leitor que o narrador não tem mais controle sobre o tempo. O narrador de Mirisola não mais controla o tempo, está perdido nele.

Sistematizando o relatado, vemos que Mirisola constrói em *Joana a contragosto* uma estrutura espiralar, confusa, espelhada, de forma que o presente sai de um ponto central, se alonga e volta a outro ponto central virtual, que pode ser Joana ou os “espelhos” de Joana (Márcia Denser, Ana Cristina Cesar, a filha morta etc.). Em seu livro, Mirisola tenta misturar e confundir o narrador e o escritor e, com isso, cria uma potência do falso que se instaura em toda a obra. Joana é uma personagem escorregadia, sofre diversas metamorfoses, dissolve-se no cenário, uma personagem que tenta se explicar, mas que se torna inexplicável. O tempo no romance

nos dá a sensação de que o narrador não mais o controla, está imerso nele. Sendo assim, as imagens de *Joana a contragosto* são compatíveis com o que Deleuze chama de imagem-tempo.

Relembrando também certos ângulos do que Adriano Quadrado chamou de *Zeitgeist* contemporâneo, observamos que estes já não são tão relevantes em *Joana a contragosto*, na medida em que o narrador os assume no texto para repudiá-los no discurso. A ideia de Roberto Lisias, de que Mirisola nos apresenta um “narrador que perdeu”, é, pois, bastante significativa. Mirisola constrói um texto em que o mal-estar contemporâneo é inserido na narração. Se o autor assume esses aspectos, é para, em seguida, negá-los. O narrador tenta se encaixar na contemporaneidade, mas não consegue, é derrotado por ela.

Pelo lirismo que encontramos em *Joana a contragosto*, Mirisola deixa isso muito claro, contrapondo justamente a arte ao tempo e ambos ao contemporâneo. No capítulo intitulado “Borges, Poe, Vinicius. Um estupro. Um sonho”, o narrador compara Joana ao corvo Nevermore de Poe:

Posso afirmar tranquilamente que Joana é o corvo que Poe jamais conseguiu vislumbrar simplesmente porque não teve o amor (ou azar?) para tanto. Em vez de repetir “nevermore”, a mulher que me prometeu uma vida de miudezas, IPTUs e filhos devidamente matriculados repete: “não me pergunte por quê”... o agravante é que ela está viva e tem a pele macia, enquanto Leonore, a amada perdida de Poe, simplesmente bateu as botas e é apenas um eco fantasmagórico reproduzido por um corvo que podia ser papagaio: ou, por outra, é como se eu não pudesse gozar da vida e a morte não existisse, e esses dois “estados”, digamos assim, fossem ao mesmo tempo meus interlocutores. Onde me situo? Essa é a pergunta que Poe fez a si mesmo: “Onde situar o amante?” (pp. 57-8).

A única solução para o amante, diz o narrador, é se enfiar em uma biblioteca, onde os livros, “em contraste com a vida e a morte, prestariam o socorro ao amante desesperado” (p. 58). Ao recuperar a análise borgiana do poema de Poe, o narrador atesta que a arte seria a única saída para o corvo e para Joana.

Em contrapartida, o narrador nega tanto o sexo quanto a arte: “Se é arte mesmo, ou é cabaço... para mim, tanto faz. Eu não aceito isso. Não quero essa merda” (p. 59). Diante disso, podemos pensar que Joana, de certa forma, é também a arte. Essa relação entre a personagem Joana e a literatura é muito forte em todo o livro, não só quando funde o sexo à arte. O narrador escreve o livro a contragosto, quer acreditar na literatura (“escrevi quatro livros geniais”) e, ao mesmo tempo, percebe a impossibilidade de existir um objeto artístico duradouro. Mirisola ambiciona a aura, mas percebe que já não existe espaço para ela: o narrador dos livros é derrotado pela efemeridade do mundo contemporâneo.

Por tal razão, vê-se o comprometimento de Mirisola com a produção artística contemporânea; poder-se-ia dizer, portanto, um comprometimento traidor, já que o autor o nega, como se construísse um museu de cera no meio de um forno prestes a ser ligado e a derreter toda a obra, restando pouco ou muito pouco da arte. Mirisola constrói um museu de cera a contragosto. Não o faz porque quer, e sim porque é preciso, apesar de tudo.

O falseio do tempo que o narrador vive ao lado de Joana é o falseio do que ele sente a respeito da arte contemporânea. Ou seja, quando Mirisola constrói espelhos em espiral, se coloca e se encaixa perfeitamente na produção contemporânea – a noção de valor estético desestabilizada; a violência e a agressividade; o sexo e a escatologia; a fragmentação da narrativa; a paródia e o sarcasmo;

as citações e referências; a cidade como personagem; mas, por outro lado, o narrador de seus livros lamenta tudo isso.

A arte descartável é o entulho que Mirisola tenta reciclar. O tempo, nesse sentido, deverá ser reconstruído, não mais recuperado ou redescoberto. Essa reconstrução, contudo, está destinada ao fracasso. O tempo a ser reconstruído é um tempo perdido, no qual lança lamentos inalcançáveis; uma memória perseguida pelo narrador, mas inalcançável. Ao se dar conta de tal impossibilidade, o narrador foge, como no final de *Joana a contragosto*:

eu não era tão babaca; sofria pelo dia encoberto, pelo Cristo estrangulado em nuvens de magnésia bisurada e por estar vendo uma Guanabara que não existia mais lá do alto, chorei por causa de Tom Jobim & Vinicius de Moraes, e por quarenta anos e cinquenta minutos de voo ser tão pouco tempo para Joana e quase uma eternidade para mim, eu estava indo embora (p. 187).

## Referências

- BESSA, Reynaldo. “Moleque metido a besta, mas genial”. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/printversion.asp?id=2133>>. Acesso em 29 out. 2009.
- CARPINEJAR, Fabrício. “Quando o lirismo é a única saída”. [2006]. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/resenhas.asp?id=1063>>. Acesso em 4 dez. 2009.
- CASA NOVA, Vera. *Fricções: traço, olho e letra*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema I: imagem-movimento*. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Cinema II: imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- \_\_\_\_\_. “Platão e o simulacro”. In: \_\_\_\_\_. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fontes. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- LISIAS, Roberto. “Posfácil”. In: MIRISOLA, Marcelo. *Notas da arrebentação*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- MIRISOLA, Marcelo. *Fátima fez os pés para mostrar na choperia*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Joana a contragosto*. Rio de Janeiro: Record, 2005a.
- \_\_\_\_\_. *Notas da arrebentação*. São Paulo: Editora 34, 2005b.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

QUADRADO, Adriano. *Inferno pós-moderno: marcas da contemporaneidade em Hotel Hell e outras obras da Geração 90*. 2006. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

VASCONSCÉLOS, Liana Aragão Lira. *Estratégias de atuação no mercado editorial: Marcelino Freire e a Geração 90*. 2007. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

