

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA 2

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA 2

Alcmeno Bastos
Anélia Pietrani
Dau Bastos
Godofredo de Oliveira Neto
Rosa Gens

ORGANIZADORES

FACULDADE DE LETRAS
CENTRO DE LETRAS E ARTES



Editora
Torre

2009

**Fórum de Literatura Brasileira
Contemporânea**

Publicação do Setor de Literatura Brasileira, em
parceria com o Programa de Pós-Graduação em
Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da UFRJ

forumdeliteratura.com

Conselho editorial

Antonio Carlos Secchin (UFRJ)
Célia Pedrosa (UFF)
Evando Nascimento (UFJF)
Gustavo Bernardo (UERJ)
Hans Ulrich Gumbrecht (Universidade de Stanford)
Helena Bonito Pereira (Mackenzie)
Italo Moriconi (UERJ)
Jacqueline Penjon (Sorbonne)
Joachim Michael (Universidade de Hamburgo)
Lucia Helena (UFF)
Luiz Costa Lima (PUC-RIO, UERJ)
Marlene de Castro Correia (UFRJ)
Silviano Santiago (PUC-RIO)

Edição executiva

Dau Bastos

Edição adjunta

Ana Maria Bernardes
André Uzêda
Francyne França
Gabriel Braga de Melo
Jun Shimada

**Capa, projeto gráfico
e diagramação**

Francyne França

Revisão

Elaine Soares Frederico
Priscila Buares
Rafael Mendes

Faculdade de Letras da UFRJ

Cidade Universitária
Ilha do Fundão

Editora Torre

CNPJ: 14.073.591/0001-31
www.editoratorre.com.br

CATALOGAÇÃO NA FONTE
Biblioteca da Faculdade de Letras da UFRJ

F745 Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea – Rio de Janeiro : UFRJ,
Faculdade de Letras : Torre, 2009-

Semestral
ISSN 1984-7556

1. Literatura brasileira – Séc. XX-XXI – História e crítica. 2. Escritores brasileiros – Séc. XX-XXI – Crítica e interpretação. 3. Escritores brasileiros – Séc. XX-XXI – Entrevistas. 4. Poetas brasileiros – Séc. XX-XXI – Crítica e interpretação. 5. Poetas brasileiros – Séc. XX-XXI – Entrevistas. I. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras

SUMÁRIO

Apresentação

9

Artigos

Uma ética da composição em *Trovar claro*,
de Paulo Henriques Britto

André Vinícius Pessôa

13

A presença do duplo em
O amor não tem bons sentimentos

Cristiane Amorim

23

Lugares e pessoas que só eu conheço e vi:
ecos expressionistas em Cecilia Giannetti

Gilberto Araújo de Vasconcelos

35

Alguns aspectos do amor
na poesia de Ruy Espinheira Filho

Luciano de Menezes Lanzillotti

47

Uma trágica alegoria da resistência:
O abajur lilás, de Plínio Marcos

Lucio Allemand Branco

57

Transformações do vínculo
amoroso na pós-modernidade

Sílvia Barros da Silva Freire

65

Memórias de René Descartes
ou a poética do desvario?

Veronica Filíppovna

75

Sofrendo a influência:
Cíntia sobrevive a Clarice

Wanessa Oliveira dos Santos

85

Ensaaios

Os filhos de Caim e a cena pós-moderna

Fabiano da Conceição Silva

97

Vozes textuais em *Estar sendo. Ter sido*

José Antônio Cavalcanti

119

O sujeito frente à morte e à reificação do
indivíduo na poesia de Armando Freitas Filho

José Felipe Mendonça da Conceição

155

Modernização conservadora desnuda
na ficção de Modesto Carone

Marco Aurélio Reis

175

A roda gigante de Caio Fernando Abreu

Rafael Julião

195

Entrevista

Heloisa Buarque de Hollanda

por Ieda Magri

219

José Castello

por Daniel Gil

225

Márcio-André

por Marcos Pasche

233

Stefania Chiarelli

por Daniel Gil

247

Resenhas

Quando o inferno é a ausência dos outros

Tinha uma coisa aqui, de Ieda Magri

Agnes Rissardo

255

Acostamento: modos de ler

Acostamento, de Marcos Pasche

Antonio Carlos Secchin

261

Literatura fantástica à brasileira

A seita do caos, de J. P. Albino

Eduardo Martins Timbói

263

Alarme transparente

Fordismo de um só, de Fernando Rodrigues

Luiz Guilherme Barbosa

269

Noite de cor

Nove noites, de Bernardo Carvalho

Mariana Arcuri

273

APRESENTAÇÃO

Salta aos olhos o crescimento do número de ficcionistas e poetas brasileiros em atividade. Um dos melhores efeitos desse dado é a ampliação do rol de críticos sem vínculos acadêmicos e pesquisadores universitários que se dedicam à literatura nacional de nosso tempo.

Sentimos prova do notável aumento de interesse na resposta entusiasmada que alunos de graduação, mestrado e doutorado deram ao lançamento desta revista. Já para esta segunda edição, submeteram tantos textos que os pareceristas tiveram dificuldade de limitar a escolha à quantidade recomendável.

Igualmente perceptível é o zelo com que os editores adjuntos e revisores preparam os originais. As duas equipes são formadas por alunos de graduação e pós-graduação que, além de alcançarem bom desempenho como analistas, fizeram cursos de extensão sobre os diferentes serviços editoriais.

Assim, o periódico combina a função de incubadora de ensaístas à condição de laboratório de edição. Em ambas as frentes, leva adiante seu compromisso de harmonizar densidade e viço. Igualmente importante, tenta fazer jus ao objeto de estudo, por si só inspirador do oferecimento de um trabalho primoroso ao leitor.

Os organizadores

ARTIGOS

ESCRITOS SOBRE ASPECTOS
DA LITERATURA

Uma ética da composição em *Trovar claro*, de Paulo Henriques Britto

André Vinícius Pessôa*

Paulo Henriques Britto, que além de poeta é contista, professor de literatura e renomado tradutor, em *Trovar claro* (1997), quando especula sobre o fazer poético, fala do lugar mesmo da poesia. A metalinguagem nos seus versos atua como princípio de realização. Se o poeta testemunha o seu próprio ofício enquanto o executa, para além do como se faz, perguntamos: o que é desse ofício?

A resposta provisória a essa questão, lida a partir de alguns de seus poemas, recai numa ética da composição, ética aqui entendida como a *ethos* dos antigos gregos, que significa o hábito, o costume de fazer algo de uma determinada maneira, ação prática realizada de acordo com o modo de ser mais próprio do homem. Com isso deixamos de lado o uso posterior do termo, que repousa num significado moral.

Na série de poemas que abre o livro, “As três peças circenses”, são protagonistas três artistas de circo: o prestidigitador, o encantador de serpentes e o funâmbulo. Cada um deles, em suas possibilidades, é a metáfora do poeta.

* Doutorando em Poética (UFRJ).

Este papel que se oferece virgem
ao bel-prazer da pena e tinta
é todo teu, só teu, como não é,
nem nunca foi, a tua vida.

[...]

E se esta página inaugural
negar-te a façanha de um verso,
um gesto rápido há de restaurar
a virgindade do caderno (p. 11).

A técnica da prestidigitação é feita de truques que dependem da rapidez e da agilidade das mãos. Diante do papel, preso ao seu caderno, em seu ofício, o poeta atua como um prestidigitador, um manipulador de palavras. Poemas nascem encantados como números de mágica. O ilusionista é o mágico que sabe esconder, escamotear e fingir. O poeta, por sua vez, é o fingidor que concede ao leitor não a ilusão do sentido, mas a própria realidade, ainda mais viva e fulgurante. Fingir é verbo que deriva do latim *fingere*, que quer dizer “modelar na argila”, “dar forma a qualquer substância plástica, esculpir”, também “dar feição a, afeiçoar”, e, por extensão, “reproduzir os traços de (algo), representar, imaginar, fingir, inventar” (Houaiss, 2001). A modelagem do fingir conduz às mãos. O poeta, o ser que escreve versos, adere a uma psicologia concreta das mãos escreventes.

Para. Volta atrás. Faz do palimpsesto

papel vulgar. Agora continua,
retoma a doce flauta da literatura (p. 13).

O gesto inclui a tentativa e o erro. O gozo das palavras é vertigem vital da escrita. A partir da vida que se esvai, eis que o poeta toma posse de sua matéria. O instrumento que atende ao movimento de suas mãos, a seu bel-prazer derrama a tinta no papel. A folha branca de seu caderno lhe é receptiva.

Encantar serpentes é a tarefa do poeta. São ideias insidiosas, traiçoeiras, enganadoras, que se insinuem. Sugestões veladas que se dão a entender. Claros enigmas de poesia. Pensamentos poéticos que se infiltram no texto, e que conduzem a outros textos, mais vivos e verdadeiros. A palavra vibra ao som da doce flauta da literatura. O texto da vida é de uma verdade singular, mesmo que esguia e peçonhenta. Quem é a serpente? A realidade, o poeta ou a poesia?

Entre a palavra e a coisa
o salto sobre o nada.

Em torno da palavra
Muitas camadas de sonho (p. 15).

E o que dizer do funâmbulo? O equilibrista que vive do risco mortal de sua profissão é como o poeta. No desafio de equilibrar-se nas linhas tênues de sua escrita, o poeta segue nomeando as coisas do mundo. O ato de nomear é um arriscar-se destemido que desafia o vazio. Salta-se sobre o nada como se dançasse diante da fugidia existência. As mãos bailam ao escrever o canto. A carne dança. A alma é bailarina e o poema a acompanhada.

Há um dentro do corpo da palavra escolhida: o seu núcleo. A essa palavra, Paulo Henriques Britto associa a imagem cotidiana de uma cebola. Cortamos a cebola para nos alimentarmos e nes-

se ato prosaico choramos sem tristeza. A faca que corta é tensa e necessária. Em torno da cebola as camadas do sonho. No seu interior, o cerne da palavra. Camadas se despem, sonhos morrem. Resta o íntimo. O átomo. A essencialidade da matéria existente. A palavra precisa da poesia.

E nessa trajetória inesperada
a carne faz-se verbo em cada esquina
resolve-se completa em tinta e sílaba
em súbitas lufadas de sentido (p. 19).

Nos “Sete estudos para mão esquerda”, Paulo Henriques Britto aprofunda a relação entre o poetar do poeta, a matéria a ser trabalhada – a palavra – e o sentido da poesia. A palavra poética se vê desmistificada nos seus versos. Pertence ao cotidiano das ruas. Ser o que ela é decorre do sentido próprio da poesia. A consciência relê o mundo e o poema no afã de querer saber a (inútil?) explicação das coisas.

Na provisória e efêmera segurança diante do rumo incerto dos acontecimentos, algo atravessa o poeta. Ele vê e sente, e pensa. Nada lhe devolve o ato de ser, aqui e agora. O instante poético é como uma rajada de vento, impetuosa, que subitamente se auto ilumina. Estampidos luminosos acordam o ser para a inevitável melodia do real. No entanto, frente ao esplendor da realidade a poesia corre perigo. O espetáculo que acontece diariamente aos sentidos pode se tornar para o poeta tão somente um acúmulo de escritos. Em desencanto, a pedra se desfaz. O lirismo se desconstrói em pedaços. A escrita torna-se enganosa. O desejo, indecifrável.

A coisa parece fácil:
o fora em torno do dentro
o alto em cima do baixo.

Mas essa ordem serena
é coisa dura e avessa,
uma máquina perversa (p. 25).

Paulo Henriques Britto realiza um movimento bipolar em seus versos. O próprio título do livro possui dois significados complementares. *Trovar claro* diz sobre o próprio trovar em sua nitidez composicional e também sobre o possível antagonismo entre o sentido do cantar do trovador e a clareza conceitual da linguagem. No *logos* dos versos de Britto, a razão é suspensa em sua presunção imperial e dá lugar ao poema. Na voz que pertence ao poeta soa a música que canta o seu devir mais íntimo.

Na duplicidade entre o cantar e o pensar está o estranhamento da palavra. O poeta se mascara – apolíneo – ao se revelar na consciência do escritor. O monólogo interno de Britto é um sinuoso questionamento. A construção de uma verdade visceral e totalizadora se retrai diante da possibilidade do poema. Substitui-se a ordem explicativa do mundo pela desfaçatez da vontade. O mundo instaurado pela poesia é o de uma vontade crua. O que nele se acha é o que se procura. Encontra-se o que quer que seja. A busca não cessa. Não há trégua aos olhos do poeta. Portando um ar de suspensão e suspeita de seu próprio método, ele segue desfiando o seu novelo de linhas, artesanal, a sua teia elaborada, a entretecer o sentido. Suas mãos, abissais, são capazes de gestos antinaturais.

O mundo segue opaco,
imune à consciência e seus lampejos,

de lógica, sua falta de tato,
sua avidez, seus deuses e desejos (p. 29).

No centro da poesia de Paulo Henriques Britto há o emba-
te de forças contrárias. Enquanto a consciência almeja proclamar
engrenagens perfeitas em sua complacência, a linguagem do mun-
do segue fragmentária. Abarca o erro, a falha humana, o caos, o
desencaixe, o desajuste. A linguagem do mundo costuma andar
distante dos esquadros cômicos da razão. Augusto Massi diz, na
orelha de *Trovar claro*, que

o poeta busca ideias de ordem diante do desconcerto do mundo,
mas, impregnado por certa subjetividade, franqueia a experiên-
cia intelectual aos momentos de intimidade. O racionalista em
desassossego quer enterrar seus defuntos mais familiares e des-
mascarar o impostor no espelho da identidade.

No mirar-se especulativo do poeta, os opostos – arte e
razão – lutam para se equilibrar. A consciência se quer límpida,
clarividente, mas a realidade desafia o puro cantar. Escreve-se
muito nesse mundo, vasto mundo de Raimundos. “Rabisco, logo
existo” (p. 26), ironiza Paulo Henriques Britto frente à insistente
repetição do refrão racional sonhado por Descartes. O mesmo
Britto canta, em “Idílio”:

Um sonho, musculoso e maternal,
um sonho quer purificar o mundo.

Desejo de formas claras e puras,
de nitidezes simples, minerais,
certezas retilíneas como agulhas.

Nada de nebuloso, frouxo ou úmido
há de turvar o brilho do cristal
de uma razão sem jaça e sem nervuras,
sem óleos malcheirosos e carnais.

O sonho, sorridente e diurnal,
espargirá sobre um túmulo de dúvidas

flores estritamente artificiais,

entre diagonais e ângulos agudos.

O sonho quer estrangular o mundo (p. 77).

Qual é o cristal que perdura na verdade humana? O sonho musculoso e maternal da razão? O mesmo (e velho) sonho que para pacificar o mundo o estrangula? Se por um lado as flores das certezas regulares, deveras artificiais, enfeitam os túmulos de uma vã sabedoria, por outro, os vivazes caminhos do mundo independem da consciência dominadora e de seus matemáticos lampejos de lógica. Sobra o poema, a solução difícil. Nele há o homem humano, a sua existência, o seu modo de ser, o seu universo particular, o seu espernear. Paulo Henriques Britto aconselha em verso: “Cuidado, poeta, o tempo engorda a alma” (p. 121). Num suscitar de sílabas cabe um destino.

Na ética de Paulo Henriques Britto não há a forma perdida alhures, atemporal, a ser cristalizada, encontrada, mas a forma atingida, assim como João Cabral de Melo Neto vislumbrara. Surdo às deusas, o poeta é um artífice. Atua como um domador de circo. Precisa domar as feras, as palavras, que seguem vivas no espetáculo do mundo. Algumas são eleitas. Seu trabalho é fruto de seleções e escolhas. O sumo que permanece, condensado, é o verbo essencial.

O verso nítido e preciso, cabralino. Diz Britto: “Cuidado: todo silêncio é pouco” (p. 121). Só é comum ao leitor o que sobrou no final, e isso lhe é tudo.

Referências

BRITTO, Paulo Henriques. *Trovar claro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

HOUAISS, Instituto Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão 1.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. CD-ROM.

A presença do duplo em *O amor não tem bons sentimentos*

Cristiane Amorim*

“Jamais gostei de espelho. Naquelas horas era bom olhá-lo e olhar-me, os dois se enfrentavam na maioria das vezes, e eu enfasiado”.

Raimundo Carrero – *O amor não tem bons sentimentos*

O livro do qual retiramos a epígrafe acima, publicado em 2007, é o décimo terceiro título do autor pernambucano Raimundo Carrero. Seus personagens centrais são membros de uma família incestuosa que começou a ser delineada no romance *Maçã agreste*, de 1989, e reapareceu também em *Somos pedras que se consomem*, de 1995.

Carrero incita a reflexão sobre o amor ao destacar a ausência de bons sentimentos ou, por oposição, ao enfatizar uma presença maléfica no corpo desse afeto maior. Se o amor não tem bons sentimentos, sua estrutura se faz, portanto, de um composto, de um mosaico de maus sentimentos. O enredo possui uma pseudo-simplicidade: a partir da recordação da provável morte de Biba (fruto do incesto entre os irmãos Jeremias e Isis), Mateus (filho da relação também incestuosa entre Jeremias e sua mãe Dolores),

*Doutoranda em Literatura Brasileira (UFRJ).

envolto nos fios emaranhados da memória – sempre repleta de fantasia –, procura restaurar seu passado remoto e recente.

A narrativa ganha complexidade com a exploração da vida interior desse narrador-personagem atormentado que “carrega um doido nas costas” (p. 42). Ao adotar, pelo viés da loucura, multi-perspectivas, Mateus por vezes demonstra uma lucidez para além dos limites asfixiantes da razão.

Há várias versões para a suposta morte de Biba: suicídio, afogamento ou assassinato. A menina pode ter sido morta por Dolores, pelo próprio irmão ou pelas pessoas, de forma indeterminada. Apresentam-se, ainda, duas outras possibilidades: ela vive porque “nada disso está acontecendo” (p. 141), ou porque ela apenas dorme ou finge. Para as versões de homicídio, há inúmeras variações de como e onde a menina morreu. A movimentação do fluxo de consciência é espantosa e se dá de maneira mais intensa durante a “rememoração” do corpo da irmã boiando nas águas do Capibaribe. É preciso ressaltar que, se toda memória fala do que já não há, ela é, por excelência, um elemento ficcional, ou seja, ela é ficção na medida em que não corresponde ao “real”, sendo sempre uma (re)criação do “real”. Carrero parece levar a extremos o grau de imaginação, de fantasia, de que toda memória é mais ou menos composta, ao erguer uma obra sobre os alicerces da contradição.

Deve-se desconfiar triplamente desse narrador: primeiro, porque está narrando do seu ponto de vista; segundo, porque esse ponto de vista não é uno, mas múltiplo; terceiro, por ele mesmo afirmar: “Devo logo dizer em minha defesa: a mentira é uma das melhores qualidades do meu caráter” (p. 34).

O amor não tem bons sentimentos possui a marca do duplo. No desdobramento inicial encontra-se, de um lado, o narrador como

aquele que seleciona a matéria narrada e reflete sobre os acontecimentos, promovendo um distanciamento crítico e, de outro, o personagem que vivencia os eventos narrados. No entanto, essa duplicidade é nuançada, pois esse narrador, ao trazer à luz suas reminiscências, por vezes presentifica os fatos como se ocorressem naquele exato instante, promovendo, assim, uma fusão entre presente do enunciado e presente da enunciação. A alternância de tempos verbais ratifica não apenas a capacidade da memória de fazer (re)viver o passado, mas sobretudo a perturbação mental do narrador: Mateus imerge de tal forma em suas lembranças que elas ganham uma nova existência. Há uma constante desordem temporal: “Naquele remoto amanhecer, e que é agora, em que descobri o corpo da menina boiando nas águas do rio, tive vontade imediata de mergulhar para salvá-la” (p. 98).

A outra duplicidade advém do próprio personagem: Mateus é o outro dele mesmo com o qual dialoga incessantemente. Esse “tu” reitera o desejo de distanciamento reflexivo, com o intuito de compreensão do “eu” e do universo que o cerca. Todavia, é também um atenuante da solidão, própria dos sujeitos carrerianos. Deve-se atentar para o fato de que, na obra, há duas grafias para o nome, admitindo a existência do duplo: Mateus e Matheus.

O irmão de Biba, diante de seu corpo, surge descalço, sem camisa, somente de calças. No entanto, no decorrer da narrativa há um homem de terno branco, chapéu Panamá e sapato bicolor que o acompanha. Esse homem elegante, que fuma cigarro com piteira, é também o duplo do maltrapilho, atormentado e não tabagista Mateus:

Tudo rebelião desse homem de branco com chapéu Panamá, fumando na margem do rio e observando o corpo boiando nas

águas, e que faz parte de mim: um ser extraviado de cócoras, sem camisa e sem sapatos, indiferente à morte da menina, procurando choro na garganta (pp. 68-9).

Permanece a questão: o homem de branco seria aquele que Mateus gostaria de ser ou o que ele se tornou, o ser distanciado dos eventos narrados?

Pela exposição realizada até o momento, seria possível imaginar que a narrativa possui três duplos bem marcados, no entanto a duplicidade se expande e dá lugar a uma descrição múltipla do eu. O próprio narrador, após admitir que “a gente pode ser três ao mesmo tempo” (p. 19), afirma quase ao final do romance:

Nós nunca nos demos bem. Os dois divergem de mim, me inquietam, me atormentam. O que não significa que eu seja doido. É uma questão de temperamento. Meu temperamento não gosta de mim, o que é que eu vou fazer? Gostar já não digo, diverge. Meu temperamento diverge de mim mesmo. Assim como meu corpo. Desconfio que até mesmo o meu sangue. Somos muitos – eu, meu outro eu, meus muitos eus, meu temperamento, meus pensamentos, meu corpo, meu sangue (p. 155).

De fato Mateus, tantas vezes duplo de si mesmo, se confunde ainda com os demais personagens. Ele, ao olhar para o corpo de Biba estendido sobre as águas sujas do rio, se vê. Quando afirma: “O morto era eu” (p. 18), deixa transparecer toda a dor pela perda da menina. Ela fazia tanto parte dele que, de alguma maneira, também era ele.

Quando veste as roupas de Ernesto, ex-marido de Dolores, que cometera suicídio ou fora assassinado por sua esposa – morte jamais esclarecida –, imaginando ser esse seu pai, e é ridicularizado

por um vizinho, esbraveja: “Tive vontade de voltar gritando eu sou meu pai, filho da puta, você não está vendo que eu sou meu pai?, vim buscar meu filho que anda abandonado pelo mundo” (p. 31). Novamente, movido por uma solidão dilacerante, Mateus toma o lugar do outro em busca de atenuar sua agonia. O filho nota ainda a semelhança com Jeremias, seu verdadeiro progenitor: “parecia demais comigo” (p. 39).

Costuma-se, talvez por conta da trama repleta de mortes não esclarecidas, aproximar Carrero da narrativa policial – o que não se justifica. Nos textos carrerianos, normalmente não há elucidação do crime; por vezes, não se sabe sequer se há crime. Esses fatos não interessam à sua prosa, marcada pela preponderância da interioridade. Apesar de o texto da contracapa de *O amor não tem bons sentimentos* apresentar a informação de que Mateus matou Dolores e Biba, e de o título do último capítulo do romance ser “Nem eu mesmo sabia que era eu”, deve-se no mínimo suspeitar dessas afirmações, já que o desequilibrado irmão de Biba apresenta inúmeras versões para a possível morte da menina. Aliás, em seu delírio, Mateus chega a crer que também fora assassinado por Dolores.

As virtualidades desse romance compõem um tripé estrutural: o plano da interioridade, desvendando os meandros de uma consciência atormentada, a preponderância das imagens, conferindo poeticidade à narrativa, e a prosa fervilhante, em que a subjetividade se encontra em estado permanente de ebulição.

Dorrit Cohn, na obra *La Transparence intérieure*, frisa que “os personagens de ficção mais autênticos, aqueles que têm mais ‘profundidade’, são os que nós conhecemos mais intimamente, e de um conhecimento que nos é precisamente interdito na

realidade” (1981, pp. 17-8). Para corroborar suas palavras, cita Schopenhauer: “Quanto mais há num romance de vida interior e menos há de vida exterior, mais nobre e elevado será seu desígnio [...]. A arte consiste em chegar a um máximo de movimento interior com um mínimo de movimento exterior; porque é a vida interior que constitui nosso verdadeiro interesse” (p. 21). Assim procede o autor de *O amor não tem bons sentimentos* ao elaborar uma obra que tem por intuito esmiuçar a interioridade de Mateus e revelar o que está oculto, submerso, expondo toda a nudez de sua alma. O personagem menciona seu receio: “Temo que as pessoas me vejam nu por dentro, que é a pior maneira de se ver uma pessoa. Eu mesmo não sei olhar, confesso. Não sei olhar de jeito nenhum. Tenho tantos medos” (p. 91).

Carrero, que considera a leitura de poesia imprescindível para o ficcionista, cria belas e intensas imagens, como: “Ninguém pode pensar sem ter a certeza de estar cortando o vento com agulha de sangue” (p. 94), ou: “Matar a pessoa que a gente ama é enterrar a pessoa dentro da gente. Escondê-la no nosso segredo. No nosso segredo e no nosso mistério [...]. Só isso. Não deixá-la por aí se oferecendo às feras” (p. 117). E, ainda, sobre a beleza: “a beleza é uma fatalidade. Força de punhal sangrento, ímpeto de bala zunindo, barulho de tiroteio. Tem gosto de sangue, meu Deus” (p. 110).

Esse personagem louco, que reflete sobre a própria loucura, geralmente com a intenção de dominá-la, mostra-se dotado de grande lucidez. Subverter a lógica resulta em uma maneira no mínimo inusitada, surpreendente, de ver o mundo. Vale ressaltar que os seres carrerianos são comumente loucos, ou enlouquecem, ou estão no limiar da insanidade. É pelo viés da sandice que ocorrem os momentos de reflexão mais interessantes acerca da força das pala-

vras e dos pensamentos, e do domínio que os outros podem exercer sobre o indivíduo, mesmo que o pensamento do outro seja apenas fruto de sua própria imaginação. Mateus, ao refletir sobre a nudez de sua mãe, termina por expor o poder que ela exerce sobre ele:

Toda mãe fica nua, eu sei. Toda mãe tem o seu jeito de ficar nua, compreendo. Toda mãe tira a roupa, sem dúvida. E o que seria, seria a nudez de minha mãe – daquela mãe que estava deitada no quarto dormindo? E também era o alguém que estava me seduzindo dessa forma tão penosa, eu me perguntava como era que eu havia dado ordem para meu pensamento não pensar e ele continuava pensando? Só podia ser artimanha dela. Mãe gosta de contrariar. Com certeza ela dissera a meu pensamento, na contra-ordem – pensa, pensamento, pensa. E o pensamento que era meu, obedecia não a mim, mas a ela, com o maior descaramento (p. 95).

As relações incestuosas presentes nos romances do autor pernambucano parecem ser fruto de uma afetividade ora ausente, ora contida. Os personagens, submersos em mágoas profundas, têm, com alguma frequência, corações frígidos e bocas silenciosas. O universo familiar fechado e solitário e a linguagem mais corporal do que verbal talvez contribuam para que toda forma de ternura resvale para a esfera da libido. As palavras de Mateus não condenam o incesto familiar, ao contrário, pressupõem aceitação e certo orgulho: “na nossa família as coisas se resolvem aqui mesmo, não precisamos de estrangeiros para nada. Nem de outros lábios, nem de outras bocas, nem de outros corpos” (p. 63). Para compreender a formação dessa família, há de se recorrer a Dolores, matriarca e esposa preterida. Seu marido, Ernesto Cavalcante do Rego, era conhecido como Rei das Pretas e, para manter relações sexuais

com mulheres brancas, necessitava reunir o suor das negras em um frasco – *elixir miraculoso* – e untar as peles alvas. Ernesto, além de estuprar a filha Raquel, leva a família à ruína financeira. Todos são, portanto, ligados pelos fortes laços do crime.

Aos olhos de Mateus, Biba é seu “peixinho dourado”. O irmão, que cuidara sempre dela, acaba por desenvolver também um intenso desejo carnal. Ela representa algo reluzente, brilhante e frágil num mundo podre, fétido; ela é seu bem maior, algo que precisa ser afastado das “feras”, que precisa ser enterado no mais íntimo, no segredo e no mistério. Ao contemplar as águas sujas do Capibaribe, Mateus afirma que “os peixes dourados morriam sempre. Asfixiados pela sujeira das águas” (p. 61). Essa afirmação seria outro indício do destino de Biba: sufocada pela vida, esmagada pelo amor cuja carnadura se faz de maus sentimentos?

A música – única companheira fiel dos personagens carreirianos – também se encontra em *O amor não tem bons sentimentos*, para afugentar a dor e a solidão ou para intensificá-las. Há um coro composto pelo canto dos pássaros e de tia Guilhermina e pelo som do saxofone. Para Mateus, bastava a presença da tia, “com o jeito de alguém sempre muito distante, longe de mim, os dois [...] envolvidos pelo silêncio, pássaros, cantigas [...] protegidos pela solidão, pelas horas caladas, pelo vazio” (p. 32).

Ao contrário da maior parte das narrativas das últimas décadas, a solidão em Carrero não é o resultado do excesso de individualidade, do consumismo exacerbado no qual as relações humanas se espelham, da efemeridade dos sentimentos amorosos ou da pressa constante que impede o estabelecimento dos laços afetivos – clichês do comportamento humano, amplamente debatidos por

sociólogos e filósofos da contemporaneidade e ficcionalizados até a exaustão pelos autores da literatura brasileira recente.

Na prosa carreriana, há um sofrimento entranhado na alma que parece enrijecê-la, ao mesmo tempo em que sobrevive o primitivo, o animalesco. A carne é o mal dessa família, o que a destrói, todavia é também o que, contraditoriamente, a une. Considerando a formação cristã do autor, talvez se possa afirmar que, embora o desejo carnal carregue um componente trágico, ele é inerente ao homem, impulso de vida e morte. Há algo de selvagem nos romances de Carrero, próprio de uma existência pré-civilizada, que parece se coadunar melhor à essência humana. A escolha do nome Dolores (que remete a dor, lamentação) para a matriarca dessa família sem dúvida não foi casual.

A solidão é tamanha que Mateus não apenas dialoga consigo mesmo, estabelecendo um “tu”, mas constrói diálogos imaginários a partir de supostos pensamentos de outros personagens:

Acho que houve um instante em que ela pensou:

– Mateus está pensando que eu vou matá-lo aqui no terreiro.

Tive vontade de pensar:

– Bobagem, já estou saindo daqui (p. 141).

O espaço em *O amor não tem bons sentimentos* merece destaque. Os lares em que Mateus reside são personificados e ganham imagens sombrias:

Os cantos da casa sempre me inquietam. São abismos que nos espreitam nas salas, quartos, corredores, dando a impressão de que iremos naufragar numa fenda de choros, lamentos e gemidos, de soluços que se repartem e se desdobram (p. 102).

A também dual Tia Guilhermina – pois seu temor aos homens contrasta com seu aspecto de cantora de cabaré, com sua imagem voluptuosa – é “apenas uma das partes que formava a casa” (p. 35). Casas e pessoas compõem, assim, um todo orgânico, um organismo vivo, envolto na mesma escuridão. Deve-se atentar ainda para o nome Arcassanta. Considerando que a primeira parte da composição dessa palavra, arca, é o local onde se guardam os pertences familiares (ou pode ser uma espécie de caixão), Arcassanta é simbolicamente o sítio em que essa família se encerra. Para Mateus, “irmão é santo, irmã é santa, pai e mãe são santos, toda família é santa, foi por isso que veio ao mundo, que veio povoar o dorso quente do mundo, a terra bruta do mundo” (p.75). Todavia, o espaço da interioridade indubitavelmente prevalece no décimo terceiro título carreriano.

O tempo adquire também um caráter duplo: há dois processos de rememoração, marcados por temporalidades distintas, embora entrelaçadas. A narrativa parte da “morte” de Biba nas águas, e nesse espaço de tempo – que compreende as poucas horas, da madrugada ao amanhecer –, se cruzam todas as lembranças da vida de Mateus (de forma não linear), desde seu nascimento até momentos posteriores ao provável encontro do corpo no Capibaribe. Pode-se afirmar, então, que a narrativa também se duplica.

O irmão de Biba sente-se perseguido pelo mundo e vê o outro e, principalmente, o destino como uma ameaça: “As maquinações contra a gente começam no cisco do canto da parede, no vento frio que passa por baixo da porta, no pedaço de cigarro que restou no cinzeiro” (p. 152). Dessa visão de mundo resulta boa parte de sua angústia: uma personalidade em estado constante de alerta, pronta para duelar com a existência e em conflito, sobretudo, com seus múltiplos “eus”.

Duas imagens parecem bastante simbólicas. O desejo de recuperação do café que Mateus joga na pia pode ser fruto da ânsia (e da impossibilidade) de reaver Biba, assim como o barco em que Mateus supostamente foge – e que ele não sabe “se saiu do lugar” (p. 176) – se assemelha à própria narrativa, que também “girou”, “rodopiou”, mas, como privilegia o espaço da interioridade, não produziu uma considerável movimentação exterior.

O décimo terceiro título carreriano é enfim, para além de todas as formulações teóricas, um discurso sobre os maus sentimentos que dão corpo ao amor e fazem dele o âmago das grandes tragédias.

Para o irmão de Biba, se por vezes o amor é trágico, “no mais, o amor é festa. Mesmo debaixo de bala e facada” (p. 115).

Referências

- CARRERO, Raimundo. *O amor não tem bons sentimentos*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- _____. *Somos pedras que se consomem*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- _____. *Maçã agreste*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- COHN, Dorrit. *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Trad. do inglês por Alain Bony. Paris: Éditions du Seuil, 1981.

Lugares e pessoas que só eu conheço e vi: ecos expressionistas em Cecilia Giannetti

Gilberto Araújo de Vasconcelos*

“Mas ele e eu sempre soubemos, a partir daquele dia, da outra realidade. E do medo que, de tão puro, é invisível, ridículo porque não deixa saída e não se sabe como entrou”.

Cecilia Giannetti – *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi*

Cecilia Giannetti possui uma trajetória peculiar na literatura brasileira. Durante a primeira década deste século, publicou contos e crônicas dispersos em antologias e no jornal *Folha de S. Paulo*, para o qual ainda escreve regularmente. Até 2007, quando veio a lume o romance *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi*, pela Editora Agir, Cecilia ainda não havia publicado um livro de todo seu. Dessa maneira, a estreia na forma romanesca corresponde também ao início da solidão de seu texto, que, deixando as antologias, se isola em páginas assinadas por uma só mão.

É a essa edição algo insular que nos dedicaremos neste trabalho. Como se trata de uma obra muito recente e ainda praticamente desconhecida, uma breve síntese se faz oportuna. *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi* é narrado ora em terceira pessoa, ora em primeira, neste último caso por uma jornalista

* Mestrando em Literatura Brasileira (UFRJ).

bem-sucedida cujo nome só nos é revelado no fim da narrativa. Entediada com a vida milimetricamente rotinada e com o casamento decadente, a protagonista abandona sua casa. Após sua saída, conhece Doca e Baiano, rapazes da periferia carioca que alterarão o rumo da narrativa.

Na verdade, embora esse resumo possa sugerir que a dicção do livro seja realista ou sociológica, centrada no dismantelo do casamento e na experiência da personagem com outras classes sociais, já nas primeiras páginas percebemos que seu escopo maior é uma descida profundamente vertical na subjetividade da protagonista-narradora. Já que nosso objetivo neste trabalho é estudar os ecos das vanguardas europeias em um texto contemporâneo, teremos como meta avaliar as permanências da vertente expressionista na obra de Cecília Giannetti.

Nosso recorte se justifica pelo fato de essa corrente vanguardista dedicar-se a uma pesquisa crescente do arsenal subjetivo, traçando um caminho, no âmbito de nosso estudo, que vai da expressão textual da “personalidade completa” (Teles: 1976, 102), no expressionismo, até a escrita do inconsciente, no surrealismo. Dessa forma, o que buscaremos, na edição solitária do romance, é a textualização de uma subjetividade igualmente solitária.

As escavações e os freios expressionistas

No texto “Expressionismo na poesia”, publicado em 1918, na revista *Die Neue Rundschau*, Kasimir Edschmid apresenta as características que configuram um texto expressionista. A primeira delas diz respeito à elaboração formal de uma mimese subjetiva e individual do mundo, pois “a realidade tem que ser criada por

nós”, e, por isso, “a imagem do mundo tem que ser espelhada puramente e não falsificada” (apud Teles: 1976, 105). Compreendemos, assim, que, ao contrário do conceito aristotélico de mímese como representação de um mundo objetivo, os expressionistas legam ao escritor e ao artista em geral o papel de recriar o mundo na obra de arte, a partir de uma pauta pura e essencialmente subjetiva.

Ainda sobre o perfil do artista expressionista, Edschmid destaca que “ele [o artista] não vê, mas percebe. Ele não descreve, mas acumula vivências. Ele não reproduz, ele estrutura (*gestaltet*). Ele não colhe, ele procura” (ibidem, 105). Como se vê, orientado por essa tentativa de recriação subjetiva do mundo, o artista deveria procurar e experimentar novas maneiras de expressão de modo a sintetizar na obra a carga máxima dessa subjetividade que cria realidades. A forma (textual, em nosso caso) estaria, portanto, subjugada ao espírito, conforme se nota nesta outra declaração de Edschmid acerca da poesia expressionista:

as frases se encontram dobradas no ritmo de uma maneira diferente do comum. Elas obedecem à mesma intenção, ao mesmo fluxo do espírito que revela somente o essencial. Melódica e encurvamento reinam sobre elas. Mas não para um fim em si mesmas. As frases, penduradas numa grande cadeia, servem ao espírito que as forma (p. 106).

Visto que para o expressionismo tanto o mundo real quanto o da obra de arte são criações pessoais, arriscamo-nos a afirmar que nessa corrente vanguardista o signo se torna menos impotente diante da realidade de referência, na medida em que a realidade nele recriada é também fruto da intervenção de uma subjetividade. Queremos com isso dizer que a realidade referencial e a recriada

artisticamente são, ambas, mediadas por um crivo subjetivo, o que em certa medida as aproxima. De fato, parece ser isso que Edschmidt tenta exprimir quando declara que “a palavra se torna flecha. Atinge o interior do assunto, é enfatizada por ele. Ela se torna cristalinamente a verdadeira imagem do objeto” (p. 106).

É justamente pelo viés desse conceito de “palavra-flecha” que tentaremos mostrar as ressonâncias expressionistas em *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi*. Antes de partimos a esse ponto, porém, precisamos comentar outra questão diretamente atrelada à noção de “palavra-flecha”: o expressionismo como uma estética da intensidade.

Jorge Luis Borges, em um artigo intitulado “Acerca do expressionismo”, publicado em *Inquisiciones*, deste modo sintetiza a vanguarda europeia que ora analisamos: “veemência no gesto e na profundidade, abundância de imagens e uma suposição de universal irmandade: eis aqui o expressionismo” (apud Schwartz: 1995, 392). Notamos no apontamento de Borges como a descida vertiginosa na pesquisa subjetiva (que justifica o fato de o expressionismo desejar superar fronteiras geográficas e se autopromover como “uma coisa da humanidade” (apud Teles: 1976, 106)) é o que confere intensidade a essa estética alicerçada no conceito de “palavra-flecha”, metáfora por si só suficientemente enérgica.

Ora, já na abertura do romance de Cecilia Giannetti lemos, sob o título “Registro”, a seguinte frase: “um dia as coisas pararam de acontecer” (2007, 8). A narrativa se inicia, portanto, no momento em que a objetividade silencia, evidência que ratifica a tônica de aprofundamento subjetivo que perpassará o livro. Essa suspensão do mundo objetivo se espalha para os dois segmentos subsequentes do romance, intitulados “Como terminam as visitas” e “Doca na TV”, respectivamente.

No primeiro, o narrador de terceira pessoa nos conta uma situação cotidiana em que um casal (a protagonista e seu marido) vai à casa de outro e, incomodado com a conversa enfiada dos anfitriões, decide ir embora. Em que pesem a riqueza de expressão e as nuances de significado, esse bloco da narrativa, a nosso ver, desempenha a mesma função do segmento “Registro”, na medida em que ambos apontam para um esvaziamento do cotidiano em nome de uma superação que posteriormente comentaremos.

Essa ideia é adensada em “Doca na TV”. Essa seção do romance, que poderíamos chamar de capítulo, embora não esteja escrito assim no texto, começa na manhã posterior à visita aos amigos e nela temos o seguinte quadro: a personagem principal, repórter famosa, se prepara para mais um dia de gravações e reportagens e, como de praxe, mantém a televisão ligada. Contudo, já no primeiro parágrafo, verificamos que o cotidiano é sutilmente desestabilizado: “a noite na casa do casal de amigos tinha durado mais do que esperara. Na manhã seguinte ela achou difícil acordar” (p. 15).

Óbvio é que a dificuldade de a personagem acordar pode ser objetivamente justificada, afinal ela ficara na casa dos amigos até alta noite. No entanto, a atmosfera arquitetada pelos segmentos anteriores da narrativa nos permite entrever nesse episódio não só uma informação objetiva, mas um índice da perturbação do cotidiano que atravessa todo o romance. Essa perturbação, que desembocará no mergulho subjetivo da personagem, parece ter como causa duas precariedades: a do mundo e a do casamento da protagonista. A primeira é nitidamente explicitada, em um tom misto de indignação e impotência diante do mundo:

Cada dia, uma luta sem aliados contra um mundo cada vez mais perverso, povoado por uma espécie astuta, naturalmente mal-intencionada. Há uma legião descontente inteira contra um anjo apenas. Prefere prevenir-se. Eliminar o mal pensando no mal. Constantemente [...].

Por mais que se prevenisse, que soubesse de antemão quais tentáculos ameaçavam a vida lá fora, a ilusão de poder evitá-los durava pouco. O suficiente para que pudesse sair e gravar uma externa. A verdade é que ela não tem poder sobre coisa alguma. Encarar a vida com mais otimismo que o naco avarento (e mesmo assim irresponsável) que arrisca investir às vezes, essa inclinação positiva não garantiria a ela privilégios diante de possibilidades ruins. É muito cansativo lutar contra as coisas sobre as quais não temos controle. Mesmo assim ela acorda cedo para gravar (p. 16).

Observamos então que a entrega ao cotidiano perverso é uma concessão, ideia não gratuitamente expressa pela concessiva que encerra a citação (“mesmo assim”). Todavia, conforme procuraremos demonstrar, a personagem pouco a pouco deixa de ceder a essa rotina asfixiante – mudança que também afetará o plano da linguagem.

A segunda precariedade, o casamento, é encarnada sobretudo pela figura do marido da protagonista, homem apresentado na narrativa como um poeta esquelético, de chinelos, sentado na beira da cama, ao lado da esposa. Todos os signos que o rodeiam assinalam seu apequenamento e sua condição desprezível. Não bastasse a delgada presença, o narrador dispara outros sinais amargos dessa vida afetiva dilacerada:

O poeta dormia. O gato era o mediador de afeto entre ela e o homem. O poeta beijava o gato entre as orelhas e trancava-se no escritório. Ela beijava o gato entre as orelhas ao deixar o duplex pela manhã e ao chegar, à noite [...].

Ela realmente amava o gato, mas nem tanto o poeta [...]. O gato era o amor que trocavam (pp. 19-20).

Soma-se a esses outro indício decisivo da fratura do cotidiano: ao gravar a matéria de que fora incumbida para a manhã que se inicia com o romance, a protagonista se depara com uma família vítima da violência urbana e fica compadecida, sobretudo de um rapaz, que posteriormente saberemos chamar-se Doca, baleado pela polícia. Diante da cena desoladora, a repórter vomita todo o café da manhã, outro signo de que sua rotina é desestabilizada. Essa devolução de “queijo, pão, pasta, café e golinho de nada de suco” (p. 23) adensa o círculo simbólico de despedaçamento do dia a dia.

No capítulo seguinte, “Eu me lembro”, conforme o próprio título aponta, uma primeira pessoa narrante é introduzida na narrativa. Curiosamente, após ter vomitado seus sobejos de vida cotidiana, a personagem não é mais referenciada por uma terceira pessoa e se torna narradora de seu texto. Essa inovação estrutural se justifica pelo aparecimento de Doca na vida da protagonista: “Então olho para ele [Doca] e me esqueço” (p. 28).

Como se vê, Doca assume um papel fundamental na narrativa, no sentido de franquear à personagem a possibilidade de reconhecer-se como sujeito autônomo, desprendido dos convencionalismos impostos pela sociedade. O abandono de estágio anterior em favor de uma autonomia de personalidade é bem expresso pelas orações de fundo antonímico: “Eu me lembro”, que intitula o segmento tratado, e “me esqueço”, que o encerra. Retratam-se nesse par oracional o esquecimento do molde e a lembrança (aqui entendida como a ação de despertar algo latente) da assunção da singularidade.

O processo de apagamento da subjetividade encarcerada pela rotina e pela convenção social vivido pela protagonista é intensificado por dois outros títulos que integram o romance: “Método de desaparecimento” e “Descer”. Naquele, a personagem se sente como se, “de repente, tivesse dado conta de si pela primeira vez” (p. 33), descoberta que gera o desejo de perda da identificação nominal tanto de si própria quanto da cidade que habita, pois o ato de nomear pessoas e lugares constituiria mais uma das prisões armadas pelo cotidiano:

Gostaria que o vento arrancasse as placas das ruas como folhas das árvores e que todos se esquecessem como se chamam os bairros, as avenidas, que lembram de conversas entreouvadas décadas atrás, gostaria que o vento embaralhasse fronteiras e estados pelo país afora e ninguém mais pronunciasse seus nomes. Que ela mesma não fosse mais chamada por ninguém (pp. 34-5).

Destacamos que, no último período do excerto acima, ainda se verifica uma marca explícita de terceira pessoa: o pronome pessoal “ela”. Esse foco narrativo também pode ser aferido no bloco “Descer”, em que a protagonista desce de seu prédio para a rua. A oscilação entre a terceira e a primeira pessoa é uma hábil estratégia narrativa para assinalar estruturalmente o processo conflituoso de autoafirmação vivenciado pela personagem, que, simbolicamente, ao descer de seu prédio, desce de seu cotidiano.

Não é, portanto, gratuito o trecho que antecede a descida, no qual a personagem se mira no espelho, tradicional metáfora do reconhecimento da identidade. Na culminância do percurso de esfacelamento do cotidiano, a subjetividade é encarada como molde, não da convenção, mas da perfeição: “Ao sair pela janela e se

soltar como um anjo da marquise, não tem dúvidas: o que viu por último no espelho era uma pequena metáfora da perfeição” (p. 41).

A superação do convencional é também ratificada pela saída incomum do prédio, caminhada que se faz no ar, e não no chão. A descida corresponde, então, à verticalização subjetiva, espécie de gatilho criador de realidades alternativas que preencherão a sequência narrativa. Uma vez que o processo de autolibertação está completo, o romance passa a ser narrado exclusivamente na primeira pessoa. Freado o cotidiano, a narrativa se dedica às escavações na subjetividade da protagonista, que, alforriada, experimenta outras frequências de realidade, sobre as quais, dado o alcance do trabalho, não nos debruçaremos.

Considerações finais

Embora não seja nosso objetivo analisar as outras realidades vivenciadas pela protagonista (pois descambaríamos para um estudo acerca das permanências surrealistas em *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi*), julgamos importante ressaltar que todas essas novas experiências são marcadas pela intensidade provocada pelo aprofundamento subjetivo, o que manifesta outro traço tipicamente expressionista do romance de Cecília Giannetti. Essa ideia é claramente exposta pela narradora em um importante capítulo intitulado “Ordenação dos sonhos”:

Nem mesmo a lembrança do que foi [o mundo] me toca. A memória de tempestades não restaura o que está morto e seco. Pode haver, deve haver sim outra maneira de existir que não seja sentindo intensamente. Não existe sentir sem intensidade. Tudo o que se sente é a pressão do desejo, pessoas, eventos, ou não é sentir nem viver (p. 170).

É a intensificação da sensibilidade, portanto, a mola propulsora para o mergulho subjetivo que silencia o que “está morto e seco”. Além disso, porquanto a subjetividade da personagem seja potencializada ao longo do romance, a autonomia dela se eleva a ponto de atingir a própria narradora, que, também liberta, reflete sobre seus procedimentos de escrita e de “ordenação de [seus] sonhos”:

Tinha que começar de algum ponto, sem me preocupar se a ordem em que as coisas me ocorrem corresponde à ordem em que aconteceram. Não sei se vivi as coisas que descrevo; se um dia foram fatos. Você viu? Baiano, *narro distante o que não posso chamar de eu*. Narro, eu, o que tenho a quase certeza de viver (p. 169, grifo nosso).

Essa passagem bem revela que a orientação de registro das coisas é essencialmente subjetiva, conforme anunciado no capítulo inicial, chamado “Registro”. Outro esclarecimento patenteado pelo trecho diz respeito à dinâmica dos focos narrativos, que, como havíamos proposto, assinala o processo de conquista de autonomia da personalidade da protagonista.

A caminhada em direção à legitimação da singularidade atinge seu paroxismo no final do romance, quando o nome da personagem não só nos é revelado como nomeia quatro capítulos: “Cristina”. Se considerarmos que, de acordo com a narradora, ao nomearmos algo, “dominamos alguma porção da loucura, que era externa, ameaçava-nos de fora com sua ausência” (p. 171), poderemos afirmar que, ao nomear-se, Cristina resgata para si e para o leitor a porção ausente de sua subjetividade, antes encaixada nos limites da convenção e da rotina. Cristina, foneticamente semelhante a Cristo, obtém a redenção, não da humanidade, mas de si própria

perante o mundo. O atalho que ela encontrou para essa redenção foi a imaginação, máquina criadora que arquiteta “outra civilização”, “único lugar em que [Cristina imagina] existir” (p. 172).

A três capítulos do desfecho da narrativa, a disjunção entre “ela”, a repórter, e Cristina é bem construída por uma imagem que, pela forte liberdade analógica, beira o surrealismo: “Minha imagem na tela acima da cabeça da apresentadora dá lugar a uma gata que amamenta filhotes de porco”. Conforme constatamos, o absurdo da plasticidade ilógica substitui o rosto conhecido e normal da apresentadora de TV.

Paralelamente à transformação da personagem, há a metamorfose do estatuto do texto, que inicialmente era mais fixado em dados concretos das realidades urbanas contemporâneas (tais como a vida conturbada de uma jornalista, a violência nas comunidades carentes, dentre outros) e que se torna paulatinamente um extrato de ficção pura. Isso pode ser comprovado pelo capítulo que encerra o romance, sugestivamente intitulado “Sobem os créditos”, no qual apenas se lê “Boa noite”. A seleção vocabular, enfeixada no campo semântico do cinema (da ficção, portanto), traça um arco de oposição com o bloco inicial, cujo título é “Registro”, palavra de significação atrelada ao mundo referencial.

Dessa forma, por meio do conluio entre aprofundamento da subjetividade e do estatuto ficcional, entendemos como Cecilia Giannetti reelabora em seu romance alguns dos preceitos estéticos da vanguarda expressionista, que, dentre outros aspectos, preconizava a criação subjetiva da realidade.

Referências

GIANNETTI, Cecília. *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Edusp / Iluminuras / FAPESP, 1995.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

www.escrevescreve.blogspot.com.br (blog de Cecília Giannetti).

Alguns aspectos do amor na poesia de Ruy Espinheira Filho

Luciano de Menezes Lanzillotti*

Ruy Espinheira Filho é um poeta que se detém constantemente no delineamento dos contornos do passado. Dessa maneira, os principais temas de sua poesia estarão ligados de diversas formas ao pretérito, visto não como um tempo morto, e sim como matéria de recordação e reconstrução.

Pelo prisma espinheiriano, apenas no resgate e reconstrução do passado é que vida e felicidade se tornam possíveis. Contudo, esse foco gera um dilema: por um lado, o eu-lírico é capaz de recriar as vivências através da memória, e essa recriação torna-se sinônimo de felicidade; por outro, desponta a infelicidade ao descobrir-se incapaz de reviver as recordações enquanto experiência tátil, palpável. Alumbamento e escuridão, é na intersecção desses dois sentimentos que se encontra um dos pontos fundamentais para a compreensão de uma certa desesperança que percorre a poesia de Ruy.

É a partir da constatação de que toda a obra poética do autor está intrinsecamente ligada a um contexto memorialístico que se torna possível compreender os principais aspectos e embates levantados em seus versos. Entretanto, não faremos um vasto levantamento de seus temas, mas nos deteremos em apenas um: o amor e suas relações com o passado e o presente.

* Doutorando em Literatura Brasileira (UFRJ).

Nosso ponto de partida é a ligação existente entre idealização feminina e recordação. Nesse cruzamento encontramos reiteradamente uma figura que nos chama a atenção, sobretudo por se tratar de uma menina:

De vossos vestidos brancos
 é que me nascia o dia
 aos domingos, e a alma nítida
 de uma inquieta alegria (Filho: 2003, 51).

A menina de vestido branco reaparece em livros diferentes e carrega em si algo do passado do eu-lírico que se interliga à iniciação do desejo, já que o branco do vestido marca, além desse prelúdio amoroso, aquilo que não pode ser vivido, pois o mesmo vestido que a faz resplandecer enquanto viva serve-lhe como mortalha após a morte: presença e ausência de um mesmo desejo.

O que fazia o teu Anjo da Guarda,
 que te deixou ficar assim branca branca,
 neste vestido branco,
 neste caixão tão branco que me dói os olhos
 há tantos anos?

.....

um homem que a recorda desde a infância,
 que nunca deixou de vê-la por toda a vida (Filho: 2003, 60-1).

A menina de vestido branco simboliza concomitantemente o desejo e sua impossibilidade de consumação, a brancura da morte confunde-se com a da pureza, de forma que ambas simbolizam a distância e a perda que de certa forma acompanham parte de sua

temática amorosa. Essa menina, objeto de um primeiro desejo retraído, transparece como índice da sublimação romântica que percorre uma das vertentes amorosas da obra do poeta, sobretudo através do sentimento de não consumação.

Os poemas de Ruy reconstróem vivências, de forma que tudo o que passou não passe, permaneça em espécie de eterno retorno que se torna maior do que a passagem do próprio tempo, ou pelo menos é assim que o eu-lírico deseja representar essa pseudo-imutabilidade dos fatos que se tornaram artefatos da memória. Contudo, ao ser recordada, essa “realidade” se torna diversa, ainda que o poeta reafirme a supremacia da recordação perante o tempo.

Porque aqui ela viveu,
o tempo não pode nada (Filho: 1998, 67).

Neste poema, o poeta reafirma a supremacia da memória diante do tempo, ou melhor, instaura um não tempo onde as coisas vivem em estado de cristalização, sem início ou fim, apenas permanência. A mulher retratada não tem nome ou qualquer outra forma de identificação, e tal característica ganha outro sentido em “Elas”:

Não era uma. Eram várias. E cada
cedendo algo de si
(gestos, olhos, panturrilhas,
(por exemplo)
para a que era sonhada no momento.
E que era sempre outra. Outras (Filho: 2005, 224-5).

Em grande parte dos poemas relacionados ao amor, entretanto, a mulher não é revelada, não tem nome ou rosto, torna-se,

assim, um mito semelhante aos elementos naturais, pois tem “Corpo de sol e mar” (1998, 152). Descrevendo-a dessa forma, o eu-lírico a desumaniza e a torna avessa a sentimentos humanos.

Diante desse distanciamento amoroso, o eu-lírico assume as regras do amor cortês e se rebaixa ao mesmo tempo em que a exalta:

eu, o siderado
 a teus pés. Eu, o pobre. Eu, o esquecido.
 Eu, o último. O morto – e o renascido
 Tudo por teu poder, ó iluminado
 corpo de brisa e pólen, ventania
 e pedra! (Filho: 2003, 152).

Sobressai no poema mais uma vez a interligação entre o corpo da mulher e a claridade que ele contém, tal qual nos poemas que tratam do vestido branco da menina. Esse corpo de mulher é feito de elementos da natureza pertencentes ao ciclo de germinação dos vegetais (luz, vento, pólen), contudo a sequência de fatores que levam à procriação esbarra na esterilidade da pedra, que torna impossível a conclusão da fecundação, o que revela de forma significativa as barreiras entre o desejo e sua possibilidade de consumação.

O fato de o corpo desejado não ter rosto ou nome e assemelhar-se aos mitos e elementos naturais aponta um dos caminhos na poesia espinheirana: uma caracterização que se direciona a mais de uma mulher e a amores diferentes. É o que se observa em “Elas”. Neste poema, a mulher sonhada no presente ganha os contornos de mulheres sonhadas em outras épocas, tornando-se assim a junção de partes de muitas mulheres em uma, o que

demonstra não somente a volubilidade do desejo, como a impossibilidade de encontro e saciedade. Apresenta-se um embate no que se refere ao tema: de um lado tem-se uma idealização amorosa que insiste em impossibilitar o encontro com certa mulher que apresenta várias faces, mas se distancia de uma face real; de outro, essa mulher idealizada começa a se esvaecer ao ganhar os contornos de um corpo feminino real através de sua descrição (gestos, olhos, panturrilhas), distanciando-a assim da mulher de poemas nos quais aparece como algo intangível, semelhante aos elementos naturais ou míticos.

A partir do que acabamos de levantar, é possível identificar que aos poucos o tema amoroso vai tomando um novo viés, a musa vai se tornando tangível, sobretudo em poemas que dão nome a essas mulheres. No entanto, percebe-se em parte desses poemas uma resistência do eu-lírico em desvincular a mulher da musa, como é possível ver em “Soneto para Sandra” e “Segundo soneto para Sandra”:

Porque és assim tão bela, só me resta
achar que os deuses me amam; e urdir-me
eu-mesmo, como nunca, sem mentir-me (Filho: 1998, 347).

.....

Porque és, além de bela, fugidia,
e me deslembras de alma tão serena
quanto os teus olhos, só me resta a pena
de assim te aceitar. Como a poesia,

me assombras sem aviso: pleno dia;
depois a noite, a ausência, o vácuo, a pena
de te saber distante e tão serena (Filho: 2008, 348).

Em ambos os poemas o eu-lírico se dirige a certa mulher real (Sandra), contudo insiste em vinculá-la aos deuses ao agradecer-lhes por sua beleza, de modo que ao final do segundo poema ela nos parece tão ausente e inalcançável quanto às musas de outros poemas.

Refletindo sobre os poemas analisados até aqui, é possível concluir que de certa forma a figura feminina serve ao eu-lírico como mote de um constante e ininterrupto cantar que se assemelha aos cantares medievais, o que fica bastante nítido em “Esclarecimento”:

Não se trata
de eu te ter celebrado
quando eras bela.

Trata-se
de que és bela
então e hoje e sempre
porque eu te celebrei (Filho: 2005, 72).

Através do ato de cantar a beleza de uma mulher, o poeta torna essa beleza imune ao tempo, esclarece no poema que não a canta porque ela é bela, mas sim torna-a bela ao cantá-la; dessa forma, eterniza-a em musa e mito.

Outra vertente do tema amoroso, porém, coexiste com o que foi observado até aqui: uma poesia que dá voz ao desejo e que constantemente deixa transparecer os apelos do corpo. Possivelmente seja esse o fato mais interessante do tema amoroso na poesia de Ruy: a coexistência da sublimação romântica e do desejo carnal. Aprofundando mais essa discussão, poderíamos dizer que uma nos parece a complementação da outra, já que o eu-lírico, ao não

encontrar o amor em sua forma “espiritual”, acaba por procurá-lo em forma de gozo físico.

A desvinculação entre musa mítica e mulher se torna mais clara a partir do momento em que o eu-lírico estabelece uma diferenciação entre “amor espiritual” e “amor sexual”, o que pode ser observado em “Bilhete a Maria”:

Desperto para o teu corpo nesta noite madura.
Desperto com o corpo. Aqui não há almas.
A saudade é do corpo, e é o corpo o que se modula
na memória do corpo, sem desconcertos de alma.

Aqui é a maré do corpo, densa, respirando
o seu morno marulho: corpo a corpo. Espessa
harmonia. Memória: corpo em corpo. Tudo
anterior à alma, esse sopro de intempéries.

O despertar é do corpo, a saudade é do corpo,
na memória do corpo é o corpo que se modula
quando, em denso marulho, espesso, corpo em corpo,
desperto-me teu corpo nesta noite madura (Filho: 2005, 56).

O “despertar” maduro (meia-idade) é produzido no corpo e se refere ao corpo da mulher amada, de forma que não sobressaiam saudades pretéritas ou que envolvam alma e memória. O eu-poético, ao deixar de lado alma e recordação, desvincula-se da impossibilidade amorosa. A memória corpórea antecede a alma e vincula-se a uma pré-história, ao encontro biológico onde a racionalidade representada pela memória de fato inexistente. Assim, os corpos se entendem e modulam em espécie de ritmo sonoro, peças que se esperavam ao longo do tempo. A felicidade amorosa, enfim, é possível.

A poesia de Ruy, antes impregnada pela sublimação amorosa, aos poucos passa a conviver com uma vertente que vê o amor como mero encontro entre os corpos, o que faz com que haja uma clara aproximação com a obra poética de Manuel Bandeira, mais especificamente com o poema “Arte de amar” (1958, 223), no qual se lê que “A alma é que estraga o amor”.

Diante dessa constatação, é possível identificar poemas em que o corpo feminino se sobressai:

Era tudo lunar
quando as águas do rio baixavam:
os barrancos, as altas pilastras da ponte, a areia
onde nos deitávamos com as empregadas domésticas
que nos ofereciam
peitos, coxas, ventres (Filho: 2005, 48).

É com naturalidade que o poeta delinea as primeiras experiências sexuais. Todavia, mesmo priorizando o relato sobre a sexualidade e afastando qualquer espécie de sublimação, continua utilizando-se da memória, o que nos leva a concluir que a recordação não se detém nas relações não vivenciadas, mas inclui as que parecem ter sido consumadas. A poesia de viés romântico convive com a de amor de características realistas, cada uma tendo sua importância e sem que uma se sobreponha à outra.

Referências

BANDEIRA, Manuel. *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

FILHO, Ruy Espinheira. *Poesia reunida e inéditos*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. *Elegia de agosto*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

_____. *A cidade e os sonhos – livro de sonetos*. Salvador: Edições Cidade da Bahia, 2003.

Uma trágica alegoria da resistência: *O abajur lilás*, de Plínio Marcos

Lucio Allemand Branco*

Em *O abajur lilás* (1969), de Plínio Marcos, a conotação alegórica do texto – desconhecido do grande público na sua época por conta da interdição que a peça sofreria ao longo dos onze anos seguintes – é assegurada por uma eloquente caracterização dos personagens. A ação, como era recorrente nessa fase inicial do seu teatro (*Barrela*, sua primeira peça, é de 1958), transcorre num prostíbulo onde, vítimas do autoritarismo do cafetão Giro, as prostitutas Dilma, Célia e Leninha, na sua insubmissão, encarnam diferentes tendências políticas frente ao regime militar, então no auge do período repressivo, sob a vigência do Ato Institucional nº 5.

Temos que recorrer à enumeração das equivalências alegóricas para nos situarmos quanto ao grau de intencionalidade de Plínio em compor um painel crítico do período: a primeira personagem mencionada, na sua preocupação em manter o filho, cuja simples existência já constitui um refrigério para as agruras da vida que leva e que significa, portanto, sua chance de redenção no futuro, representa a tendência reformista, uma esquerda mais moderada que depositava sua fé na via democrática para superar o regime vigente; a segunda, impulsiva e inconsequente, crê na solução imediata do confronto aberto com o poder de Giro, sempre às voltas

*Doutorando em Literatura Comparada (UERJ).

com a necessidade da compra de uma arma (com as economias da primeira) como única possibilidade de afastá-lo da administração do negócio e, assim, tomar o seu lugar, numa referência facilmente inteligível ao setor que recorreu à luta armada, aquele denominado de “porra-louca” pela gíria da época; a terceira, individualista, com sua absoluta indiferença pelo destino das colegas, e mais interessada em tirar proveito das adversidades na medida do possível, representa o setor politicamente alienado, passivo e conformado da sociedade de então.

A caracterização de Giro evidentemente dá suporte à representação do regime ditatorial então em vigor, conta com o auxílio de seu capataz, Osvaldo, que nada mais é que uma espécie de agente repressor, o braço armado do regime instituído pelo café-tão naquele recinto, e que se responsabiliza por garantir a qualquer custo a segurança e a ordem no seu interior.

Mas devemos considerar que a alegoria, em Plínio Marcos, tem inúmeras possibilidades; não deve, em princípio, remeter necessariamente a uma situação histórica concreta, como é o caso de *O abajur lilás*. Isso, na medida em que, ao optar pelos mais variados tipos da mitologia do submundo, o autor empresta-lhes conotação quase que arquetípica no tratamento de uma vida marginal que se pode notar em qualquer sociedade urbana desde sempre. Os valores dessa sobrevivência à margem de tudo, que estão tanto no texto como no subtexto de suas peças (e diga-se que muito mais no primeiro que no segundo), dão prova disso. Como disse Paulo Vieira, autor de *Plínio Marcos: a flor e o mal* – e nos parece que acertadamente –, a alegoria, em Plínio, já está na representação, em cena, das relações de poder, motivo explícito e preponderante de seu teatro. Não devemos esquecer que, nesse mérito específico, a

carga metonímica presente na configuração dos elementos de peças como *Dois perdidos numa noite suja* (1966) e *Navalha na carne* (1967), por exemplo, vem concentrar-se, em grande parte, na escolha do cenário no qual se desenrola a ação.

A natureza de confinamento de “um sórdido quarto de hotel de quinta classe”, como, por exemplo, situa o leitor a rubrica introdutória da última peça mencionada, marca a trágica fatalidade da existência dos seus míseros habitantes. Nela, todos estão condenados à alternância do exercício do jogo de poder que movimenta e sustenta a ação, do princípio ao fim. A intenção alegórica sobre a qual repousa o enredo de *O abajur lilás* está atrelada, como é comum a toda peça pliniana, a uma peculiar concepção da catarse, conceito definidor da sua dramaturgia, principalmente no ciclo “marginal”, ou “maldito”, a que nos detemos por ora.

Na dramaturgia de Plínio Marcos, o fenômeno geral da criminalidade tem também uma dimensão à luz da transcendência de ordem mística, espiritual. Os motivos de tal ordem verificam-se sobretudo no sentimento de compaixão inspirado pela caracterização da onipresente miserabilidade de personagens e situações do entrecho. O excesso de realismo cênico, a exortar a expiação de toda a degradação humana em cena, sob a égide de motivos caros à cristandade, funciona para acusar a estrutura social, assim como a experiência humana em geral, como fundamentalmente vis. Em Plínio, este ponto de vista perpassa a construção dos caracteres e das circunstâncias dramáticas, constituindo-se, em essência, no *leitmotiv* da ação que vem a primar pela exacerbação catártica de emoções e sentimentos comumente recalçados no cotidiano da vida social (ou nem tanto, caso considerarmos as especificidades da ambientação social e dos seus respectivos tipos humanos, em suas

primeiras peças). Daí o caráter de purgação propiciado pela referida experiência catártica alcançar, no seu teatro, uma dimensão de transcendência mística que deve ser examinada sob o prisma da singularidade do seu universo dramático.

O termo “escatologia” adquire, aqui, o significado de conceito tradutor por excelência da ambivalência espírito/matéria que, podemos dizer, fundamenta, em parte considerável, a natureza da sua criação. O móvel da ação de *O abajur lilás* é justamente um signo teatral de grande eloquência quanto à dimensão da catarse que lhe serve de fundo: um escarro de sangue. Os conflitos começam a ganhar mais intensidade quando Giro busca saber qual das prostitutas teria sofrido uma hemoptise, um evento potencialmente deflagrador de uma indesejada contaminação no seu estabelecimento comercial. A partir daí, eles vão numa progressão em crescendo até a condenação da insurgente Célia à morte, antes da qual uma sessão de tortura à moda da época figura em cena como um momento preparatório para o desfecho trágico.

Na sua vinculação voluntária ao esquema aristotélico, ou seja, na autodenominada e simultânea qualidade de “repórter de um tempo mau” e de “contador de histórias com início, meio e fim”, Plínio inaugurou, nos palcos brasileiros, um tipo específico de teatro pautado sobretudo no signo da catarse, em que a evolução dos conflitos, num acúmulo progressivo de excessos, desemboca, afinal, no pretendido efeito trágico, que não é outro senão a dolorosa purgação de sentimentos recalcados na plateia, não importando o fato de ser ela majoritariamente composta por indivíduos de um segmento social distante daquele cuja realidade cotidiana é representada em cena.

Podemos dizer que, no mérito da contribuição de Plínio Marcos para a remodelação das técnicas interpretativas usuais

mediante a criação de diálogos curtos, agressivos e marcados pela fala das ruas (como é sua marca), deve-se levar em conta em que medida a elocução rodriguiana influenciou de fato a composição do seu texto (partindo do princípio de que isso é consenso entre os estudiosos da produção dramaturgica brasileira). Nelson Rodrigues, com o ciclo das suas “tragédias cariocas” (como o crítico Sábado Magaldi convencionou denominar oito do total de dezessete de suas peças), passou a realçar a cor local da vida carioca, com seus tipos folclóricos, maneirismos e modalidades de comportamento que remetiam a uma estrutura cultural singular. O coloquial subitamente permeava o texto teatral, operando, com isso, uma sensível alteração não só na linguagem verbal dos personagens – aproximando-os assim das formas de expressão restritas ao cotidiano, e nunca antes presentes no “espaço nobre” de um palco –, mas também na linguagem cênica. A devida análise semiológica desse teatro de feição mais popular pressupõe que a gíria se converta numa espécie de código exclusivo desses personagens. É fato que tanto Plínio Marcos como o Teatro de Arena, seu contemporâneo, esmeraram-se na criação de um universo dramático popular cuja linguagem se propusesse a traduzir visceralmente sua essência: os menos privilegiados passaram a ter vez no proscênio graças à referida remodelação das técnicas interpretativas, numa empresa na qual o Arena se lançou num esforço coletivo e programático, e que o texto pliniano, porém, ensejava de modo *sui generis*.

Em *O abajur lilás*, texto e subtexto estão impregnados de uma carga opressiva de hostilidade; as hesitações de fala comportam o mesmo grau de animosidade que a enunciação explícita, onde sempre figuram o palavrão e a gíria interna do universo do submundo. Tanto nessa peça como nas que a precedem, o aspecto

discursivo, verbal, além de definir os caracteres presentes em cena, constitui a matéria do drama. A linguagem vulgar explicita a natureza da disputa, ao mesmo tempo que exerce a função de afirmar o que resta de força vital nesses indivíduos sob eterna ameaça. Lembremos que “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (Foucault: 1996, 10). Os diálogos são travados com a finalidade de ver quem fala mais ou quem dá a última palavra; expressam não só a incapacidade de compreensão mútua entre esses indivíduos, como também a ausência de sentimentos solidários de pertencimento a uma realidade comum.

Para concluir, lembremos de um traço estilístico da dramaturgia de Plínio Marcos que tão oportunamente contribui para o seu diferencial com relação a outras suas contemporâneas (apesar do influxo exercido por ela, na segunda metade da década de 1960, sobre uma geração de teatrólogos brasileiros que ficaria conhecida como Nova Dramaturgia) e que tão estreitamente relaciona-se ao seu potencial alegórico: a opção pela exiguidade. Há, nas suas peças, uma economia de procedimentos que contribui decisivamente para o perfil de uma construção dramática singular. Nelas, a composição do espaço cênico não comporta externas – a ação se basta num interior único e transcorre segundo uma dinâmica peculiar criada pelo constante confronto entre os poucos personagens. Tal minimalismo, que pode ser equivocadamente tomado como atestado de primitivismo, concorre para o atribuído cunho vanguardista da dramaturgia pliniana, que se configurava à parte em sua oposição (ou, melhor ainda, transgressão) aos ditames formais, seja do “bom gosto” tebecista, ainda em voga quando da sua estreia – a exigir um

elevado grau de excelência técnica das montagens, como na composição de figurinos e cenários –, seja dos ditames conteudísticos do programa do Teatro de Arena e afins, seus contemporâneos – a conformar sua empresa não raro didática e maniqueísta de conversão ideológica através da esquemática construção de enredos protagonizados invariável e heroicamente pelas classes populares. Em *O abajur lilás*, Plínio recorre à alegoria para a denúncia das mazelas do seu país sob uma ditadura militar, mas sem prescindir da coerência para com um projeto dramático de feições próprias, como já atestava sua produção precedente.

Referências

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

MARCOS, Plínio. *O abajur lilás*. São Paulo: Brasiliense, 1975.

VIEIRA, Paulo. *Plínio Marcos: a flor e o mal*. Rio de Janeiro: Forno, 1994.

Transformações do vínculo amoroso na pós-modernidade

Sílvia Barros da Silva Freire*

A discussão sobre as relações interpessoais na contemporaneidade tem sido tônica de muitos estudos culturais e científicos. As relações entre os gêneros, os encontros amorosos e sexuais são alvo de análises e críticas pela intensa transformação por que passam.

O presente trabalho é uma breve análise de três contos contemporâneos que integram as coletâneas *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2004) e *Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2005), ambas organizadas por Luiz Ruffato. Faremos nossa leitura sob o ponto de vista dos vínculos amorosos na pós-modernidade. O objetivo é observar se as autoras optaram por representar relações mais conservadoras ou mais inovadoras, em consonância com a tendência atual da rapidez e multiplicidade nos relacionamentos.

“Psycho” – da rapidez à permanência

O conto de Clarah Averbuk apresenta já em seu título a rapidez das relações contemporâneas. “Psycho” pode nos remeter a distúrbios emocionais e psicológicos, o que está diretamente ligado ao modo como a protagonista do conto se descreve: uma “escritora bêbada, perdida em uma cidade enorme e sem nenhum lugar decente” (2004, 23).

* Mestre em Literatura Brasileira (UFRJ).

Como tantas outras, a personagem é uma ermitã cosmopolita. Vagando pela metrópole, buscando formas de ganhar dinheiro e (des)encontrando amores. Uma de suas fugas são as drogas receitadas pelo médico, marca da vida atual, em que a saúde se tornou objeto de consumo, em que os corpos e mentes são comprados.

Logo no início do conto aparece a frase que muda a vida da personagem: “Então eu me apaixonei” (p. 23). Pode parecer clichê que o fato de estar apaixonada mude a vida de alguém, mas é exatamente essa reflexão que o texto proporciona. Uma personagem típica de nossa cultura vivendo uma grande contradição: buscar a felicidade no amor idealizado, no relacionamento perfeito, capaz de trazer a plenitude que todos buscamos, num mundo em que as relações são cada vez mais fugazes.

O relacionamento se inicia logo no primeiro encontro, e como uma consequência de decisões rápidas e impensadas, a protagonista se vê degradada com a chamada “ressaca moral”, como podemos ver no seguinte trecho:

No dia seguinte ela não estava lá e foi lindo, foi como voltar para casa depois da guerra, com uma janela aberta na minha alma claustrofóbica, nós dois girando no meio dos discos, nós dois grudados, nós dois um. Então ele estragou a minha noite falando que era devotado à namorada. Devotado. Apagaram a luz, fecharam a porta. Devoção. Eu também já fui devotada, mas pelos motivos certos. E pela pessoa errada. Fui embora a pé, sozinha, falando sozinha na rua de manhã. Sozinha. Bêbada. Quase sem memória (p.24).

Ela vaga pela cidade, sentindo-se diminuída por não ser capaz de ter o amor exclusivo do homem que deseja.

Entretanto, irá ocorrer uma virada na vida da personagem, pois na próxima página descobrimos que o caminho para onde a narrativa vai é justamente o oposto das relações descartáveis. Isso ocorre em dois movimentos: no primeiro, ela aceita relacionar-se com o rapaz apesar de não ser a única mulher em sua vida, marca que pode ser lida como uma forma de viver o amor de forma não convencional, acumulando relacionamentos e descartando-os.

No segundo movimento, contudo, as personagens demonstram não corresponder a essa configuração de relacionamento pós-moderno, sofrendo com a situação em que se encontram:

Ele chorava e dizia que não queria fazer ninguém sofrer. Eu olhava e queria chorar também, porque todo mundo estava sofrendo demais e tudo era horrível e lindo. Ele dormia comigo e saía correndo de manhã, morrendo de culpa (p. 26).

Com a consolidação do relacionamento, esse conflito amoroso ganha desenlace com ares conservadores:

Até que ele ficou. Quatro, cinco da tarde de segunda-feira. Ele ficou. O dia inteiro enroscado nos lençóis comigo, a noite inteira e mais uma manhã. Foi ficando. Voltava todos os dias. Nunca mais foi embora. Agora ele está ali, deitado na cama, na nossa cama, cuidando da nossa filha enquanto os ônibus passam. E a síndica parou de reclamar (p. 26).

Por fim, o casal se une, implicitamente casa-se, formando uma família. A vida de nossa escritora bêbada e perdida se ajusta aos moldes tradicionais, que dão segurança e tranquilidade. Tranquilidade também representada pelo nascimento de uma filha, já

que a maternidade pode simbolizar, em nossa cultura, o início de um amadurecimento físico e psicológico.

“Por acaso” – reflexão das relações contemporâneas

Assim como a personagem de Clarah Averbuk, a protagonista de Nilza Resende não tem nome. É mais uma mulher vivendo a contemporaneidade, pensando sobre seu papel de mulher, sobre as formas como o amor se configura em sua vida entre um momento e outro do agitado cotidiano.

O carro sai deslizando no asfalto (não tanto, há crateras nas ruas do bairro), e eu vou vendo, às vezes e sentindo às vezes que não vejo para também não sentir, mas há, logo ali, há uma criança deitada no chão, ela está nua e tem uma chupeta velha na boca... (2004, 279).

Vendo uma criança de rua, a personagem se percebe em meio a uma rede de relações das quais todos participamos, mas nem todos tomamos consciência. Em suas reflexões sobre o amor, se apresentam diversos pensamentos a respeito da vida contemporânea no mundo ocidental:

[...] num mundo globalizado, fale do que todo mundo fala, sinta o que todo mundo sente, seja o que todo mundo é. Portanto, não tenha medo, darling, é o amor que gira a vida, é do amor que todos falam: as novelas falam, os romances falam, as canções falam, as revistas falam, a sua vizinha fala (p.278).

A reflexão da personagem se associa às ideias de Bauman (2004), teórico que fala sobre as relações contemporâneas de con-

sumo e de relacionamento. Para ele, um dos traços mais importantes desse momento em que vivemos é a contradição. A dicotomia manutenção-variação. Ao mesmo tempo que é vendida a ideia do descartável, de que devemos variar os amores, os assuntos, a moda, essa tendência está ligada à padronização das atitudes e dos pensamentos.

Entre esses bens consumíveis, de acordo com o sociólogo e até mesmo com a reflexão da personagem do conto, estão as pessoas. Indivíduos consumindo uns aos outros por meio das relações afetivas e sexuais. Ainda segundo Bauman, o desejo, ou seja, a vontade de consumir também é um impulso autodestrutivo, uma vez que, ao mesmo tempo que trocamos, somos trocados. Como a mulher que dentro do táxi pensa sobre amores passados, consumos e sofreres.

[...] rapidamente me olho no espelho, dou um jeito na cara amassada pela fronha bordada à mão (resquício do primeiro casamento, quando ainda se fazia enxoval – sim, enxoval! – e se acreditava em amor eterno)... (p. 279).

A percepção de que ainda temos impresso em nós (de fato, na pele do rosto da mulher que dormiu sobre a fronha bordada) muito da cultura tradicional nos causa surpresa, pois frequentemente acreditamos que ela está muito longe.

Temos uma relação dialética entre os dois momentos histórico-culturais: ao mesmo tempo que a personagem põe a crença na eternidade do amor como fato passado, vive sob o jugo dessa ideologia. Isto quer dizer que nos momentos de ruptura ainda estamos imersos nos antigos paradigmas, pois precisamos deles para nos opor ao que se está culturalmente construindo na contemporaneidade.

“Vício de roteiro” – reconfiguração da família contemporânea

O conto de Ana Teresa Jardim nos traz uma outra característica marcante das relações amorosas na pós-modernidade: a reconfiguração familiar. A personagem principal do conto, a roteirista Júlia, vive em uma rede familiar já muito comum nos meios urbanos.

Com 26 anos, Júlia se casara com Antônio. Durante o início do casamento, trabalhava e viajava muito, deixando seu filho aos cuidados de sucessivas babás. Na hora da separação, Antônio, sem que ninguém esperasse, entrara na justiça obtendo a custódia do menino. Sentindo-se culpada, Júlia não protestou. Mas, com o passar do tempo, as relações entre Antônio e ela haviam melhorado, até que, recentemente, ele havia concordado em custódia conjunta. Nesse meio tempo, ele se casara com Heloísa, que Júlia ainda não conhecia (2005, 115).

Nesse parágrafo, já temos diversos dados de mudança de paradigmas. Desde um dos mais consolidados entre nós, que é o divórcio, até uma outra mudança ainda em negociação: a criação dos filhos pelos pais e não pelas mães. Júlia, ao contrário da esposa/mãe tradicional, passava a maior parte do tempo fora, dando atenção à carreira, o que fez com que fosse negligente com a criação do filho, dando margem para que seu ex-marido ficasse com a guarda do menino.

As responsabilidades do lar e das crianças são, na cultura patriarcal, funções exercidas pela mulher. Com o crescimento dos movimentos feministas e a inserção da mulher no mercado de trabalho, a contratação de babás e creches foi se tornando cada vez mais comum. Contudo, ainda havia tempo para os filhos e, em caso de separação, era quase indiscutível que eles deveriam ficar com a mãe.

Com a crescente reivindicação por igualdade dos cargos e na jornada de trabalho, à medida que passou a ser ainda mais difícil ser mãe presente, tornou-se cada vez mais comum dar a guarda dos filhos ao pai, nos casos de separação mais recentes. No conto, Júlia chega a uma situação ainda mais radical: passa dois anos sem ver o filho, fato impensado para as mães da família tradicional, pois elas só se separavam de seus filhos quando eles se casavam.

Na narrativa de Ana Teresa Jardim, a nova esposa de Antônio, ex-marido de Júlia, a ajuda na criação de seu filho, além de se tornar sua amiga e confidente, o que também aponta para um novo modelo de família.

Além disso, Júlia se casa com um homem mais novo que fora seu aluno:

Há dois anos havia conhecido Edgar Fonseca, seu aluno em um curso de roteiro em Nova York. Seis meses depois estavam casados. Edgar se preparava para ser diretor de cinema. Tinha talento, charme e um entusiasmo sério e infantil que se adequava à profissão (p. 114).

Há aí duas quebras de expectativa a respeito dos papéis tradicionais de homem e mulher no relacionamento amoroso: de acordo com Bourdieu (2007), a cultura mostra que as mulheres preferem homens mais velhos, assim como mais altos, para que a hierarquia dos gêneros se manifeste visivelmente no casal. Dessa forma, constitui-se uma transgressão o casamento entre uma mulher mais velha e um homem mais jovem. Mais ainda, Júlia era professora de Edgar, fato que também mostra uma quebra de hierarquia, já que ela era superior a ele profissionalmente.

Ainda nesse conto, temos a separação de Júlia e Edgar, que ocorre após uma primeira substituição de Júlia por roteiristas ingleses, que, segundo ela, “já estavam planejando desde o início tomar o seu lugar” (p. 122):

A decisão deflagrou a esperada crise conjugal. Não houve briga entre eles, nem discussão, mas um afastamento, como se fossem atirados para lugares diferentes e não soubessem mais se comunicar. Passaram a dormir separados.

Uma noite, voltando para casa, Júlia percebeu uma fresta de luz debaixo da porta de Edgar, e dentro do quarto, um silêncio suspeito. Procurou por Giovana, a assistente de direção, e não a encontrou (p. 122).

O relacionamento de Júlia e Edgar começou e terminou baseado na ligação profissional. Com a igual participação das mulheres e dos homens no mercado de trabalho, há uma tendência para a valorização individual do próprio trabalho. Isso acaba suscitando disputas e, quando o trabalho é compartilhado, provoca também a diminuição das fronteiras entre o profissional e o amoroso.

No momento em que os dois começam a trabalhar juntos em um filme, acontece uma ruptura, já que ela, como nos mostra o título “Vício de roteiro”, passa todo seu tempo dedicando-se à elaboração do texto, enquanto ele faz as filmagens.

Desde o início, a parceria parece abalar o relacionamento, o que culmina com o afastamento de Júlia do projeto. O rompimento do casamento é feito sem escândalos, rapidamente, com subentendidos. O marido de Júlia já tem uma nova companhia amorosa/sexual, o que é marca das relações pós-modernas em que há grande disponibilidade para troca.

Considerações finais

Percebemos, por meio dessa breve leitura dos contos, que ainda há uma tensão forte entre as formas tradicionais e novas de viver o amor. Ao mesmo tempo que as personagens estão inseridas no contexto contemporâneo, veem-se em conflito e em constante reflexão sobre o assunto. Contudo, as tendências a novas configurações de relacionamentos amorosos e familiares são temáticas importantes não só para o estudo sociológico e cultural, como também nos estudos literários.

Referências

- AVERBUCK, Clarah. “Psycho”. In: RUFFATO, Luiz (org.). *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2004, pp. 21-6.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade das relações humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- JARDIM, Ana Teresa. “Vício de roteiro”. In: RUFFATO, Luiz (org.). *Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2005, pp. 111-22.
- RESENDE, Nilza. “Por acaso”. In: RUFFATO, Luiz (org.). *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2004, pp. 275-84.

Memórias de René Descartes ou a poética do desvario?

Veronica Filippovna*

Em um breve artigo presente à segunda edição de *Catatau*, Paulo Leminski levanta uma crítica à experiência moderna de pensamento, na qual “a informação máxima coincide com a redundância máxima” (1989, 272). Ávido por superar a doutrina ôntica do conhecimento preconizada não por Platão, mas pelo platonismo, e que teve sua derrocada com o advento da filosofia moderna iniciada com René Descartes a partir da publicação do *Discurso do método*, Leminski sugere uma travessia da experiência de pensamento essencialista a uma experiência no pensamento essencial. Entretanto, não pretende inaugurar um novo templo para a verdade, tampouco fomentar a mixórdia entre pensamento essencialista e pensamento essencial. Para além e aquém de toda a teoria e informação, todo o conhecimento e disciplina, também não tenciona elaborar novas metodologias, mas requisitar um empenho de pensamento no qual a essência da sabedoria se compagine no espantar e no dizer.

Para compreender a tese de que a informação máxima coincide com a redundância máxima, faz-se necessário estabelecer um diálogo com o que está sendo dito em *Catatau*. Todavia, não estamos diante de um livro fácil. A começar pelo título, pela ausência de capítulos, pelo fluxo contínuo dos eventos narrados. Em uma primeira leitura, temos a sensação de que a obra está o tempo

* Graduanda em Letras (UFRJ).

todo nos dizendo: “se achar que falo escuro não mo tache, porque o tempo anda carregado; acenda uma candeia no entendimento” (Andrade, s. d.). Ora, *Catatau* rompe definitivamente com a forma tradicional de romance. Exige dos seus leitores um cuidado com a escuta da linguagem. Não a linguagem conceitual e instrumental, e sim a poética.

E como isto se dá?

Ao desembarcar com a nau de Maurício de Nassau no Brasil, o filósofo das ideias claras e retilíneas, do rigor e entendimento apolíneo, da certeza e precisão sente-se confuso. Os valores precocizados pelo método dubitativo são trazidos à baila. Chega-se até mesmo a duvidar da dúvida. Há um ruir de conceitos, uma ruptura com a causalidade dos acontecimentos. A ideia de subjetividade e a supremacia da razão são abaladas. Entregue ao impacto do Novo Mundo, passa de descritor a auditor da vida em acontecência. Daí dizer que é tão-somente como poeta e não mais como filósofo que se lança em um “labirinto de enganos deleitáveis” (p. 14). Ao que parece, manifesta-se em Descartes uma abertura, ou seja, uma disponibilidade para o aceno do sentido poético-ontológico da existência. Entretanto, mais que inquietação, essa disponibilidade implica a construção de uma dor ontológica na qual sustém uma verdade que apenas “é”. O desejo de saber e não o contentamento com aquilo que lhe foi dado configura, portanto, sua viagem.

É preciso esclarecer que a suposta viagem de Descartes aos trópicos em momento algum assume caráter quixotesco. O que se verifica é a presença de uma angústia latejante que não cessa de crescer. Talvez seja justamente essa angústia que nos dê a sensação de estarmos diante de uma obra obscura, dementada. Mas não! *Catatau* nada apresenta de confuso. O fluxo contínuo de ideias

evidencia tanto uma autorreflexão quanto uma crítica aos valores propugnados pela tradição hegemônica de pensamento. Certezas são questionadas. Paradigmas são postos em questão. Por convocar a reconciliação do homem consigo mesmo e não descrever as possíveis memórias do pensador francês nos trópicos é que a obra nos inquieta.

Leminski nos chama a atenção para o fato de que homem e mundo constituem acenos de um mesmo jogo. Não são instâncias apartadas, mas acontecimentos inaugurais que se dispõem tanto no ser do homem quanto no ser do mundo. Homem mundifica e mundo humaniza. Mas não se trata da mera passagem de um estágio a outro. O jogo entre homem e mundo somente é possível na medida em que se manifesta uma abertura para o inefável, o ordinário das coisas.

Entretanto, o olhar voltado para dentro não é capaz de ver a si mesmo. A clausura da subjetividade silencia a reciprocidade de homem e mundo. Contudo, o que singulariza o modo de ser do homem e o modo de ser do mundo é a referência homem-mundo. Para alcançá-la faz-se necessária a superação da dicotomia entre *res cogitans* e *res extensa*. Uma vez suspensa essa dicotomia, irrompe o mistério do próprio ser. Lançado, portanto, no silente jogo entre homem e mundo, Descartes diz: “quer eu esteja acordado, quer esteja dormindo, dois mais três formarão sempre o número cinco e o quadrado nunca terá mais do que quatro lados” (Descartes: 1991, 169). “Penso, mas não compensa” (Leminski: 1989, 13), pois “todos os ramos do saber humano me enforcaram” (p. 28). Será que “vão pôr à prova minha objetividade”? (p. 87). Ao que parece, um mar de ideias invade seus pensamentos, deixando-o totalmente apartado de si mesmo (p. 183). Será a crise do sujeito moderno? Nos

trópicos, o pasmo do pensador decorre de que o viver não clama por regras; já que a áurea luz da razão e do entendimento refulge porque antes de ser iluminada ela é já, e desde sempre, treveluz.

Se, porém, “cresce de salto o sol na árvore” (p. 15) e “tira uma pestana ao sol uma jiboia que é só borboletas” de modo que os “bichos bichando” (p. 14) “zombam dos sábios” (p. 35), o que foi feito da evidência da razão? A subjetividade objetivada do método cartesiano não mais se sustém? “Cada tabefe, um cacete”. “O rio está roendo a pedra até entupir o leite” (p. 156) e, enquanto isso, “coisas rolam, transformam-se sem sair do lugar” (p. 32). Como seguir os preceitos da Lógica?

Este mundo é o lugar do desvario, a justa razão aqui delira. Pinta tanto anjo quanto em ponta de agulha bizantina, a insistência irritante desses sistemazinhos nervosos em obstar uma Ideia! Nunca se acaba de pasmar bastante, novo pânico põe fora de ação o pensamento... O senhor vai assim por toda a vida e termina a vida por aí (p. 17).

“O que foi feito da evidência da razão? O que é a razão? E mais: o que o pai da Modernidade veio fazer aqui afinal?” (p. 61). Ora, o que move todo e qualquer homem é justamente sua sede de saber. Persuadido, não pela busca de conhecimentos *a priori*, mas pela procura da sabedoria, imerge no calor dos trópicos e observa que a experiência essencialista de pensamento é enganosa. Todas as suas certezas se desfazem semelhantes às folhas secas e opacas que silenciosamente desfolham as árvores no ocaso das tardes outonais. Os quatro princípios metodológicos¹ caem por terra, concla-

¹ Na primeira parte do *Discurso do método*, Descartes julga necessário o emprego de quatro preceitos lógicos capazes de assegurar a validade do seu método dedutivo. São eles: não

Inútil esperar que alguém lhe responda. A única pessoa que talvez pudesse ajudá-lo a ultrapassar todos os hábitos e certezas conceituais não está presente. Todavia, é entregue à espera de uma ausência que seus solilóquios soam como um horizonte de reflexão capaz de beirar o peripatético. Sim, o peripatético! Tomado pelo *páthos*, pela paixão, deixa-se lançar não no isolamento, mas tão-somente na misteriosa solidão dos trópicos. Sozinho e entregue a si mesmo, recolhido no silêncio e na contemplação, experimenta o desvelo de cada coisa na acontecência de sua singularidade. Continuamente, descerrava diante de seus olhos um mundo até então encoberto. Mas isso não era o bastante. Descoberta maior era saber que estava vivo e que suas veias vertiam sangue. Um sangue tão quente quanto o calor que emanava da terra.

Ah, a misteriosa terra. Tão cultuada e cultivada no calor e na efervescência de um mundo em incessante gestação, porém completamente esquecida no frio e na parca acomodação de solos não tropicais.

É evidente que em determinadas circunstâncias o exercício da razão pode construir estradas, erguer pontes, abrir portas e estender janelas. Contudo, o vento que corre nessa construção corre parado. Carregado pelo abandono e perdido no desalento das noites frias, guarda nas costas a mochila do profano, da imanência e da interioridade. A ânsia de afirmar-se como sujeito da vontade e da subjetividade faz com que o homem caia em um esquecimento do humano, perdendo-se, assim, no fracasso do humanismo. Dar um salto para uma margem que ultrapasse todo o humanismo é o que deseja Descartes. Entretanto, esse deixar acontecer em uma margem inaugural de pensamento nunca foi, é ou será uma “inscrição sabida de cor” (p. 188). Essa margem inaugural de pensamento é como

sugere o belíssimo haikai, presente no livro *Trilha estreita ao confim*, de Basho, um voo no extraordinário a eclodir no ordinário, é um

descanso tranquilo
na suave morada
do cristalino ar (1997, 50).

Infelizmente, faltam-nos coragem e solidão para nos entregarmos à orgia dos acontecimentos inacontecíveis. Aquela música surda que envolve tanto corpo quanto espírito em uma dança envolvente e ritmada deixou de ser para nós uma questão inaugural. Passou a algo demasiado essencialista. “Descanso tranquilo/ na suave morada/ do cristalino ar” já não é mais apropriado ao homem, embora esteja sempre a vicejar. Onde repousa o silêncio abissal que mudo sibila no ar? A efervescência das coisas jorrando em uma brotação incessante desfaz a razão. As núpcias telúrico-somáticas de caos e cosmos tecem e entretecem cânticos dínamos que não se permitem explicar. No entanto, não compreendemos. Fingimos habitar no inabitável. Fechamos os olhos para o inacontecível. Repousamos no vazio. E por quê? Porque nada. Descanso tranquilo na suave morada não é o que se diz, mas o cristalino ar que recolhido em silêncio se permite dizer.

Sejamos descanso tranquilo, então. Repousemos na serenidade vigente das coisas. Somente entregue ao mais profundo silêncio que repousa na latência das coisas é que desistimos de querer modificá-las, ajustá-las. Passamos a sê-las. Ser coisa, contudo, não significa atribuir nome. Significa apreender da própria coisa o que de fato ela é. Porque a coisa em se dizendo constitui sempre força de nomeação, ou seja, dá-se como abertura de mundo e mundo não

requisita razão. Mundo não representa nada. Não quer enunciar nada. Também não é o que vemos e sentimos: acontece.

Ah, quão árduo compreender que mundo acontece...

Por querer determinar o que somos e não somos deixamos de singularizar nosso destino histórico e perdemos nossa conjuntura essencial. Rigorosos na forma e indiferentes ao vigor da não-forma, nos distanciando da proximidade com as coisas. Buscamos sempre um fundamento que sustente nossas escolhas, justificando, assim, nosso modo de ser. Ora, a vida não clama por regras. Não se resume a algo exterior ou interior. “A vida tem que carecer de razão de maneira constante e inevitável” (Nietzsche: 1996, 20) a ponto de nela penetrarmos e nos fundirmos em sua energia plenificante. Carência de razão, contudo, não quer dizer falta, e sim repouso no doce-amargo mistério que enlaça o lume de nós mesmos. Porque sozinha, a razão não é capaz de dar conta do humano do homem.

É assim que a dimensão poética de *Catatau* aponta a aflição de um homem estupefato diante do sentido inaugural da existência. Através da construção de pequenos haikais – digo haikais em um fluxo contínuo –, Leminski narra as aventuras e desventuras de Descartes nos trópicos. Todas as certezas são questionadas. Todos os paradigmas são suspensos. Até mesmo o *cogito ergo sum* é posto em questão. Diante de um conflito poético-ontológico um mar de ideias invade seus pensamentos, deixando-o, portanto, apartado de si mesmo e da sua própria vida (1989, 183). Em vários instantes de pensamento chega a rejeitar o estatuto de reprodutor das formas concisas e evidentes, passando, assim, a auditor da sua própria existência.

Talvez se Descartes tivesse o conhecimento dos trópicos antes de elaborar o *Discurso do método*, não teria elegido a dúvida como fundamento da sua teoria do conhecimento. Não teria chegado

à conclusão de que “a razão é um instrumento universal e que pode servir em todas as espécies de circunstâncias” (1991, 60). Ou mais:

Quer estejamos em vigília, quer dormindo, nunca devemos nos deixar persuadir senão pela evidência da razão. E deve-se observar que digo de nossa razão e de modo algum de nossa imaginação, ou de nossos sentidos.

Porque, embora vejamos o sol mui claramente, não devemos julgar isso que ele seja, apenas, da grandeza do que vemos... todas as nossas ideias e ou noções devem ter algum fundamento de verdade (p. 50-1).

Até que ponto a verdade dá-se a partir de uma construção lógica? Por que devemos duvidar dos dados do sentido? É o mundo exterior uma mera alucinação? Até que ponto a condição do conhecimento incide na dúvida? Para que o homem duvida? O que significa duvidar? É certo que para duvidar de tudo preciso não duvidar de que duvido? Responder tais perguntas, no entanto, não constitui tarefa fácil. Não podemos elaborar respostas imediatas. É necessário um empenho de pensamento que nos conduza ao pasmo, à inquietação de nunca aceitar a realidade como sendo o dado. Pasma esse que nos lança em um abismo de questões.

Para além e aquém dos conceitos e das normas, do rigor e das formas, o sentido e a verdade do que somos, e não somos homem, constituem sempre um acontecer. O homem é travessia. E a viagem de Descartes retratada por Leminski é mais que uma peripécia. É um convite à reflexão da finitude da própria existência.

Referências

- ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: Record, s. d.
- BASHO. *Trilha estreita ao confim*. Trad. de Kimi Takenaka e Alberto Marsicano. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- DESCARTES, René. “Discurso do método”. In: *Descartes*. Coleção “Os pensadores”. São Paulo: Abril Cultural, 1991.
- LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. Porto Alegre: Sulina, 1989.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia da Letras, 1992.

Sofrendo a influência: Cíntia sobrevive a Clarice

Wanessa Oliveira dos Santos*

A influência sempre ocorre, como resultado da existência de uma obra anterior significativa: a tese formulada por Harold Bloom (2002) embasa este artigo, que compara o romance *A paixão segundo GH*, de Clarice Lispector (1964), ao conto “A paixão e a ratoeira”, de Cíntia Moscovich (2006). Veremos que a autora gaúcha se fortalece ao se apropriar da herança de sua antecessora.

A segunda edição do livro *A angústia da influência – uma teoria da poesia* traz um prefácio intitulado “A angústia da contaminação”, no qual Bloom discorre sobre o influxo de Shakespeare sobre os pósteros, de tal modo importante que o elevou à condição não só de poeta forte, mas de inventor da humanidade tal como a conhecemos. Bloom compara o autor britânico a escritores que privilegiaram a poesia, mas sua reflexão se estende ao campo da prosa, como comprova o caso das escritoras brasileiras em foco.

As afirmações de Bloom levam inevitavelmente a um exercício de pensamento: se Shakespeare marcou todos os grandes autores, quem lhe teria servido de influência? O crítico responde que o dramaturgo Christopher Marlowe foi crucial para a obra do bardo elisabetano. No entanto, o que engrandeceu Shakespeare foi o trabalho dispensado à criação de personagens e a grande experimentação, que tornam seus textos apreciáveis até nossos dias.

* Mestranda em Literatura Brasileira (UFRJ).

O argumento possibilita a Bloom construir a tese central de seu livro: “A influência poética – quando envolve dois poetas fortes, autênticos – sempre se dá por uma leitura distorcida do poeta anterior, um ato de correção criativa que é na verdade e necessariamente uma interpretação” (p. 80).

A interpretação criativa do texto do precursor resulta na “apropriação poética”, expressão usada por Bloom como substituta de “influência poética”. A voz do precursor ecoa, mas dotada de uma vitalidade que ratifica o talento do sucessor. Como em um ritual antropofágico – em que a aquisição de determinadas características só é possível mediante a canibalização do que é alheio –, a elaboração do texto passa por seis fases, mediante as quais o artista se mostra tão forte quanto seu precursor. São elas: Clímanen, Tessera, Kenosis, Daemonização, Askesis e Apophrades.

A primeira etapa – Clímanen – corresponde à leitura distorcida e consequente apropriação da obra de referência. Nesse estágio, o desvio do texto do precursor se faz necessário para a criação do novo escrito. Tessera, por sua vez, representa a completude e a antítese da obra sucessora em relação à pioneira. Já Kenosis diz respeito ao movimento de descontinuidade, podendo originar a Daemonização, a Askesis e a Apophrades, que concernem à independência, em diferentes gradações, do sucessor em relação ao precursor. É o que Cíntia consegue em relação a Clarice – com quem partilha o desafio de tematizar o grotesco.

Em *A paixão segundo GH* e “A paixão e a ratoeira”, é o grotesco que faz emergir e transformar a existência. Clarice faz GH sofrer uma verdadeira ascese, através da paixão de calvário, ao deparar-se com uma barata. É por meio de um roedor que Cíntia desconstrói a perfeição forjada.

O enredo do romance se concentra no relato das emoções da personagem-narradora. Em seu confortável apartamento, GH termina o café da manhã e se dirige ao quarto da empregada, que acabou de pedir demissão. Após a surpresa com a diferença entre a simplicidade do cômodo e a elegância com que decorou a casa, outro choque: dentro do armário vazio do aposento, há uma barata. O pequeno evento se torna o mote de uma longa e difícil avaliação de identidade.

O conto, por sua vez, começa com dois adjuntos adverbiais marcadores de tempo: “aos finais da tarde” e “sempre”. Todos os elementos existem como se figurassem numa metafórica sinfonia constituída não de sons, mas de pausas: o sentimento pacífico da mulher, a água que faz dançar as flores, o cheiro da terra. Até os elementos perturbadores da ordem – os carreiros de formigas – constam desse universo de modo a fazer parte de uma estrutura sem, todavia, abalá-la. Tudo perfeitamente mediano: a mulher não tem amor pelos insetos, por isso os desorienta mas não os mata; ama as plantas, tão dóceis em sua imobilidade. Nada no jardim ameaça a estabilidade desse mundo construído e projetado. A mulher rega as plantas no crepúsculo, “único momento de se deslindar dos suplicios”, sendo a sua válvula de escape para não perder o controle, afinal “sabia, e só ela sabia, o quanto custara a paz, noites intermináveis numa inquietude que lhe comprimia o coração” (pp. 81-2). Em oposição ao jardim, o perigo viria da reunião das pessoas dispostas de noite à mesa – dentro de casa.

Aqui podemos estabelecer relações: GH é escultora e a personagem de Cíntia projetou seu jardim, portanto ambas têm como ofício criar formas e disposições com as mãos. A paixão de GH começa pela manhã, enquanto a saga da mulher inicia-se à noi-

te, quando todos dormem e apenas ela está insone. As estruturas narrativas se completam em suas diferenças: enquanto o romance é narrado sob uma perspectiva subjetiva – GH expõe sua *via-crúcis* depois de ocorrida a redenção –, o conto segue uma estrutura linear de terceira pessoa. É plausível pensar na personagem cintiana como desdobramento de GH, pois ambas se veem obrigadas – ao esbarrar com o outro, porém não qualquer outro, mas a alteridade que causa asco – a buscar possibilidades que ultrapassem a normalidade cotidiana.

No conto, merece atenção o fato de o minúsculo ruído – portanto o abalo, a ameaça da ordem – surgir dentro de casa e não no jardim. Nota-se, então, uma construção irônica: a perturbação vem do lugar sobre o qual a personagem não exerce controle total, afinal em uma casa convivem membros diferentes da família – no caso, dois filhos, marido e avó. O jardim, por sua vez, é um habitat natural de insetos e animais subterrâneos – portanto, ocultos. No entanto, é no meio da assepsia do lar – e não na natureza projetada e domada – que se introduz a ameaça. O mesmo ocorre a GH, cujo perigo acontece em lugar fora de seu domínio, o quarto de empregada: “O quarto divergia tanto do resto do apartamento que para entrar nele era como se eu antes tivesse saído de minha casa e batido a porta” (p. 28).

Outros elementos unem o conto ao romance. Seguindo a ordem da narrativa de Cíntia, observa-se primeiro o enfoque dispensado aos olhos – os do rato possuem a autenticidade de uma existência, ainda que perturbadora: “Olharam-se os dois, rato e mulher, e os olhos brilharam de asco” (p. 84). O mesmo processo de reconhecimento ocorre com GH:

Ali estava eu boquiaberta e ofendida e recuada – diante do ser empoeirado que me olhava. Toma o que eu vi: pois o que eu via com um constrangimento tão penoso e tão espantado e tão inocente, o que eu via era a vida me olhando (p. 38).

Traços do episódio em que GH aniquila a barata se deixam ver na hesitação com que a personagem de Cíntia desfere o golpe no rato. É o que constatamos ao lermos, no conto, que a personagem “segurou-se com ambas as mãos ao cabo da vassoura, erguendo-a acima da cabeça. [...]. Mas não, o que ela chamara de rato continuava lá, [...] ele ergueu a cabeça e insultou-a com o brilho de um olho só” (pp. 86-7).

O conto partilha com o romance a sinestesia entre o ato de matar e o gosto da morte – “o mesmo gosto da fruta verde entre os dentes” (p. 87) –, aproximando-se também pela imagem do rato como o “sangue chupado para dentro da seringa” (p. 88). Passemos a Clarice:

É que nesses instantes, de olhos fechados, eu tomava consciência de mim assim como se toma consciência de um sabor: eu toda estava com sabor de aço e azinhavre, eu toda era ácida como um metal na língua, como planta verde esmagada, meu sabor me veio todo à boca. (...) Aguardei que a estranheza passasse, que a saúde voltasse. Mas reconhecia, num esforço imemorial de memória, que já havia sentido essa estranheza: era a mesma que eu experimentava quando via fora de mim o meu próprio sangue, e eu o estranhava. Pois o sangue que eu via fora de mim, aquele sangue eu o estranhava com atração: ele era meu (p. 36).

Nota-se que a imagem do sangue usada por Cíntia perfaz um movimento inverso: enquanto GH estranha o sangue vindo de

dentro de si, a personagem de Cíntia usa um elemento externo – o rato – e trabalha a imagem do sangue chupado para dentro da seringa de modo a internalizar a criatura.

O diálogo entre as obras possibilita que falemos de pastiche. Em linhas gerais, pastiche deriva da palavra italiana *pasticcio*, significando literalmente massa ou amálgama de elementos compostos. No campo da pintura, o termo se referia a quadros forjados com tamanha habilidade imitativa que passavam por originais. É que durante a Renascença a crescente procura de obras de arte em Florença e Roma levou muitos pintores medíocres a imitar quadros de grandes mestres italianos, com intenções fraudulentas. Percebe-se, portanto, que a prática é bem mais antiga que a definição e, logicamente, não poderia restringir-se a uma área artística: eis o conceito migrando para a literatura.

Uma breve reconstituição histórica permite lembrar que a questão da originalidade nasceu com os românticos, que viram a obra como expressão da subjetividade, fazendo com que a autoria adquirisse uma grande importância. No pastiche, porém, a autoria se dilui e a originalidade se relativiza, uma vez que o texto equivale a uma espécie de “homenagem” a um escrito antecedente.

Para o pastiche ser bem-sucedido, é importante que o texto-fonte apresente um conjunto de traços peculiares, temas recorrentes e um estilo autoral passível de ser apreendido, compreendido e convertido. Além disso, convém ser bastante conhecido e exemplar a ponto de o pastiche ser visto como tal pelo leitor. Lembremos ainda que, inerente à possibilidade de multiplicação de textos partindo de um texto-fonte, está a noção de incompletude do discurso, a ideia de que a escrita é capaz de recriar outras escritas. É neste ponto que retornamos ao paralelo entre o romance e o conto.

Segundo Benedito Nunes, “*A paixão segundo GH* é a confissão de uma experiência tormentosa, motivada por um acontecimento banal” (1995, 58). Tais palavras também se aplicam ao texto de Cíntia – fato esperado, dada a relação de pastiche do conto com o romance. O crítico defende que a redenção de GH se dá pela superação do asco. Afirma que

até sucumbir ao êxtase que a integra à exterioridade da matéria viva, GH está dividida entre o desejo de seguir o apelo do mundo abismal e inumano onde vai perder-se, e a vontade de conservar a sua individualidade humana [...]. GH passa por um processo de conversão radical. A experiência do sacrifício de sua identidade pessoal impõe-lhe a dolorosa experiência da renúncia [...]. Além de dolorosa, essa sabedoria é paradoxal, pois que a perda de GH (a despersonalização, a momentânea humanidade) transformar-se-á em ganho. Pela negação de si mesma ela alcançará a sua verdadeira e própria realidade. Toda uma completa metamorfose interior e espiritual resultou, portanto, de um pequeno e doméstico incidente (pp. 59-60).

É justamente esta a diferença fundamental entre os dois textos. Se numa primeira leitura encontram-se apenas semelhanças, a releitura deixa ver uma atitude radicalmente oposta. Se no romance de Clarice ocorre a redenção através da despersonalização, no conto de Cíntia a mulher encontra o êxtase através da animalização levada às últimas consequências:

E bateu, bateu, bateu no rato [...]. Bateu, bateu, bateu, até que a luxuriante pelagem cinzenta se tingisse de vermelho do sangue chupado para dentro da seringa. Depois, porque fizera o ato proibido de tocar no que é imundo, depois que a vida rebentou como uma represa incontida, depois foi para o quarto. Por isso e só depois (p. 89).

Diferentemente de GH, a personagem de Cíntia não ingere a substância que causa nojo e a faz vislumbrar a face numêmica das coisas; o imundo não é o limite entre “o Deus” e a humanidade, o todo e o nada. O imundo aqui se refere à violência, à animalidade, à vileza. Se há alguma analogia com aquilo que Benedito Nunes chama de experiência do sacrifício individual, ela só ocorre no conto se relacionada com a desconstrução da identidade forjada até então – a figura da dona do lar que mantém a ordem doméstica e tem no jardim a perfeição. No tocante a outros aspectos, o conto se revela espelho a mostrar uma imagem oposta à do romance.

Um desdobramento de GH se afirma através do conto: se no romance a escultora precisa transformar o acontecido em palavras para tentar entender, a personagem do conto “nunca mais, prometeu-se, nunca mais voltaria a arrasar os carreiros de formigas com o jato da mangueira” (p. 89). Ou seja, enquanto não existe ameaça real, não há motivos para aniquilar o outro. GH encontra “o Deus” através da substância viva da barata que mata sem querer; em “A paixão e a ratoeira”, a personagem só volta à normalidade depois que “a vida rebentou como uma represa incontida” (p. 89), depois que a vida pessoal se reafirmou, ao preço do aniquilamento da alteridade ameaçadora. Através do reconhecimento do poder ou controle, a segurança se instala e a personagem percebe que meras formigas não são ameaça suficiente para enfraquecer uma estrutura. Ratos, por sua vez, corroem silenciosamente até a destruição. A ratoeira se torna símbolo de superação da dúvida, do conflito razão *versus* emoção, de afirmação de poder.

É possível, então, pensar nos conceitos de Clímanen e Tessera. Bloom reforça seus argumentos citando pensadores entusiastas da teoria da apropriação poética. É o caso de Ben Johnson,

que fala de maneira positiva da imitação, a seu ver, movimento natural de conversão da substância ou riqueza de um poeta por parte de um colega em ascensão.

O que tentamos demonstrar sobre a relação entre o legado de Clarice e sua apropriação por Cíntia não reduz nossa coetânea a mera imitadora. Afinal, ela usa o desvio – Clímanen – para distorcer a herança da precursora e criar sua própria configuração de ascese. Nas palavras de Bloom, “os poetas fortes optam pelo Clímanen como liberdade” (p. 93). Essa liberdade, ou desvio, é inseparável do exercício de completude e antítese – Tessera – que Cíntia imprime à sua obra. No sentido de uma

ligação que completa, a Tessera representa a tentativa de qualquer poeta que vem depois de convencer-se [e a nós] de que a palavra do precursor estava gasta. (...), alguns poetas se desviam de seus precursores, outros trabalham mais para completar seus pais (pp. 114-6).

Enquanto Clarice opta pela auto aniquilação de GH, Cíntia escolhe a violenta afirmação do eu como forma de encontrar sentido no mundo; não naquele forjado pelas personagens para si mesmas, mas num mundo com espaço para alteridades e desencontros.

Cabe acrescentar que ainda há muito para ser dito acerca dos autores que sofrem a influência clariciana sem vivê-la como sombra castradora. Descobrir o caminho das próprias palavras após ser arrebatado por Clarice é uma tarefa para poucos. Quem consegue esse feito certamente merece figurar ao lado de sua inigualável precursora.

Referências

- BLOOM, Harold. *A angústia da influência – uma teoria da poesia*. Trad. de Marcos Santarrita. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- LISPECTOR, Clarice. [1964]. *A paixão segundo GH*. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- MOSCOVICH, Cíntia. *Anotações durante o incêndio*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem – uma leitura de Clarice Lispector*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1995.

ENSAIOS

REFLEXÕES DE FÔLEGO

Os filhos de Caim e a cena pós-moderna

Fabiano da Conceição Silva*

A presença de personagens que representam as camadas mais miseráveis da sociedade não chega a ser uma novidade para os leitores acostumados com a longa tradição literária ocidental. Segundo Bronislaw Geremek, estudioso polonês especializado na temática, “em épocas diferentes em que ele (o personagem miserável) está inscrito, modifica-se a avaliação ética e estética dessa personagem. O pobre pode suscitar desprezo ou admiração, ser sinônimo de sublime ou de baixaza, provocar compaixão ou escárnio” (1995, 7).

Tais personagens podem tanto servir de apoio para a realização heroica de um protagonista, revelando as qualidades positivas do herói, como podem exercer papéis mais autônomos, provocando leituras que realçam a ambiguidade das relações sociais cristalizadas em uma determinada época e sociedade. Por mais breve que seja, este trabalho visa acompanhar a mudança de perspectiva que essas personagens apresentaram na literatura brasileira.

Em um trajeto que contará com a análise de algumas obras literárias e teóricas, tentaremos percorrer um período que se estende do pré-modernismo até o que passamos a conhecer como literatura pós-moderna. Usaremos como suporte teórico algumas reflexões das ciências sociais, como as do sociólogo Zigmunt Bauman, e a obra hoje universal *O mal-estar na civilização*, de Sigmund Freud.

* Mestrando em Literatura Brasileira (UFRJ).

Usaremos o conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, de Rubem Fonseca, como texto de referência na articulação das diferenças por nós propostas. Poderemos observar o trabalho dispensado pelo autor e quais os resultados obtidos ao trazer à cena a miséria e as personagens que a representam.

A partir de um signo do ambíguo, da ambivalência, do miserável e seus desdobramentos semânticos, os párias e os perdidos, enquanto desviados de um padrão de expectativa que repousa sobre a segurança à qual estamos acostumados a dar crédito, isto é, o mundo organizado e ordenado pela razão, iremos dialogar com o texto contemporâneo com vistas a observar a tessitura de um mundo às avessas. Um passeio por ruas e caminhos onde a cena se transfigura em obs-cena e onde o humano exposto é metamorfoseado em subumano. Como decorrência dessas metamorfoses, os valores, as visões de mundo e, por que não dizer, a própria condição humana será invertida. Refugos humanos e suas vidas desperdiçadas serão os nossos interlocutores neste trabalho.

Antes tarde do que nunca: o antes e o depois da modernidade

Polir, assear e adornar. Lidas em um só fôlego, essas palavras geram um estranho efeito em nossos ouvidos, mas o estranhamento não persiste, pois se trata de um efeito traduzível numa ordenação que de fato é policiar e adornar. Outra palavra poderia ser acrescentada: *conter*. Uma vez que a contenção se dá na atuação das forças responsáveis pela regulação dos excessos passíveis de ocorrer em uma determinada sociedade, ao agirem essas forças-instituições cerceiam e coagem os *civitas* a organizar suas vidas, reduzindo-as a uma ordenação preestabelecida pelo rigor civiliza-

tório, que prevê, entre outras coisas, como nas palavras de Freud, o respeito à ordem, à limpeza e à beleza. Essas palavras traduzem o que conhecemos como civilização, mas, como nos lembra Zigmunt Bauman, a civilização, tal como a concebemos, é uma experiência de autorreflexão realizada tão somente pela modernidade, por isso, ao citarmos civilização estaremos nos referindo especificamente à modernidade.

Admitindo-se que policial tem sua origem na palavra *πολις*, o ato, ou antes, o exercício policialesco é legitimado como um exercício de manutenção da ordem. A historicidade da palavra policial traz consigo uma carga semântica que nos interessa. As raízes do termo policial são o grego *polites* e o latim *politia*. Em ambas as significações, a referência à ação de um poder estabelecido no intuito de preservar a ordem, a salubridade, o polimento, o aperfeiçoamento e a limpeza da nação deixa claras as recorrentes retomadas de sentido que hoje se faz ao colocar em “polícia uma nação”, uma sociedade inteira, enfim, um processo civilizatório tal qual o nosso.

A modernidade não só se estabelece sobre estes pressupostos, como os torna obrigatórios no exercício do genuíno pertencimento que os cidadãos devem manifestar para se adequar às normas moderno-civilizadas de nossa cultura. Ser civilizado é interiorizar essas normas de asseamento, polidez e policiamento constantes. Fora dessas linhas de força, tudo o mais será enquadrado como um atentado à ordem, à limpeza e à beleza, que são os alicerces da autorregulação que se espera que os cidadãos apliquem em suas vidas particulares e no todo da sociedade.

A arregimentação do corpo, da alma e dos costumes; o controle que se estende até as vias do imaginário pretende, entre outras coisas, estabelecer uma universalidade que *a priori* deveria

ser de comum acordo. Pois coube à modernidade, uma vez que esta foi gerada no interior de um modelo iluminista, conduzir os homens ao exercício do autocontrole e da autorreflexão, que seriam garantidos pelo uso da razão, concebida como sendo o elemento universalizante pelo qual os homens se irmanariam.

Estabelecidas suas bases civilizatórias, os homens poderiam proceder socialmente sem carregar as máculas de um passado desordenado e desarticulado que lhes fora imposto pela natureza. Visto que todos os excessos e desvios, todas as perigosas bifurcações e ambiguidades que sempre cercaram os homens em sua trajetória foram rechaçadas por essa mentalidade, a perfeição tão almejada estaria como que lhes acenando das portas do paraíso prometido pela modernidade. Porém, essa condição paradisíaca não se mostrou tão possível de ser alcançada como fora prometida.

Num texto que se tornou emblemático, *O mal-estar na civilização*, Freud, mais uma vez, parece negar os prometeicos sonhos de autorrealização da modernidade. Percebendo que não podíamos simplesmente abdicar de nossas pulsões e propensões naturais sem perdermos algo que nos seria caro, o pai da psicanálise sentenciou a modernidade a um caminho tortuoso, por mais que suas ações ordenadoras se consolidassem, como de fato se consolidaram. Segundo Freud, não poderíamos nos satisfazer levando uma vida de obediência à ordem, ao autopolicimento, como se estivéssemos libertos de nossas raízes pulsionais. Sem mencionarmos os entraves socioeconômicos que inviabilizam a plena realização do projeto de uma modernidade repleta de homens livres e realizados.

Expressando-se através de uma linguagem que o tempo se encarregou de consolidar como prática psicanalítica, Freud constrói uma crítica à modernidade que muito se assemelha à realizada

por Bauman, respeitadas as diferenças de objetivos de ambos. Ao indagar sobre as raízes das insatisfações percebidas por ele na civilização (leia-se modernidade), Freud afirma:

Contudo, quando consideramos o quanto fomos malsucedidos exatamente nesse campo de prevenção do sofrimento, surge em nós a suspeita de que também aqui é possível fazer, por trás desse fato, uma parcela de natureza incontestável – dessa vez, uma parcela de nossa própria constituição psíquica. [...] Esse argumento sustenta que o que chamamos de nossa civilização é em grande parte responsável por nossa desgraça e que seríamos muito mais felizes se a abandonássemos e retornássemos às condições primitivas [...] Acredito que seu fundamento consistiu numa longa e duradoura insatisfação com o estado de civilização então existente e que, nessa base, se construiu uma condenação dela, ocasionada por certos acontecimentos históricos específicos (1997, 38).

As indagações de Freud se referem ao que considera ser a base da formação de um modelo civilizador que nos força a renunciar às mais reconfortantes recompensas eróticas em troca de estabelecermos as condições mínimas de sociabilidade. Mediante a renúncia do “princípio do prazer” conquistaríamos a solidez necessária para alcançar o “princípio de segurança”, e este princípio de segurança seria a base com a qual a sociabilidade estaria assegurada. Nenhuma propensão natural garante que os homens se inclinam a obedecer à necessidade imposta pelo projeto civilizador de preservar a limpeza, a ordem e a beleza. Por esta razão, somos obrigados a renunciar a uma vida desregrada e livre para nos enquadrarmos nos moldes impostos pela vida civilizada.

Bauman (1997) recupera esse argumento: lembra as afirmações de Freud acerca dos obstáculos observados como sendo uma das causas do insucesso da modernidade em proporcionar ao

homem a perfeita harmonia entre a vida socialmente aceita e a vida psíquica, desejante de maiores prazeres; mas um maior desprendimento desses alicerces construídos pela civilização não garantiu a realização das pulsões eróticas dos indivíduos.

Passados sessenta e cinco anos que *O mal-estar na civilização* foi escrito e publicado, a liberdade reina soberana: é o valor pelo qual todos os outros valores vieram a ser avaliados e a referência pela qual a sabedoria acerca de todas as normas e resoluções supraindividuais devem ser medidas. Isso não significa, porém, que os ideais de beleza, pureza e ordem que conduziram os homens e mulheres em sua viagem de descoberta moderna tenham sido abandonados, ou tenham perdido um tanto do brilho original. Agora, todavia, eles devem ser perseguidos – e realizados – através da espontaneidade do desejo e do esforço individuais (Bauman: 1997, 9).

A observação de que os princípios que antes eram impostos e agora são desejados pelos indivíduos na construção da ordem social demonstra uma mudança que o momento histórico não permitiu a Freud prever, mas que não deixa de entrelaçar os dois apontamentos críticos apresentados. Para Bauman, a passagem de uma cena moderna para uma pós-moderna é a razão da mudança de comportamento nos indivíduos e conseqüentemente no todo da sociedade contemporânea. Nessa passagem, o “princípio de segurança”, que custava tão caro ao prazer, não se mostrou recompensatório, pelo menos não o suficiente. Ou seja, o autopolicamento não resultou em um mundo mais seguro e menos inóspito ao homem. E mesmo o apagamento, ou antes, a tentativa de apagamento das pulsões eróticas não levou a nada além de uma vida psíquica e social percebida como sendo deficitária.

Partindo dessa constatação, ou seja, da tentativa realizada pela modernidade de normatizar, regular e tornar previsíveis as ações humanas, saneando a cena e remetendo à obscena tudo o que pudesse servir de entrave para a realização do seu projeto civilizador, seria de se estranhar que a própria cena urbana fosse poupada das consequências das sanções decorrentes do modelo de modernidade que aqui vimos. Não podendo suportar a presença de diferenças que pusessem em dúvida as suas premissas, a modernidade destinou tudo quanto soava ou se assemelhava a um artefato ambíguo a um lugar de pouca visibilidade.

Aqui surgem os filhos de Caim. Criaturas que frequentariam a obscena de toda a arquitetura e dos espaços modernos e que viriam a se tornar personagens de primeiro plano nas narrativas pós-modernas. Desafiando a ordem com sua desordem excludente, rejeitando a limpeza e expondo seus corpos sujos, desarmonizando os espaços públicos com sua presença inquietante e, por último, abandonando qualquer pretensão à beleza, os filhos de Caim, os vadios, os miseráveis e os rejeitados pela ordeira cena urbana se tornariam a presença da ambiguidade não admitida pelo olhar modernizante.

Ambíguos, demasiado ambíguos

A modernidade, seja qual for o ângulo de observação, abomina as ambiguidades. O lugar estipulado para o ambíguo é sempre de segundo plano ou, quiçá, terceiro. Destinando a obscena ao ambíguo, a modernidade o força a se deslocar de um lugar de visibilidade para outro de clareza deficitária, tornando-o seu antípoda, por excelência, um ser excluído. Em seu projeto de

sanar as diferenças, a modernidade age também na direção oposta, isto é, cria outras diferenças, mas isto, longe de detê-la em seu projeto de igualar, universalizar os diversos recortes da realidade dos quais se lança à captura, promove o seu reverso: quanto mais se dispõe a igualar, mais desigual a tudo. Corroboram essa posição os diversos críticos que a ela fizeram oposição. E muitas vezes seus próprios entusiastas não a livraram de apontar as suas vicissitudes, seus reveses.

Ao lado da tensão criada pela formação de novas oposições, surgem esgotamentos que não tardam em apontar suas setas contra as fronteiras seguras do projeto da modernidade. E se não as desmoronam, pelo menos abrem frestas em suas estruturas que são capazes de se comunicar com as outras instâncias relegadas ao silêncio. Rompido o mutismo, esses esgotamentos ganham representatividade. E é nessa perspectiva que as ambiguidades, antes silenciadas, ganham espaço na cena de uma modernidade capaz de se voltar contra si mesma. Os antigos desafetos da modernidade agora são seus companheiros de viagem.

Os ambíguos, demasiado ambíguos temas antes tratados com desprezo retornam ao primeiro plano dos debates. E com eles antigas inquietudes ressurgem na pele de certas personagens com a força contestatória que sempre encarnaram, mas que até então eram silenciadas.

A comisseração e o repúdio dispensados às ambíguas criaturas que habitam o segundo plano se devem a uma já tradicional postura adotada e repetida diariamente por todos os olhares acostumados a esperar que a ordem se faça presente sem marcas que a denigrem. Vimos anteriormente que, primeiramente imposta e agora desejada, a ordenação do mundo na modernidade sofreu um

abalo com as mudanças ocorridas na cena pós-moderna. Comiseração e repúdio já evidenciam a potencialidade ambivalente que essas criaturas despertam. Tanto podem ser vistas com desprezo como podem ser alvo das mais sinceras manifestações de misericórdia. A presença dessas criaturas, desses miseráveis rejeitados, ou como quer Bauman (2005), desses refugos humanos que circulam tanto nas ruas como nas páginas de nossa literatura atual, lança-nos o desafio de incorporá-los. Os filhos de Caim aparecem de forma desafiadora diante dos olhares apreensivos dos críticos da modernidade e os convidam a retratarem a cena contemporânea incluindo-os no quadro que estão esboçando. Sua presença prescinde da aceitação. E, uma vez presentes, nada pode ou deve ocultá-los.

Na literatura, a presença de tipos ou personagens que representam os elementos que deslizam pela sociedade sem com ela estabelecer laços mais intensos não chega a ser uma novidade. Pensemos no célebre Leonardo, o filho de uma pisadela com um beliscão, do romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. A personagem vaga às margens da sociedade encarnando um típico vadio que se divide entre a ociosidade e o desajuste social, marcado pelas constantes brigas e presenças em festas populares. Leonardo encarna a desordem e o não-enquadramento nos hábitos sociais da corte portuguesa estabelecida na cidade do Rio de Janeiro. Porém, esse não-enquadramento não resulta numa implosão dos costumes, das regras e do intrincado jogo das ordenações sociais que estamos aqui ensaiando. Por outro lado, a ação desempenhada pela personagem assume ares picarescos, zombeteiros que não chegam a constituir uma ameaça à ordem vigente. Ou seja, não recebe nenhum investimento da parte de uma possível ambiguidade. Como nos lembra Robert Moses Pechman,

no discurso das autoridades da administração colonial, nas formulações dos “homens bons”, os vadios eram vistos como inúteis para o mundo, aqueles que nada serviam, portanto era como se não existissem para o mundo do trabalho, [...] vadio (para as Ordenações Portuguesas) é o que chega num lugar e deixa passar vinte dias sem tomar amo ou ofício, nem outro mister, nem ganha a sua vida, nem anda negociando algum negócio seu, nem alheio ou o que tomou amo e o deixou, e não continuou a servir (2002, 97).

No interior das determinações pré-modernas, aí esboçadas, ficam claras as diferenças entre os modos de apreensão que servem de base às análises da presença de uma personagem que, apesar de declaradamente vadia, não é captada como sendo ambígua. Pois no momento pré-moderno as relações eram definidas tendo em vista a pertença ou não-pertença ao mundo do trabalho ou da sua filiação, subordinação ao sistema escravista. Não havia espaço para uma fuga desses enquadramentos, ou antes, a personagem não chega a manifestar-se no intuito de irromper com a sua própria condição, o que deixa bem marcada a ausência de uma autorreflexão acerca da sua condição refugada, diferença que, esperamos demonstrar, distancia as cenas pré-moderna, moderna e pós-moderna.

Em outro momento, *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, traz à tona a temática da ociosidade e vagabundagem (as patuscadas e festas populares retornam à cena), porém tendo como pano de fundo a aplicação de teorias deterministas para explicar as motivações das personagens em agir dentro ou fora dos costumes, ou seja, das regras sociais; diferentemente do que fora realizado em *Memórias de um sargento de milícias*, a explicação aqui se reduz a meros apontamentos pseudocientíficos que em nada evidenciam uma postura

ambígua das personagens, o que as mantém presas a um modo de agir pré-orientado e regular.

Dessa forma, ainda não podemos supor que os filhos de Caim se coloquem frente a frente com o seu irmão abençoado e regrado Abel, o desejado e protegido dos deuses e da boa ordem social. E mesmo na moderna literatura brasileira, como em *Macunaíma*, de Mário de Andrade, a temática da vadiagem não encarna as potencialidades polimorfas observadas nas obras surgidas no período pós-modernista. *Macunaíma* não é ambíguo o suficiente para promover uma reflexão acerca da distribuição dos lugares a serem preenchidos pelos indivíduos na vida social, ou seja, não nos auxilia a pensar, mediante os processos estéticos ali empregados, a sua presença como sendo um índice de transformação da ordem vigente ou do surgimento de uma outra ordem que a ponha em xeque.

Acreditamos que a condição ambígua que os filhos de Caim encarnam surge da possibilidade de poderem a um só tempo ser capazes de circular entre os dois mundos que antes eram apresentados como sendo as duas partes de uma dicotomia não redutível a um único plano. Daí surge a ambiguidade que os caracteriza; suas presenças não podem mais ser resolvidas em termos de aceitação e não-aceitação, de enquadramento ou de deslocamento da cena para a obs-cena. Eles agora são a parte cruel da cena, que não pode mais detê-los e nem sequer o deseja fazer. Eles são o refugio humano que a modernidade criou, mas que não pode eliminar.

E sendo a modernidade avessa às ambiguidades, porque estas a colocam contra a parede, dela fugiriam os prisioneiros da condição que os manteve subservientes e, por isso, silenciados em sua potencialidade ambivalente. Ao circularem com desenvoltura da obs-cena para a cena, trazem consigo os resíduos retirados ante-

riormente da urbe e os exibem à luz do dia para que todos possam deles tomar consciência.

A aversão à ambiguidade, que até aqui consideramos ser característica da modernidade, não a privou de apresentar esses refugos aos olhares dos leitores, mas furtou deles o que tinham de mais contundente: a possibilidade de serem vistos como de fato são. Neste aspecto, as narrativas pós-modernas diferem das narrativas realizadas nos demais momentos da nossa literatura. Nas narrativas contemporâneas nas quais trafegam essas personagens representantes do ambíguo mundo da obs-cena, é patente a impossibilidade de classificá-los como pertencentes ao lugar que antes lhes era destinado.

A dificuldade aumenta à medida que vão surgindo, para além dos tipos inseguros e que costumeiramente habitam nosso imaginário como “pobres coitados” à mercê das intempéries da vida, personagens fortes que não se intimidam com a própria condição. Mas que fazem questão de exibir suas marcas e sinais, não se importando com represálias que possam vir de uma consciência desavisada e anacrônica.

Retomando a argumentação de Bauman sobre a questão do refugio, notamos que o ponto central de sua tese é a defesa de que onde o espaço for ordenado (ordeiro, limpo e belo) a norma vigente será a medida que proíbe e exclui. Ou seja, a norma precede a realidade. Os refugados são evitados para que a realidade possa ser condizente com a norma que a precede.

Leiamos Bauman:

A lei jamais alcançaria a universalidade sem o direito de traçar o limite de sua aplicação, criando, como prova disso, uma categoria universal de marginalizados/excluídos, e o direito de estabelecer

um “fora dos limites”, fornecendo assim o lugar de despejo dos que foram excluídos, reciclados em refugio humano. [...] Do ponto de vista da lei, a exclusão é um ato de autossuspensão. Isso significa que a lei limita sua preocupação com o marginalizado/excluído para mantê-lo fora do domínio governado pela norma que ela mesma circunscreveu. A lei atua sobre essa preocupação proclamando que o excluído não é assunto seu. Não há lei para ele. A condição de excluído consiste na ausência de uma lei que se aplique a ela (2005, 43).

O desdobramento de sua argumentação nos leva a considerar que desde o início a modernidade vem produzindo sistematicamente seus refugos, porém não permitia que se exibissem na cena ordeira que criava na medida em que os excluía. Bauman entende a presença da lei como sendo a ação afirmativa de um projeto que viabiliza a exclusão e o faz funcionar no interior dos limites demarcados pela própria modernidade.

Seguindo seus argumentos e os relacionando com as questões aqui levantadas acerca da presença desses refugados na literatura, podemos inferir que, com a presença dessas personagens desempenhando funções para além dos limites impostos pelo projeto ordenador da modernidade, os limites modernos se esgarçam. E talvez estejamos presenciando o surgimento de uma nova cena, na qual essas personagens passam a desempenhar um papel de maior destaque, uma vez que questionam tais fronteiras.

Solvitur ambulando: a arte de decifrar caminhos

Traduzida a frase acima, seu significado literal é “resolver andando”. Trata-se de um antigo aforismo latino que relaciona o movimento de andar e a capacidade de resolver problemas, de desa-

tar nós. Talvez possamos até remetê-la a Sócrates, que tinha por costume andar com seus discípulos e, a partir dos passeios, resolver questões por ele propostas. Essas palavras serão invocadas pela personagem Augusto, o andarilho, cujo nome verdadeiro, como nos anuncia o narrador, é Epifânio, no conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, de Rubem Fonseca. Augusto é um pensador peripatético que tem por hábito passear pelas ruas e, a partir de suas observações, monta um retrato da cidade que mais se assemelha a uma visão globalizante, só possível a quem a vê de cima ou a conhece até as suas mais recônditas partes.

É curioso notar no início da narrativa a presença de uma personagem que parece dar as pistas do *modus operandi* empregado no conto. João, também escritor, diz a Augusto/Epifânio que há um ônus a pagar pelo ideal artístico, e esse ônus é a pobreza, a embriaguez, a loucura, o escárnio dos tolos, a agressão dos invejosos, a incompreensão dos amigos, a solidão e o fracasso. Augusto encarna essas expressões de solidão e fracasso, e em andanças feitas sempre a sós consigo mesmo, pois ele mesmo é um duplo Augusto/Epifânio, não deixa de observar as profundas marcas de decadência e destruição do passado histórico e social da cidade, visíveis nas ruas e nas construções que porventura resistiram à passagem dos anos.

As transformações do espaço público sempre trazem à tona as marcas da mercantilização da coisa pública e os usos ambíguos desses espaços parecem nos indicar que estamos diante de uma polimorfia que inevitavelmente irá dissolver toda a antiga “tábua” categorial com a qual determinamos espaços e coisas com a destreza que a modernidade nos legou.

Mas, no conto, as certezas modernas parecem não servir de medida para a mensuração dos espaços conhecidos até então.

Tudo é revestido por uma capa de ambiguidade: cinemas-templo; o profano e o sagrado num único vocábulo. O próprio Augusto, que encarna o decodificador, o decifrador, acaba por ser confundido com Satanás pelo pastor Raimundo. Satanás é palavra de origem aramaica que significa literalmente “opositor, adversário” e que, por desdobramento semântico, refere-se a Diabo na origem grega, que significa “caluniador, enganador”. Ao encarnar os papéis de decifrador/enganador, a duplicidade se intensifica, pois se estabelece nos limites do pensável, onde as fronteiras são quase sempre abolidas para que a circulação das diferenças não acarrete a implosão da logicidade e, conseqüentemente, da perda de toda inteligibilidade.

Ele descobriu o nome sob o qual Satã se esconde, Augusto Epifânio. Augusto: magnífico, majestoso; Epifânio: oriundo de manifestação divina. Ah! ele não podia esperar outra coisas de Belzebu senão soberba e zombaria (1992, 43).

Na sua vertiginosa andança pela cidade, Augusto/Epifânio não se detém em observar e registrar com a finalidade de realizar um resgate de uma cidade perdida. Contrariamente ao que pensa Renato Cordeiro Gomes – que em seu livro *Todas as cidades, a cidade*, ao fazer a análise desse mesmo conto, nos diz que o personagem-escritor tem a intenção de resgatar a memória perdida de uma cidade que se acostumou a esquecer –, acreditamos que suas caminhadas não apresentam marcas de um saudosismo pelo qual algo possa ser resgatado da memória e repostado no lugar de um presente amnésico.

Gomes argumenta:

Augusto, o andarilho-escritor, tem a intenção de resgatar essa memória através do livro que escreve. Anda para escrever e res-

taurar a cidade pela letra. Sua escrita combaterá uma perversão com outra, [...] procura, portanto, estabelecer uma religação com a cidade (1994, 151).

Se esse objetivo fosse de fato o motivo de suas caminhadas, era simplesmente permitido que Augusto o fizesse do interior de um gabinete de biblioteca, o que de fato não ocorre. Não se trata de um resgate das memórias da cidade, pois o próprio personagem nos afirma não ter interesse em escrever “um guia arquitetônico do Rio antigo ou compêndio de arquitetura urbana”. Sua atenção se volta para um presente e é a partir desse presente que irá tecer sua narrativa. Mas num aspecto concordamos com a leitura de Gomes: a narrativa de Rubem Fonseca/Augusto, ao trabalhar a presença de personagens oriundas da miséria, não se prende à questão da exclusão por ela mesma.

Encontramos essa opinião em Gomes:

Para Augusto esses personagens não são invisíveis, fazem parte da paisagem da *urbe* que insiste em expulsá-los da *civitas*. [...] ele (Augusto) não os rejeita: observa-os, relaciona-se com eles e registra-os como matéria para o livro que vai escrever. [...] registra-os não para oferecê-los como espetáculo exótico “do horror, do crime e da miséria” [...] eles fazem parte da cidade, são a cidade, onde convivem, com seus contrastes em oposição, o luxo e o lixo, as instituições com seus prédios modernos ao lado da miséria (1994, 150).

Essas personagens contribuem para a defesa de nossa hipótese, a saber: diferentemente do que ocorreu ao pré-modernismo ou mesmo ao modernismo, as personagens representativas da obs-cena, que costumeiramente foram relegadas ao segundo plano ou mesmo ao silenciamento, reaparecem aqui desempenhando um

papel contestatório do projeto civilizatório. Contestatório na medida em que sua presença na cena urbana não pode mais ser vista como falta grave, a ser sanada.

Isto fica expresso na passagem que relata o encontro de Augusto com Zé Galinha, líder de um grupo de miseráveis que dificilmente podem ser catalogados como mendigos, pedintes, desocupados ou mesmo refugados. As atitudes de Zé Galinha não contribuem para enquadrá-lo num esquema, ou antes, num sistema de referências que possa dar conta do espaço que ele preenche. O encontro entre Augusto e Zé Galinha ocorre por meio de reviravoltas que destoam da habitual segurança que, até então, Augusto demonstrava na cidade. Apesar de reconhecer as ruas, nomeando-as, Augusto nesse instante percebe, como nas palavras do narrador, que “não é bem vindo”. A cidade por ele conhecida e facilmente acessível torna-se inóspita, pois se autorregula por uma lei que não está inscrita no livro das leis, e muito menos pode ser regulada pela via institucionalizada.

O diálogo entre eles vai revelando pouco a pouco a posição defendida por Zé Galinha, que, aliás, afirma se chamar Zumbi do Jogo da Bola. A personagem vai primeiramente redefinir as informações de Augusto, dizendo que não existe nenhuma União de Mendigos, afirmando ser esta informação um claro deboche:

Eu não sou presidente de porra nenhuma de União dos Mendigos, isso é sacanagem da oposição. Nosso nome é União dos Desabrigados e Descamisados, a UDD (1992, 46-7).

Zumbi continua:

Nós não pedimos esmolas, não queremos esmolas, exigimos o que tiraram da gente. Não nos escondemos debaixo das pontes e dos

viadutos ou dentro de caixas de papelão como esse puto do Benevides, nem vendemos chiclete e limão nos cruzamentos (idem).

Com suas afirmações, Zumbi encarna os ideais revolucionários de seu homônimo, Zumbi dos Palmares, pois o que diz para autodefinir a si mesmo e ao grupo que representa não nos deixa percebê-los como sendo passíveis de autocomiseração ou piedade. Diferentemente dos exemplos literários do pré-modernismo e do modernismo, a consciência de pertencer a um grupo de refugados não os desloca da cena para uma obs-cena. São produtos refugados da modernidade, mas não se enquadram nos moldes excludentes que até então lhes foram destinados.

A explicação acerca das reais intenções do grupo e dos objetivos por eles almejados aponta na direção da contestação do lugar comum destinado aos refugos da modernidade, somando-se a uma consciência que os resgata da condição unívoca que até então ocupavam. Zumbi realiza a ambiguidade que agora cabe aos refugados:

Queremos ser vistos, queremos que olhem a nossa feiura, nossa sujeira, que sintam nosso bodum em toda parte; que nos observem fazendo nossa comida, dormindo, fodendo, cagando nos lugares bonitos onde os bacanas passeiam ou moram. Dei ordem para os homens não fazerem a barba, para os homens e mulheres e crianças não tomarem banho nos chafarizes, nos chafarizes a gente mijar e cagar, temos que feder e enjoar como um monte de lixo no meio da rua. E ninguém pede esmola. É preferível a gente roubar do que pedir esmolos (idem).

Augusto, que observava quieto as declarações de Zumbi, o interroga se estas atitudes não o fazem temer a ação da polícia, que aqui representa exatamente a contraposição institucionalizada que a

modernidade criou para manter a ordem, a limpeza e a beleza. Mas com destreza e consciente da lógica destrutiva dessa ordem que ao mesmo tempo guarda e coage, que também serve a um modelo de construção de uma realidade que os quer excluídos, Zumbi responde:

A polícia não tem lugar para botar a gente, as cadeias estão repletas e somos muitos. Ela prende e tem que soltar. E fedemos demais para eles terem vontade de botar a mão na gente. Eles tiram a gente da rua e a gente volta. E se matarem algum de nós, e acho que isso vai acontecer a qualquer momento, e é até bom que aconteça, a gente pega o corpo e exhibe a carcaça pelas ruas como fizeram com a cabeça de Lampião (idem).

O diálogo termina com a promessa de Zumbi de que Augusto ainda ouvirá falar a seu respeito, possivelmente devido à repercussão de seus atos e de suas ideias. A narrativa não termina aqui, mas nossa leitura parece ter encontrado o ponto de apoio que buscava. Zumbi não sabe que está dentro de um modelo que quer excluí-lo e eliminá-lo da cena a qualquer preço, mas sua capacidade de organizar-se, de servir de líder para os outros refugados o torna forte para remover uma parte do muro que os quer esconder. A forte pressão que a modernidade exerceu contra as diferenças e contra a ambiguidade retorna, nesse conto, deslocando a tarefa de ordenar tudo pela via institucionalizadora, substituindo-a pela atuação contestatória dos que pertencem à obscena, ou seja, pela participação inclusiva e geradora de ambiguidades dessas personagens.

Considerações finais

A diferença que buscávamos parece ter sido expressa no conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, de Rubem

Fonseca. A temática do *solvitur ambulando* aparece em boa parte da produção do escritor, dando clara demonstração de que seu trabalho ficcional não se reduz a cartografar os espaços urbanos ou dar relevância à violência, como afirmam alguns críticos. Suas narrativas realizam um ensaio crítico acerca da problematização social e relê com arguta atenção os laços sociais e civilizatórios que nos servem de medida.

Não se trata de um simulacro dentro de outro simulacro. Nem mesmo o livro – ficção dentro da ficção, que Augusto/Epifânio pretendia escrever – pode ser visto como exercício de resgate de uma condição perdida, como delirante tentativa de recriar na ficção o que foi, de uma vez por todas, revogado do plano da realidade. A proposta de Augusto não é de uma “resistência ao desenraizamento à cidade-grafite, à dispersão babélica, à perda da ‘philia’ – a condição *a priori* da existência urbana” (Gomes: 1994, 161). Muito menos sua arte de andar pela cidade é uma operação de recomposição, restauração de uma cidade fragmentada. Essa condição de fato existe, mas não pode ser revogada, pois se trata de uma cidade pós-moderna.

Acreditamos que a narrativa apresenta uma profunda mudança de ambientação dessas personagens refugadas. Os miseráveis, em seus panos e trapos, passam a pertencer ao plano da *civitas*, da sociedade, não porque esta assim permitiu, mas porque se lançaram furiosamente contra a institucionalização da exclusão. E com o enfraquecimento do modelo que os aprisionara, seus corpos podem ser observados e percebidos como parte integrante do todo excludente que quis ocultá-los.

Como deixa claro Zumbi, “queremos ser vistos, queremos que olhem a nossa feiura, nossa sujeira, que sintam nosso bodum

em toda parte”, ou seja, a reivindicação principal é que a ordem, a limpeza e a beleza que os lançaram na obs-cena sejam agora confrontadas pelos excessos que eles exibem à luz do dia. E segundo havíamos afirmado, essa atitude contraria os princípios civilizadores que serviram à modernidade como parâmetros para a formação e manutenção da paz civilizatória.

Mas o que não pode ser desdenhado é que tal mudança só pode ser de fato percebida porque as sociedades contemporâneas convivem com mudanças que ocorrem sem apresentarem um norte, uma direção pautada na velha razoabilidade, que agora parece envelhecida o suficiente para não mais poder se erguer acima de nossas cabeças e nos apontar um caminho.

A modernidade rompeu com seu passado histórico para vigorar como sendo a única possibilidade de atuação a ser adotada pelos homens. Mas a pós-modernidade parece ter percebido a necessidade de conviver com as ambivalências banidas da modernidade. Seja a pós-modernidade um sintoma de uma crise ou um legítimo momento de superação da modernidade, não podemos ser-lhe indiferentes. Afinal, o legado moderno serve de base para a pós-modernidade: não aprender com os excessos é estar condenado pela eterna avareza que a modernidade soube tão bem empregar, seja no *american way of life*, seja na austera arquitetura de concreto armado, a qual, feita de verdadeiras gaiolas de cimento e metal, manteve prisioneiros personagens que finalmente começam a ganhar o merecido relevo.

Referências

- BAUMAN, Zigmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. *Vidas desperdiçadas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- FONSECA, Rubem. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GEREMEK, Bronislaw. *Os filhos de Caim: vagabundos e miseráveis na literatura europeia (1400-1700)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

Vozes textuais em *Estar sendo. Ter sido*

José Antônio Cavalcanti*

Estar sendo. Ter sido, livro publicado em 1997, pode ser entendido como um texto de deslocamento, aparentemente desorganizado pela perda de referências; uma espécie de narrativa caótica se confrontado com o padrão tradicional. É o relato de uma voz sem o abrigo e a certeza de uma *oikós*, de uma voz que vem de fora da casa, vem do terreno do excluído e do interdito. Não há nenhuma segurança, portanto não há roteiro. As figuras hilstianas, seres residuais de um sistema extremamente eficaz na produção simultânea de riqueza, miséria e infelicidade, movem-se no lixo, nas sobras, nos dejetos do existir. Foram desalojadas do real por excesso de realidade, excluídas não por carência, mas por abundância (Baudrillard, 2001). A proliferação desenfreada do real anula a realidade e deixa os indivíduos à deriva. É dessa deriva que trata a obra hilstiana, do ser humano sem chão e sem céu, do mal-estar da existência, da privação, cujo maior símbolo é a presença de um deus ausente.

A expulsão em direção ao vazio, ao nada, provoca o surgimento de uma linguagem dotada de violência inigualável, proporcionalmente alimentada pela intensidade da ausência de respostas e instauradora de um texto construído com o alfabeto da transgressão, à semelhança de um verdadeiro terremoto linguístico.

* Doutorando em Poética (UFRJ).

Vera Queiroz, uma de suas mais capacitadas leitoras, soube sintetizar com muita propriedade os traços da narrativa de Hilda Hilst:

A transgressão de que se reveste o discurso literário de HH pertence a uma natureza cuja matéria é a opacidade, cuja forma é a repulsão e cuja metáfora pode ser a de uma dura pedra – o diamante, por exemplo. Ela se constitui, primeiro, numa transgressão da ordem temática, na medida em que a pudicícia no tratamento do tema amoroso, da sexualidade ou do erotismo está longe de habitar seus textos [...]. O amor é flagrado, sobretudo em seus vários estados de decomposição, arrastando consigo uma linguagem ao mesmo tempo sublime e chula, com altos voos líricos e vocábulos de baixo calão. Isso se dá em razão de que as tramas

histilianas organizam-se em torno de *estados* agônicos de ser dos personagens, mobilizados por situações apresentadas já em seu clímax, de modo que o leitor é convocado desde o início a partilhar, sem escolha, da vertiginosa voragem de questões postas em geral ao ser catalisador dos abismos – Deus, cujos nomes desdobram-se em dezenas de outros, por processos também eles múltiplos – metáforas, metonímias e perífrases configuram aqui estratégias de cerco ao nome e à coisa, e também ao leitor, por elas capturado. Nesse sentido, a literatura de Hilst vige à beira de, é projetada no leitor um *estado de sítio* constante, em função das excruciantes demandas pelo *inominável* – o sentido da vida, as formas do amor, a fatalidade do tempo. Tais os grandes enigmas e os abismos metafísicos que engendram os personagens dessa obra única, e que os obsedam (2000, 19-20).

As características até aqui apontadas, no entanto, só podem ser melhor aferidas através da observação da pluralidade de vozes que formam aquilo que a própria autora, ao referir-se à sua obra, denominou *umasómúltiplamatéria* (Hilst: 1997, 72).

A voz babélica

Estar sendo. Ter sido começa com uma estrutura dialógica da qual participam Vittorio, o narrador, e Júnior, seu filho. Esta sequência narrativa é pontuada por uma constelação de memórias, devaneios, visões e referências a Deus, que apartam inúmeras vezes Vittorio dos diálogos, imergindo-o, mediante o processo do fluxo de consciência, em um cerrado subjetivismo.

Além da inclusão de versos em português, espanhol e italiano, incorpora-se ao texto um roteiro cinematográfico inserido de modo a causar ambiguidade, característica associada ao longo do livro à irreverência, à ironia e ao absurdo hilstianos.

O caráter ambíguo, em torno do qual se erguem os jogos polissêmicos presentes na obra, a exemplo da cômica duplicidade de sentidos atribuídos ao termo *galinha* nas páginas iniciais, provoca tal estranheza que Vittorio – narrador do roteiro – é afastado do texto, através da encenação de um suicídio, para que Vittorio – narrador-máscara-principal – recupere o domínio sobre a enunciação.

No texto de Hilda, podemos observar a perícia no uso da forma do roteiro no interior de outra estrutura narrativa e a obtenção do máximo aproveitamento de tal recurso, jogando com os limites textuais, como pode ser constatado no pequeno trecho onde tal fronteira é atravessada:

era engraçada. mas pra que você quer uma mulher engraçada? há névoas dentro de mim, Matias. ah, para com isso, que névoa? não começa de novo, é aquilo outra vez? é isso ó. (tira rapidamente o revólver da cintura e dá um tiro na têmpora). (eu poderia ter escrito tudo isso e agora dava um tiro na têmpora. mas não o fiz. então tenho que continuar, dizendo é isso ó) mas que estranho! ele não tinha que matar a mulher? pois é, mas matou-se (p.18).

Anulam-se as distinções entre linguagem narrativa, poética e teatral. Repleto de dramaticidade, de comicidade cruel, ou dotado de formas dialógicas apropriadas à narrativa, o texto se vale ora de marcações teatrais, mediante o uso do nome de personagens à frente de suas falas, ora obriga o leitor ao máximo de atenção ao subtrair as marcações textuais dos diálogos. Isso quando não se volta para a produção de um texto que é uma fala direta e aberta ao leitor-plateia. Os exemplos espalham-se desde a cena inicial (um diálogo entre pai e filho) até quase ao final do livro:

Júnior: e o que é?

Matias: o mesmo que “urquel” Júnior: e o que é?

Matias: porra

Júnior: porra digo eu, o que é afinal?

Matias: legítimo, verdadeiro, isso é o que é, que a bebida é autêntica (p. 25).

O narrador também apresenta falas organizadas em parágrafos distintos para cada personagem ao lado de parágrafos inteiros nos quais não há qualquer preocupação em distinguir os enunciados dos personagens e os pensamentos do narrador.

O caráter teatral aparece de modo explícito na cena de uma comicidade grotesca apresentada nas páginas 28 e 29. Nelas, diversos indivíduos reagem de maneira diferente diante da visão de uma velha caída ao chão e com um objeto introduzido na boca. O humor negro, formado pelas várias interpretações dadas ao objeto – pau, picanha, peixe, cobra –, desarma-se com o final inusitado: a velha levanta-se e revela ter se engasgado com uma banana.

A cena surge no meio de um texto sem nenhuma preocupação em alinhavar uma história. Não há conexões. A leitura se insti-

tui pela justaposição de gêneros e pelo ritmo intenso, à beira de um delírio verborrágico, alimentado pela disjunção e pela desconexão.

Da galeria genérica hilstiana constam também alguns conselhos de suicídio, como este, redigido com fina ironia: “38. Tiro na têmpera. Cabo de madreperola. Última e brilhosa visão estética. Atenção: não tremer. Os que têm Parkinson evitem essa última solução. Eu não tenho Parkinson. Tremo, mas raramente” (p. 35). Em outro momento, o aconselhamento reveste-se de dissimulada linguagem científica:

VESPERAX (secobarbital, efeito rápido; bralobarbital, efeito médio). dosagem: cerca de 3 g (Centro de Informação em Favor da Eutanásia Voluntária, Holanda), ou seja, 30 comprimidos de 100 mg de secobarbital. esta dose corresponde a 3 g de secobarbital associados a 1 g de bralobarbital. provoca sonolência em 15 a 60 minutos e a morte em 48 horas (p. 51).

O narrador recorre apenas uma vez à introdução de um desenho (p. 39), destinado a tornar mais fácil a compreensão da perfeição que atribui à hora da morte, durante a qual tudo é redondo e completo, características visualizadas na figura de um octaedro dentro de um círculo.

As receitas de drinques (*alcudia*, *Black Russian*, *negrone*) surgem soltas e esparsas na narrativa, dando continuidade a um processo já utilizado em livros anteriores de Hilda Hilst. Parecem contribuir para criar um grau de indeterminação sobre os acontecimentos e para distanciar a realidade material na qual Vittorio está situado dos verdadeiros surtos de esquizofrenia sofridos por ele. Entre etílico, lúcido e onírico, Vittorio tenta efetuar o percurso temporal que dá nome ao livro, porém tal trajetória é marcada pelo desequilíbrio, pela imprecisão, pela incerteza.

A narrativa epistolar inscreve-se também no quadro dos recursos genéricos hilstianos reunidos em *Estar sendo. Ter sido*, onde aparece de modo mais significativo na passagem denominada “Carta de Dom Deo” (pp. 75-6), endereçada a Vittorio por um antigo amigo agora no exercício de funções episcopais. Em outros momentos, as cartas são incorporadas à narrativa diretamente ou de modo alusivo, a exemplo da correspondência trocada entre o narrador e Hermínia (p. 20), das cartas enviadas por Karl (p. 48) ou de bilhete escrito por Lucina (p. 50).

Quase ao final do livro, o leitor é surpreendido com o primeiro conto produzido por Junior (pp. 107-8). Uma curtíssima história, bem ao estilo de Hilda Hilst, marcada pela linguagem pesada e por uma moralidade de perversão, representada pela reflexão antitética entre a vida e a beleza, de um lado, e a morte e a destruição, de outro lado.

De todos os recursos empregados pelo narrador, no entanto, a poesia parece ser a forma usada de modo mais intenso e sistemático para marcar o caráter híbrido do texto, num visível trabalho deliberado de minar as concepções genéricas usuais e dar ao livro a consistência de obra de arte fechada na qualidade da linguagem, mas aberta em relação ao aspecto formal.

A respeito da característica multigenérica da obra em questão, Alcir Pécora oferece uma observação preciosa. Apesar de ter sido elaborada com referência a outra obra da escritora, *Contos d'escárnio: textos grotescos*, as afirmações do ensaísta podem ser estendidas ao conjunto das narrativas da autora:

Há uma verdadeira anarquia de gêneros em sua disposição discursiva que desordena completamente a narrativa: romance

memorialístico, diálogos soltos intercalados abruptamente à história; imitação de certames poéticos à antiga; apóstrofes aos leitores, maltratados o tempo todo como ignorantões e picaretas, bem como aos órgãos sexuais; contos e minicontos das personagens; alusões políticas; comentários etimológicos e eruditos; crítica literária (a ressaltar-se o ataque mortal a João Cabral, cuja obsessão de uma poética do rigor é traduzida como seqüela de machismo nordestino); mistura babélica de línguas; coletâneas de instruções inúteis para *performances* estúpidas; paródias de textos didáticos; textos dramáticos politicamente incorretíssimos, que fazem completamente jus ao título de *teatro repulsivo*; fábulas e piadas obscenas; fragmentos de novela epistolar; excertos filosóficos; textos psicografados postumamente etc. – tudo isto em sucessão acelerada, despenhando precipícios e vertigens (Pécora: 2002, 5-6).

Isso comprova ser a proliferação genérica fundamental à constituição da narrativa hilstiana. Assim, não causa nenhuma estranheza buscar similaridade com Romances considerados pós-modernos, que à semelhança da teoria literária contemporânea, também questionam

toda aquela série de conceitos inter-relacionados que acabaram se associando ao que chamamos, por conveniência, de humanismo liberal: autonomia, transcendência, certeza, autoridade, unidade, totalização, sistema, universalização, centro, continuidade, teleologia, fechamento, hierarquia, homogeneidade, exclusividade, origem (Hutcheon: 1991, 84).

A narrativa hilstiana tanto participa da linha de frente da experimentação e pesquisa de linguagem, quanto se articula com formas, recursos e processos legados pela tradição, gerando um movimento pendular que imprime uma feição particular, singula-

rizando o seu experimentalismo ao afastá-lo daquele praticado por outras correntes literárias brasileiras e ajudando a ver nessa dupla articulação, claramente assumida pela autora, uma das razões do seu isolamento. Em Hilda Hilst, a literatura nunca é um experimento cerebral, uma arquitetura textual provocada pela necessidade de alcançar a força uma nova expressão. Nela o experimento é algo visceral, fundo, intenso, não é um simulacro, mas a existência que se escreve como experiência radical.

O híbrido não é uma criação pós-modernista, acha-se incrustado no universo estético desde praticamente as origens das civilizações. O hibridismo assume uma conformação pós-moderna ao tornar-se uma prática de uso sistemático num quadro de esvaziamento de transformações literárias mais substanciais, o que faz os autores recorrerem ao vasto repertório da tradição literária na montagem de mosaicos e inventários genéricos para caracterizarem um ritmo voraz, uma múltipla temporalidade e um universo esvaziado de referências sólidas e estáveis.

Ainda que dentro de um quadro teórico delimitado pelo mapeamento da constituição do romance como gênero literário, em Mikhail Bakhtin pode ser observado como a Antiguidade já operava a fusão de gêneros em narrativas artísticas. Dentre as catorze características atribuídas pelo estudioso à sátira menipeia, algumas são particularmente relevantes:

8. Na menipeia aparece pela primeira vez também aquilo a que podemos chamar experimentação moral e psicológica, ou seja, a representação de inusitados estados psicológico-morais anormais do homem – toda espécie de loucura (“temática maníaca”), da dupla personalidade, do devaneio incontido, de sonhos extraordinários, de paixões limítrofes com a loucura, de suicídios etc.

9. São muito características da menipeia as cenas de escândalos, de comportamento excêntrico, de discursos e declarações inoportunas, ou seja, as diversas violações da marcha universalmente aceita e comum dos acontecimentos, das normas comportamentais estabelecidas e da etiqueta, incluindo-se também as violações do discurso.

10. A menipeia gosta de jogar com passagens e mudanças bruscas, o alto e o baixo, ascensões e decadências, aproximações inesperadas do distante e separado, com toda sorte de casamentos desiguais.

12. A menipeia se caracteriza por um amplo emprego dos gêneros intercalados: as novelas, as cartas, discursos oratórios, *simpósios* etc., e pela fusão dos discursos da prosa e do verso (Bakhtin: 1981, 100-1).

Algumas das características que constituíam, segundo Bakhtin, o campo do cômico-sério também são fundamentais à narrativa hilstiana. Parece existir, apesar da diferença de contexto e de emprego dos recursos estéticos, um nexos capaz de permitir estabelecer uma relação para o surgimento de características comuns a épocas tão distintas: a escrita multigenérica surge em tempos de crise, assinalados por eclosão de rupturas violentas, de processos que subvertem os paradigmas, pulverizando-os, esfacelando hierarquias genéricas, e, dessa maneira, pode ser entendida como expressão de um mundo em ruínas.

Ao mencionar as três raízes do gênero romanesco – a épica, a retórica e a carnavalesca –, Bakhtin afirma que os gêneros do cômico-sério

renunciam à unidade estilística (em termos rigorosos, à unicidade estilística) da epopeia, da tragédia, da retórica elevada e da lírica. Caracterizam-se pela politonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, empregam

amplamente os gêneros intercalados: cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródias dos gêneros elevados, citações recriadas em paródia etc. Em alguns deles, observa-se a fusão do discurso da prosa e do verso, inserem-se dialetos e jargões vivos (e até o bilinguismo direto na etapa romana), surgem diferentes disfarces de autor (1981, 93).

No conjunto da obra de Hilda Hilst encontramos estados psicológicos extremos do indivíduo, a tematização de diversas formas de loucura e de suicídio, comportamentos excêntricos, violações de toda natureza, escândalos, mudanças abruptas no fluxo da narrativa, aproximações antitéticas surpreendentes, sonoridades estrangeiras, fusão de prosa e poesia, entre outras características apontadas por Bakhtin. Comprova-se, assim, que relacionar o hibridismo ao pós-modernismo, sem a necessária contextualização, pode levar à impressão de que tal característica tenha sido criada na literatura tão-somente a partir das décadas finais do século passado.

Por outro lado, é necessário refletir se vale a pena cair na tentação sedutora de tomar a complexidade genérica da narrativa hilstiana como justificativa para aderir ao processo burocrático de rotulação, enquadramento e classificação de obras literárias em determinados escaninhos críticos e apreendê-la como uma representação estética do pós-modernismo.

A tentação pode ser evitada se for levada em consideração a precariedade crítica do próprio conceito de pós-modernismo, fato que, apesar de não anular aquilo que já foi conquistado nesse terreno, serve para apontar para a insuficiência de instrumentos avaliativos capazes de clarificar a leitura do livro dentro desse campo conceitual.

A recusa à classificação de obra pós-modernista ganha ainda mais força com a observação do intenso diálogo hilstiano com um conjunto imenso e expressivo da cultura em geral: seja brasileira, clássica, romântica, oriental ou contemporânea. Uma das marcas hilstianas é justamente a dialogia cultural enciclopédica.

As questões suscitadas pelos estudos genéricos não podem ser resolvidas apenas no âmbito de uma determinada concepção, seja ela sociológica, histórica ou imanentista, por mais fecunda que seja (Soares: 2004). Do *corpus* teórico sobre os gêneros, da *Poética* aristotélica, centrada na tragédia, até concepções idealizadas staigerianas; dos formalistas russos à estética da recepção; da perspectiva romântica a Croce; de Bakhtin a Barthes; de E. M. Forster a Northrop Frye – nunca foi possível a formulação de territórios fixos, províncias textuais com características autônomas, a não ser nos exercícios de má literatura. As fronteiras genéricas parecem ter se constituído historicamente como realidades dotadas de fluidez e mobilidade. É o que se depreende da visão de Luiz Costa Lima em ensaio sobre o tema:

Em vez, portanto, de tomar-se o gênero como uma entidade fechada, i. e., com um número determinado de traços, de que se pode ter consciência e a partir dos quais são possíveis julgamentos de valor, o gênero apresenta uma junção instável de marcas, nunca plenamente conscientes, que orientam a leitura e a produção – sem que, entretanto, se presuma que as marcas orientadoras sejam as mesmas. É pela impossibilidade de se definirem exaustivamente os traços constitutivos de um gênero que Coseriu o toma como análogo das línguas naturais: “a uma observação mais detalhada, os chamados gêneros literários aparecem como análogos às línguas históricas [...]. É propriamente impossível definir o romance, a tragédia como classes.

Pode-se apenas descrever historicamente um certo romance, uma certa tragédia e pesquisar o seu desenvolvimento histórico. O mesmo vale para as línguas históricas” (2002, 286).

De tudo, no entanto, o fator mais relevante é a constatação de que Hilda Hilst jamais buscou construir uma escrita cerebral, vanguardista, “novidadeira”, elaborada para impressionar pela excentricidade. Nela, à questão formal nunca pode ser atribuída posição central, da qual todas as outras sejam meras projeções. Sua obra não responde a qualquer apelo de simples atualização estilística, com raízes fincadas fora da necessidade intrínseca da criação. Não é uma ideia a ser preenchida por palavras.

O fundamental na narrativa é que aquilo que nela existe de experimental, é fruto de uma experiência, corresponde a um processo interno e vital de luta por identidade e busca de uma voz. Não há limites delineados com nitidez entre forma, linguagem, conteúdo, narrador, personagem. O fluxo hilstiano é a expressão de um pensamento que voa em busca de saídas em um espaço totalmente fechado. Assume a forma de um texto agônico tensionado contra o cerco e o insulamento, considerados como o estado de existência do ser humano em ruínas, de cuja perda e irremediável solidão brotam os fios de uma escrita insurrecional construída como um desafio à morte.

Um antinarrador

Segundo Adorno (2003, 55-63), a posição do narrador perdeu o equilíbrio e a importância do período de hegemonia daquilo que denominou de literatura realista e acabou por assumir a conformação de verdadeiro paradoxo, pois se a forma do romance traz

consigo a exigência de narração, não existe mais a possibilidade de se narrar alguma coisa.

No mesmo ensaio, o pensador alemão afirma que nenhuma obra de arte contemporânea que possua qualidade estética pode fugir à influência do prazer da dissonância e do abandono.

A impossibilidade de narrar é associada por ele a um impedimento estabelecido pelo mundo administrado, pela estandardização do pensamento e da linguagem, pela mesmice, com os quais a arte só pode entronizar o engodo no lugar do real. Portanto, para serem fiéis à verdadeira herança realista, os romancistas precisam renunciar a qualquer veleidade de realismo.

Ao perder o domínio sobre amplas áreas da linguagem, subtraídas à sua influência pelo desenvolvimento do texto jornalístico, da indústria cultural, do cinema (na atualidade, para os múltiplos campos midiáticos), a narrativa desenvolveu um movimento interno de insurgência contra o realismo, revolta da qual a própria linguagem não pôde escapar, uma vez que o discurso esvaziado pelo poder através do automatismo e da manipulação tornou-se um núcleo gerador de formas falsas, simulacros, máscaras com as quais se perpetua a tradição e a própria criação se anula.

Por esse caminho, a produção em série, a linha de montagem, os processos de acumulação capitalistas contaminaram a estética ao estabelecer caminhos, formas e moldes que lograram sucesso durante determinada época como modelos a serem perpetuados *ad infinitum*, na contramão do trabalho de criação artística, esse movimento eterno de insaciável pesquisa de novas linguagens. No entanto, a força desse contágio só produziu efeitos sobre a subliteratura, o texto mais mercadológico do que literário. A arte narrativa reagiu mediante um contínuo processo de rupturas que

teve em Joyce o autor mais destacado, capaz de articular a rebelião do romance contra o realismo com uma revolta contra a linguagem discursiva.

O trabalho de transformação da estrutura narrativa caracteriza o texto hilstiano em todos os níveis. O real brota da destruição de formas facilitadoras de sua tradução. Não há uma linguagem-espelho, a verossimilhança não é um absoluto, o enredo não é elemento narrativo fundamental, as personagens não são desenvolvidas, o tempo não é demarcado, a linguagem não é canônica. Não há, portanto, ilusão de realidade, o real é a impossibilidade de sua própria tradução.

Em Hilda Hilst, há sempre uma exacerbada consciência de deslocamento, de exclusão, um conhecimento de quem habita um não-lugar. Expulsa da utopia (que sobrevive na provocação a um Deus que não responde), sobrevive na escrita inconformista, movida a um desencanto profundo com a sociedade e com a própria existência.

A velhice, a reflexão sobre a morte, a preocupação com as grandes questões do ser e do devir que estruturam *Estar sendo. Ter sido* permitem dar às palavras de Adorno uma flagrante atualidade:

O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. 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. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo (2003, 58).

Em toda a obra de Hilda Hilst sempre surge a reflexão sobre o próprio fazer literário, ao lado de uma verdadeira catilinária contra o mercado editorial brasileiro. Na narrativa se encena o drama de uma obra insulada, cercada por um meio medíocre, dominado por interesses comerciais poderosos. O exercício literário é um enfrentamento aberto, um risco constante em território minado pelo consumismo, pela força da indústria cultural. Em um de seus livros, um dos personagens chega a esmurrar um editor.¹

A metaficção hilstiana é impregnada pelo desencanto com o mundo mencionado por Adorno:

choro do velho que estou ou que me sinto, choro porque não sei a que vim, porque fiquei enchendo de palavras tantas folhas de papel... para dizer o quê, afinal? do meu medo, um medo semelhante ao medo dos animais escorraçados, e pânico e solidão, e tantas mesas tantos livros tantos objetos... (p. 24).

Desencanto também advindo da consciência do alto valor que a sua obra trazia à literatura contemporânea brasileira, percepção que a levou em diversos momentos a reagir com amargura e sarcasmo, mediante a construção de narradores e de personagens nos quais dissimulava sua revolta contra a incompreensibilidade imputada aos seus textos. A recusa ao estigma de requintada pornógrafa revela a voz de Hilda Hilst sobreposta à de Vittorio na formulação de uma resposta direta ao rótulo que lhe fora atribuído por um conjunto de leitores desatentos: “agora só esperam de mim

¹ Trata-se de Stamatius, personagem de *Cartas de um sedutor*, outra narrativa de Hilda Hilst. Nela ele surge como um escritor marginalizado pelo mercado e reage à exclusão de modo violento, agredindo um editor refratário ao que escreve.

lubricidade como se eu fosse o dedo, a língua, o porongo, a xiriba da cidade” (p. 32).

A toda hora o narrador recorre à crueldade, seja na apresentação de cenas grotescas – a exemplo daquela em que descreve a relação sádica mantida por um amigo pedófilo com bebês –, seja no tratamento insultuoso dado ao filho. Não poupa nem a si mesmo de situações grotescas, a exemplo do trecho em que se imagina numa cadeira de rodas com uma bengala de prata e madrepérola ou quando fica idealizando um monumento em seu túmulo.

A inclusão do discurso teatral à babel discursiva formada pelas narrativas de Hilda Hilst contribui para acentuar a natureza dialógica do texto. Alcir Pécora, ao chamar a atenção para o uso do fluxo de consciência pela autora, desvenda a peculiaridade de sua presença no universo da escritora:

Não se trata, contudo, da forma mais conhecida de fluxo de consciência, na qual a narração ou o enunciado se apresenta como flagrante realista de pensamentos do narrador. O fluxo em Hilda é surpreendentemente dialógico, ou mesmo teatral, sem deixar de se referir sistematicamente ao próprio texto que está sendo produzido, isto é, de denunciar-se como linguagem e como linguagem sobre linguagem. O que o fluxo dispõe como pensamentos do narrador não são discursos encaminhados como uma consciência solitária supostamente em ato ou em formação, mas como fragmentos descaradamente textuais, disseminados alternadamente como falas de diferentes personagens que irrompem, proliferam e disputam lugares incertos, instáveis, na cadeia discursiva da narração. Daí a impressão viva de que aquilo que no narrador de Hilda pensa está atuando. E atuando em cena aberta: atuando cara a cara com uma plateia tendenciosa, hostil e predominantemente estúpida. Mais do que a subjetividade ou a psicologia, o que a sua prosa encena como flagrante de interioridade é o drama da posição do narrador face

ao que escreve: aquilo que se passa com alguém quando se vê determinado a falar, mais, digamos, por efeito de possessão ou determinação irresistível de certa forma vicária de ser e de viver do que por vontade própria (2002, 4).

O narrador recusa-se deliberadamente a narrar, dissolvendo a narração em micronarrativas ou intercalando-a com textos construídos com uma atmosfera impregnada de enevoamento existencial no qual todas as dicções são possíveis, inclusive a irrupção de matrizes líricas genuínas sob a forma de poemas. Vittorio dispensa a sequência arrumada de fatos, a exposição linear de acontecimentos, o adensamento psicológico das personagens, opõe-se programaticamente a qualquer expectativa de retomada da grande tradição do romance romântico-realista, com começo, meio e fim. Tais características, somadas às propensões ensaísticas e metalinguísticas do livro que ajudam a desregular as suas propriedades narrativas, permitem enxergar a existência não de um narrador, mas a presença da figura de um antinarrador, um enunciador que não cumpre a expectativa gerada no leitor pela enunciação do relato.

Na arquitetura textual do romance, o narrador assume papéis distintos nas duas partes em que a narrativa é dividida. Na primeira parte aparece um escritor de 65 anos, imerso no álcool e em divagações, morando à beira de uma praia na companhia de cães e gansos, de Júnior, o filho, e do irmão Matias, seu protetor e guia nas coisas práticas, com o qual mantém permanente diálogo ora de natureza circunstancial, ora capaz de causar perplexidade ao irmão, assustando-o pela linguagem, pela complexidade do pensamento ou mesmo pela loucura. Em alguns momentos surge uma expressão comovida dotada de intenso lirismo:

Precioso é o que tu és, irmão-colosso, hás de me tomar as mãos quando vier a de passadas largas, a curva, a envesgada, a que vem súbita numa lufada, a pequenina também de dentinhos escuros vestida de negro organdi, a velha-menina com sua guirlanda de ossos: “é hoje, Vittorio! é hoje!” e talvez dance à minha frente um minueto, os cascos em ponta e as toscas castanholas ressoando baças no assoalho da casa (p. 54).

Já com o filho a conversa sempre assume um tom agressivo, revestido de ironia ou em uma conotação declaradamente insultuosa. Só na segunda parte, após a leitura de um texto de Júnior, o narrador é capaz de evitar a animosidade contra o filho.

Vittorio planejara a própria solidão. Livrara-se da mulher, Hermínia, já com mais de cinquenta anos, mediante um estratagemma que a induziu à união com o jovem e feroso Alessandro. Para alcançar seu intento o narrador ensinou ao rapaz tudo o que sabia sobre a poesia de Petrarca, considerada por ele infalível para seduzir a alma feminina. A trama de deliberada busca de um espaço individual distanciado de convívio fora do pequeno núcleo familiar – “ainda bem que não há vizinhos” (p. 65) – pode ser entendida como um processo ritualístico de preparação para a morte, do qual seguramente as referências a métodos de suicídio oferecem indícios comprobatórios.

A relação entre Vittorio e Lucina só amplia a carga de angústia e desencanto. A mulher revela a impossibilidade de um sentimento autêntico, capaz de retirá-lo da solidão. Lucina-Licina-Juno, corpo fictício de Lâmia, Taís, Messalina ou Frinéia, parece antes uma alucinação do narrador para revelar, na representação da figura de uma mulher-símbolo, os limites do corpo e para denunciar a falsa realização obtida no comércio de prazeres como simulacro de um estado de felicidade.

A segunda parte da narrativa, separada da primeira por um conjunto de poemas, revela que Vittorio entrou em uma crise profunda, razão pela qual teve que ser internado. A parte final é de menor extensão, contudo nela predomina um ritmo mais forte, pois o processo de loucura se acentua, fato percebido por Vittorio:

me vejo negro, artificioso como quem não se vê. a loucura é sépia. ou talvez mais pro ovo. a loucura é algures, não em mim. os corvos naquele céu eram de um outro, minha loucura é rajada, esparzida de cores, loucura é escarcéu, é não, é chumbosa, pesada, o olho do cafre sobre aquela que lhe arranja o dinheiro, é enviesada, esquivada, mas vigilante, o olho do meganha sobre o biltre. é nada, é tímida, medrosa, se acasala nos cantos (p. 88).

Outra modificação que altera o ritmo narrativo é que a tensão causada pela reflexão-expectativa da morte aflora com maior intensidade. As personagens da primeira parte participam em menor proporção, à exceção de Matias, sempre no exercício das funções de confidente. Surgem o *dottore*, o barman-mordomo-doutor em filosofia Raimundo e uma velha que cuida do convalescente Vittorio.

Ao final, todas as vozes ressoam como máscaras de um narrador proteico, um antinarrador: “Aqui estou eu. Eu Vittorio, Hillé, Bruma-Apolonio e outros” (p. 110).

Vozes no espelho

A obra apresenta um enredo rarefeito, ao longo do qual as personagens não adquirem em momento algum consistência sucedendo-se velozmente como interferências no fluxo narrativo, uma vez que são transformadas em projeções de uma voz obsessi-

va e obcecada com o seu próprio ser-no-mundo. A proliferação de vozes no lugar marcado para o narrador quebra a expectativa de uma estória a ser lida e impossibilita o adensamento psicológico das personagens.

As faces de Hilda formam “umasómúltiplamatéria”, segundo o verso final do conjunto de poemas com o qual se encerra a primeira parte do livro. Suas personagens são uma só, assim como podemos interpretar toda a sua ficção como um único livro. As personagens que cria são apartadas da realidade, estão afastadas de qualquer possibilidade de autonomia, pois giram em torno das candentes questões apresentadas pelo narrador, são mais caminhos do que seres fictícios; mais formas de uma possessão demoníaca através da qual o narrador extravasa dor, revolta, desamparo, sarcasmo, niilismo, às vezes ternura, compaixão e lirismo. As personagens ainda fornecem, de modo insaciável, a satisfação de todos os desejos e perversões do narrador para o qual, aliás, a perversão também é santidade. Nenhuma personagem tem conforto, segurança, todos são arrastados na torrente de questionamentos infinitos, ligados à vida como se fossem alimentados por fios em curto-circuito.

No livro encontramos Vittorio, o protagonista, já aos sessenta e cinco anos, sempre com um copo em uma das mãos e um livro na outra, à procura de iluminação temporal sobre a sua existência e sobre o envelhecimento. Vale-se da ambiguidade para retratar a velhice como despedaçamento e iluminação, ao mesmo tempo em que usa a memória para recompor os acontecimentos, as paixões e os fracassos amorosos, sempre se alimentando de humor e ironia.

No interior dessa busca incessante de finalidades e horizontes, o narrador tenso e agoniado apresenta cenas, casos, contos,

ora patéticos, ora escabrosos, verdadeiras ilhas narrativas nas quais se refugia da reflexão oceânica, realizada com enorme intensidade lírico-trágica, sobre a morte e sobre Deus.

Embora presentes, as solicitações da carne surgem sob a ótica da decomposição física que exaure os limites do corpo: “não quero mais nada, Hermínia, já sabes, só penso na morte, nos meus ossos lá embaixo, no nada que serei (tu, um dia, também, isso me consola, se só eu é que ficasse solitário lá embaixo seria demais para mim” (p. 23). Passagem em que joga, com notável resultado, com a duplicidade da palavra “baixo”: parte física relacionada à genitália; terra sob a qual ficam os ossos. A ambiguidade acentua dolorosamente as formas da decadência do ser humano.

Além das referências feitas por Vittorio sobre si mesmo – intelectual, bêbado, decadente –, são poucas as passagens com informações sobre ele, como estas, extraídas de um diálogo entre Alessandro e Hermínia:

é inteiro deboche lá por dentro, tem pânico de ser pomposo, [...] tem alma eloquente, gosta de grandes acordes, adora os russos, aqueles sinistros do piano, aquela pausa... [...] odeia o dedilhar das notas agudas, odeia sopranos estridentes, esses que se esgoelam nos trinados... (p. 43).

Acrescente-se um Vittorio *voyeur* que, de uma abertura feita na parede da biblioteca, pode observar o que acontece na sala. Aliás, a biblioteca simboliza espaço tão fundamental para o protagonista que chega a ser o lugar onde dorme.

Já Hermínia é a ex-mulher da qual se livrara mediante um estratagema para ocupar-se exclusivamente das questões que o atormentavam.

A mãe de Júnior é sempre referida de maneira pejorativa: rameira, puta, vaca. Figura distanciada na narrativa: relaciona-se com Vittorio apenas por cartas ou surge, então, na memória do protagonista. O narrador não esconde o artifício ficcional da construção da personagem, explicita-o com clareza em duas ocasiões. A primeira delas de modo nominalista: “Hermínia é seco comprido estreito e eras tão dulçorosa e meiga e tão pequena” (p. 20). No segundo registro o caráter metafictional é bem mais contundente: “não deveria ter inventado Hermínia, ela me aborrece, tem pouquíssimo a ver comigo mesmo, vejo-a quase seca, alta, distanciada” (p. 60). O mesmo expediente é adotado pelo narrador em outra passagem, na qual tenta livrar-se da presença de Rosinha, trazida pelo próprio pai para deleite sexual de Vittorio: “e aqui está ela de novo, não me sai da página” (p. 45).

Matias, o irmão, é descrito como um homem de 55 anos, forte, saudável, sexualmente ativo, prático, quase sempre razoável,ajeitando todas as situações, descomplicado, um santo luxurioso sempre às voltas com mulheres. Sempre está ao lado do irmão. Menos sofisticado do que Vittorio, nos diálogos limita-se a fazer perguntas e a ouvi-lo.

Júnior é o filho constantemente tratado com sarcasmo e ironia (Vittorio chega a observar semelhança física entre o filho e um cavalo usado pela mãe). Ouve sempre o discurso rancoroso de Vittorio contra Hermínia. Tem vinte e poucos anos. Pratica natação. Só posteriormente, já na segunda parte do livro, pai e filho aparecem envolvidos por um clima mais amistoso. O filho mostra ao pai o seu primeiro conto e revela ter deixado de nadar.

Sobre Lucina, as observações também são mínimas. Tem coxas pesadas, canelas finas, é jovem, bela, sem barriga, lisinha

e advogada. Na linguagem azeda de Vittorio – “rábula e puta”. O narrador ocupa-se, todavia, da etimologia. Associa Lucina a Juno, deusa responsável pela proteção do nascimento na antiga Roma. As relações de Vittorio com Lucina são marcadas por um visível desprezo, já que atribui a ela interesses pecuniários.

Se estas personagens já são bastante esvaziadas, todas as outras vozes são moldadas de modo a atender os interesses do narrador. Oroxis, Dom Deo, Rosinha, avó Blandina, entre outros, são autênticas aparições que se esgotam no minúsculo espaço textual por elas ocupado.

As personagens femininas parecem arquitetadas com todo o repertório de preconceitos machistas. Na verdade, a leitura do texto hilstiano permite ver, na exposição do preconceito, um modo irônico de desconstruí-lo. O narrador extravasa em vários momentos uma visão caricata do feminino: as mulheres são percebidas como simples buracos a serem preenchidos pelos homens sem qualquer envolvimento afetivo; é de extrema raridade a existência de mulheres engraçadas; são seres falsos, dissimulados, a exemplo de Rosinha, a quem denomina “boi sonso”; o caráter trágico da relação incestuosa de Jocasta é ilusório, pois ela teria consciência da situação e aproveitava-se do vigor e da juventude do filho; as mulheres querem o tempo todo sexo e nada mais; o veneno (símbolo de covardia e traição) é a forma preferida pelas mulheres para matarem.

Ecoss de outras vozes

No fluxo narrativo, a autora estabelece um diálogo circular com outros textos, numa relação inter e intratextual, revelando-nos uma clara consciência da produção de uma obra de extrema

originalidade, coerente e coesa no peso concedido à construção de uma linguagem que permite explorar todas as dimensões da língua: canônica e não-canônica, casta e herética, alta e baixa, chula e erudita. Um *corpus* narrativo centrado na experimentação como processo unificador entre vida, pensamento e linguagem, paga às vezes um alto preço por existir na zona de fronteira, nos limites distanciados de qualquer convenção normativa.

O diálogo ininterrupto com as mais diversas fontes culturais cria para o texto hilstiano uma natureza ensaística, ao alimentá-lo de referências que possibilitam mover a constante reflexão que mobiliza todos os narradores. Nunca as citações são agenciadas apenas para ilustrar o texto como mera erudição, são pontuações críticas do pensamento ficcionalizado no texto.

Intertextualidade

Quanto às referências intertextuais, Vittorio – não se pode esquecer da sua condição de intelectual – mistura em sua prosa uma multifacetada biblioteca, como se fosse impossível desencarnar seu texto de suas lembranças ficcionais.

Esta é uma das marcas fundamentais do estilo hilstiano: a incessante referência a autores, livros e personagens (reais ou fictícios) do mundo da arte e da cultura. Aqui pode ser observado, em relação ao caráter pornográfico atribuído aos seus textos, um ponto de vista inovador. As referências ao universo mais alto da literatura, a crítica a determinados autores, a eleição de outros, a discussão de ideias e de trabalhos do universo artístico, filosófico e científico não são recursos apropriados ao universo de revelação do interdito com intenção de prazer não-estético que é o caráter

mais pertinente ao campo pornográfico. O pornográfico, em Hilda Hilst, encontra-se a serviço de uma estética de choque, de ruptura e do absurdo.

Outra faceta notável da obra é a proximidade da técnica narrativa hilstiana com os procedimentos dos grandes autores associados a concepções vanguardistas do século XX. Entre outros possíveis e prováveis diálogos (Joyce, Kafka, entre outros), é importante assinalar semelhanças com a linhagem beckettiana.

No romance *Molloy*, de Samuel Beckett, o protagonista também habita um espaço exíguo no interior de uma casa; permanece preso a um quarto, sintomaticamente o quarto da mãe. As pessoas e as imagens à sua volta aparecem num plano ilógico, tudo surge misturado de maneira grotesca e irreverente. As personagens de Beckett sempre se defrontam com um mundo absurdo, cuja legibilidade é impossível.

Se as personagens hilstianas não são propriamente caricaturais, como as do autor de *Esperando Godot*, vivem sempre uma situação-limite, responsável pelo ar deslocado que exibem e por sua estranheza: estão obcecadas por uma angustiante e angustiada reflexão sobre a própria existência. Também a obra beckettiana é uma obstinada reflexão sobre a existência, da qual resulta a negação da esperança e da salvação. A angústia de viver não promove heróis, Beckett chega a zombar do sofrimento. Sua narrativa, marcada pelo esvaziamento de enredo e personagem, é de uma radical descrença no homem. A natureza reflexiva imobiliza qualquer ação. A linguagem é a da solidão e do silêncio.

Na obra *O inominável*, a literatura praticamente abre mão de suas referências. Os personagens de Beckett ficam reduzidos a discursos, a existência é transformada em um autêntico processo

abstrato, um discurso desconexo produzido por uma consciência separada não só do mundo exterior, mas também do próprio corpo.

Na obra de Hilda Hilst podem ser observadas algumas características capazes de aproximá-la do universo beckettiano, embora não suficientes para apagar a sua singularidade: a voz feminina capaz de relançar sempre a mesma pergunta, a tensa relação com o outro – o homem e o mundo impositivos –, a quebra de fronteiras e a culpa por descobrir a natureza do desamparo.

No rol das referências fundamentais, a figura do pai de Hilda Hilst, o poeta Apolônio de Almeida Prado Hilst, ocupa um lugar eminente. A rede de referências de *Estar sendo. Ter sido* alimenta-se ainda de Katsushika Hokusai, escritor japonês, de Sófocles, de Petrarca, de Apuleio, da Bíblia, da *Torah*, do *Bhagavad-Gita*, de Shakespeare, de Kurosawa, de Kierkegaard, de Ovídio, de Balzac, de Flaubert, de Oscar Wilde, de Antônio Vieira, de Rosvita Von Gandersheim, de James Ward, dentre outros.

Intratextualidade

No campo intratextual há a participação de várias personagens de outras narrativas transpostas para as páginas de *Estar sendo. Ter sido*. Essa característica confere à última obra de Hilda Hilst um caráter aberto e transgressor, bem representativo da natureza de toda a sua produção ficcional. A intratextualidade, no entanto, não se esgota na intervenção das personagens de outros livros, também se organiza pela incorporação ao texto de temas, motivos e procedimentos nucleares às narrativas anteriores.

Presença importante é a de Hillé, vista como grande amiga de Vittorio. Apesar de considerá-la esquisita e dizer para o irmão que este

não gostaria dela, a primeira invocação deste nome surge apenas para retratar uma cena grotesca em que um namorado dela é o centro das atenções devido à excentricidade surrealista de comer copos de uísque.

Na segunda aparição de Hillé, contudo, há a explicitação mais delineada de sua personalidade:

Hillé disse um dia: dá-me a vida do excesso, o estupor. pediu isso a você? pediu a Deus, Matias. e lhe foi dado? perdi-a de vista, [...] “Hillé está há muitos anos esquecida de si mesma”. fala mais claro Vittorio. esquecida de si mesma e de tudo o mais, olha as árvores e chora, lembra-se de ter sido árvore. então está mais é se lembrando muito. foi árvore e sente piedade, foi cadela e sente piedade, foi esses bichos pequenos. que bichos? doninha rato lagartixa. ahn. e sente compaixão por todos eles. estás me dizendo que tua amiga Hillé ficou louca. não, era lúcida demais para pirar. mas são os lúcidos demais que enlouquecem? tu chamas loucura isso de se saber mil outros? (p. 38).

A natureza de Hillé pode ser caracterizada por um panteísmo vitalista, a vida assume todas as formas, num mecanismo de homologia com a multiplicidade de vozes narrativas. Tudo está relacionado a tudo: “tudo tem a ver com quase tudo. tu pensas que não, mas tem. números equações teoremas beleza e coesão” (p. 61).

O processo de transformações contínuas é uma das pontas que alimentam o caráter encantatório e mágico da linguagem hillsiana. Nucleado pela proliferação de anamorfoses, joga a linguagem para o campo de outras dimensões situadas fora do plano da pura racionalidade. O ritmo vertiginoso das mutações e a frequência da autora às páginas da cultura clássica permitem observar a possível influência da mentalidade pagã de *As metamorfoses*, de Ovídio, sobre o pensamento da ficcionista.

Na carta de Dom Deo, a informação dada pelo missivista pode ser entendida como a comprovação da preferência de Vittorio-Hilda Hilst por Hillé:

Aquela de quem tanto gostavas soube por uma vizinha, uma destrambelhada, Luzia, que Hillé deixou-se morrer embaixo de uma escada, e que sua última amiga foi uma porca. Hillé chamava-a apenas com este nome: senhora P. disse-me também Luzia que a senhora P morreu com Hillé, à mesma hora, e no mesmo dia (p. 76).

A certa altura do livro, surgem os irmãos Karl e Cordélia, personagens de *Cartas de um sedutor*. As cartas exibem os relatos das experiências de um burguês *blasé* e impiedoso a respeito de suas aventuras e devassidões sexuais, com direito a todas as formas de amor, em que sobressaem a fixação, em termos sexuais, pela irmã; as (in)confidências sobre os casos do pai; e a revelação, a que o leitor tem acesso pela leitura indireta das respostas da irmã, do caso desta última com o pai, de que resultou o filho Iohanis, com quem ela igualmente mantém relações sexuais.

Incluídas em *Estar sendo. Ter sido* as personagens extrapolam o nível de simples menção, uma vez que desempenham uma função ficcional no texto hilstiano. Vittorio retrata Cordélia como uma de suas inúmeras conquistas amorosas:

Cordélia era uma beleza. ah, essas mulheres que se parecem a deusas! trepei uma vez com ela. pena que foi só uma. tive que usar uma faixa de tenista na cabeça. o pai era campeão de tênis, e ela só gozava se o parceiro usasse aquela faixa, qualquer faixa, minha linda, eu disse, ponho faixa onde quiseres, posso até ficar inteiro enfaixado. só não enfaixo as prendas (p. 48).

Vittorio fica com a faixa, um fetiche que simboliza a relação incestuosa entre Cordélia e o pai dela.

A irrupção dos irmãos na obra analisada é motivada pela lembrança do caráter epistolar da comunicação entre ambos. Ao valer-se de tal analogia, já que a referência ocorre no momento em que Vittorio pensa em escrever uma carta para Lucina, o narrador aponta, na realidade, para o peso muito grande do texto epistolar na constituição do universo ficcional hilstiano, portanto a presença de outras personagens remete a processos similares nele existentes.

Stamatius, também inserido na complexidade narrativa de *Estar sendo. Ter sido*, é inicialmente uma personagem do relato de Karl. Com o desenvolvimento da narrativa, desaloja-o do centro narrativo e ocupa o lugar de narrador de *Cartas de um sedutor*. Ele é um perdedor em todos os sentidos: escritor fracassado, perdeu os dentes, os móveis, a hipoteca da casa e a mulher. Sua posição marginal é assinalada pelo seu caráter de mendigo culto, refinado, lavador de livros encontrados no lixo, lavagem da qual o seu próprio texto emerge. No lixo encontra livros de Tolstoi (*A morte de Ivan Ilitch*), de filosofia, de Marx, a Bíblia e, principalmente, a obra completa de Kierkegaard.

Em *Estar sendo. Ter sido*, Vittorio utiliza Stamatius para vergastar a figura dos editores, sempre pintados com cores negativas: “o Stamatius é que tinha ódio de editor, quebrou a cara de um, foi quebrando até o infeliz jurar que sim, que ia editá-lo em papel bíblia e capa dura. dizem que quebrou a mão também. a mão dele, Stamatius. o outro ficou banguela” (p. 62).

Envolto em tralhas, no desconforto, cheio de feridas, com a boca desdentada por tensões e vícios, Stamatius não pode ser perdoado. Sua miséria resulta do risco assumido em não fazer con-

cessões, fazer da linguagem o campo de busca de uma plenitude nunca alcançada, porém de cuja busca não desiste nunca, mesmo deslocado ou no meio de cenário e cena mais infames. Assim Stamatius/Karl/Eulália são outros nomes da mesma voz que estetiza a existência, campo de experimentação e indagação ontológica, de acordo com a visão kierkegaardiana:

O tom poético era o excedente fornecido por ele próprio [o diário]. Esse excedente era a poesia cujo gozo ele ia colher na situação poética da realidade, e que retomava sob a forma de reflexão poética. Era este o seu segundo prazer e o prazer constituía a finalidade de toda a sua vida. Primeiro gozava pessoalmente a estética, após o que gozava esteticamente a sua personalidade. Gozava pois egoisticamente, ele próprio, o que a realidade lhe oferecia, bem como aquilo com que fecundava essa realidade; no segundo caso, a sua personalidade deixava de agir, e gozava a situação, e ela própria na situação. Tinha a constante necessidade, no primeiro caso, da realidade como ocasião, como elemento; no segundo caso a realidade ficava imersa na poesia (Kierkegaard: 1974, 147).

Para justificar seu desencanto com as mulheres, especificamente com Lucina, amante impregnada por um tedioso discurso jurídico e movida por interesses materiais, Vittorio recorre à lembrança do amigo Crasso, narrador e protagonista de outro texto hilstiano – *Contos d’escárnio: textos grotescos*:

meu amigo Crasso, chateou-se bastante com uma dessas chamadas cultas-togadas, essas *rafinés* metidas a sebo que só comem rouxinóis e sovacos de pomba, “um trabalhão, uma mão-de-obra, Vittorio, se pintar alguma, livra-te dela”. mas pelo menos foi boa de cama? “pois foi, Vittorio, mas gastei mais do que se tivesse fodido a Lurdinha o ano inteiro” (p. 50).

Crasso, na realidade *alter ego* de Hilda Hilst, ao expor as razões que geraram o *Contos d'escárnio: textos grotescos* aponta para marcas fundamentais da poética hilstiana:

Resolvi escrever este livro porque ao longo da minha vida tenho lido tanto lixo que resolvi escrever o meu. Sempre sonhei ser escritor. Mas tinha tal respeito pela literatura que jamais ousei. Hoje, no entanto, todo mundo se diz escritor. E os outros, os que leem, também acham que os idiotas o são. É tanta bestagem em letra de forma que pensei, por que não posso escrever a minha? A verdade é que não gosto de colocar fatos numa sequência ortodoxa, arrumada. Os jornais estão cheios de histórias com começo, meio e fim. Então não vou escrever um romance como... *E o vento levou* ou *Rebeca*, *Os sertões* e *Ana Karenina* então nem se fala. Os verbos chineses não possuem tempo. Eu também não (2002, 14).

Não são apenas as intromissões e invasões de personagens de obras anteriores no livro que desenham e fortalecem a importância da intratextualidade; existem ainda diversos níveis de retomada incluídos em *Estar sendo*. *Ter sido*, como já foi observado pelos autores do posfácio à primeira edição da obra:

No campo intertextual – tanta coisa resplende – há também vários exemplos: “eu-menino-luz-tremente inteiro” lembra “Agda menina-santa”; o “tigre-menino” faz ressoar o “menino-porco de Hillé”. “O cara mínima, o Sem-Forma”, lembra a busca do “Pai-Deus” em Qadós. Espaços de “O oco” se confundem na sintaxe: “estou na cama ou nos juncos? estou molhado de esperma ou de urina?” atualizam “Queres (que eu frite) o peixe na manteiga ou no mijo?” A verticalidade se instaura: o poço e a claraboia de Ruiska, o banco de cimento onde se sentava o pai de Agda, sou um novo nada ninguém, de Amós Keres (Duarte & Machado: 1997, 112).

Conclusão

Qualquer referência aos textos de Hilda Hilst não deixa escapar a questão da obscenidade na configuração da obra. No caso específico de *Estar sendo. Ter sido*, o caráter obsceno confere à narrativa uma força demolidora que desconstrói os paradigmas da literatura pornográfica graças a um processo de aguda ironia, à perspectiva crítica da enunciação e aos requintes de uma linguagem capaz de incorporar os mais diversos registros. Uma leitura fixada apenas no apelo ao escabroso e às solicitações de uma sexualidade mais vulgar, portanto, é uma recepção incompleta do universo hilstiano; nele a palavra obscena funciona como aquilo que está “fora de cena” (Moraes, 110), isto é, refere-se àquelas cenas que não são apresentadas no palco da sociabilidade cotidiana. É o espaço do proibido, do não-dizível, do censurado.

Se tal característica permite perceber a natureza dramática da escrita hilstiana, por outro lado vale a pena ressaltar que a obscenidade não é o centro, mas parte de um processo agenciado por uma pluralidade de temas: morte, deus, amor, velhice, questões metafísicas, problemas sociais tratados com sutileza e ironia etc.

O leitor desavisado sofre uma espécie de golpe violento ao ser iniciado em HH, torna-se para ele um processo complexo identificar as diferentes sequências narrativas, relacionando-as a personagens mutáveis em um universo ficcional que contrasta imagens, que aproxima o inesperado e que não se curva às relações causais próprias da referencialidade à qual faz alusão. O espaço da sujeira e do vocabulário chulo convive com a assepsia da erudição.

A pornografia não é imposta pelo consumo, ela resulta da repressão, da violência e da interdição. Por primária, instintiva e

natural pulsão sexual, a linguagem do reprimido retorna como fetiche do proibido. Não é o mercado que cria a pornografia. A imaginação tenta traduzir uma linguagem cuja interdição é uma forma de invisibilidade, essa tradução ao revelar a forma proibida (re)produz prazer. O prazer pornográfico esgota-se nos limites da sexualidade básica, animal, em sua fisicalidade. O prazer advindo da obscenidade envolve uma dimensão social, um deleitar-se comum que ultrapassa os limites da pura sexualidade, invadindo o estético, o político e o social.

A narrativa de Hilda Hilst, portanto, subverte o pornográfico, retira o rótulo de interdito, de escrita menor, ultrapassa os limites entre o erótico, o obsceno e o pornográfico, criando uma obra em uma fronteira que a crítica ainda não conseguiu assentar com nitidez, apesar de todo o repertório conceitual. Talvez pelo extraordinário grau de indeterminação da natureza humana, por ser uma região profunda, insondável, apesar de a razão tentar mapeá-la. O atávico, o primordial, o caráter fundador na pulsão sexual, por não encontrar no vazio o eco onde o seu rosto reapareça, lança-se à busca. É esse o caminho cruzado por perversão e santidade, escrita suicida e escrita de desamparo, prece e blasfêmia, insulamento radical e radical desejo de encontro do Outro, Ele, no cerne da obra hilstiana.

A pornografia tem sido, ao longo do tempo, um reduto masculino. Uma linguagem normalmente produzida por homens, destinada à leitura de um público masculino. Nele a mulher é alvo, objeto de manipulação. Ousar invadir domínio tão machista já provoca estranheza em relação à mulher, embora diversas mulheres tenham cometido tal desatino. Maior é o espanto quando alguém invade a cena pornográfica para pervertê-la, e a perversão de Hilda

Hilst é furtrar à interdição a sacralidade de ser um ritual encenado em teatro subterrâneo e dar ao texto qualidade estética. A pornografia em Hilda Hilst é uma linguagem ascética encenada a céu aberto. Não esconde suas chagas e feridas, não domina seu alto grau de insanidade. É capaz de mostrar-se e evitar todo o grau de exibicionismo implícito em qualquer texto pornográfico.

Em todas as narrativas hilstianas podemos observar a presença, de uma forma ou de outra, de seres desalojados e desamparados. As criaturas hilstianas movem-se nos escombros, nas ruínas ou no lixo de um lar, vivem, portanto, em permanente estado de exílio. Compare-se, por exemplo, Hillé, de *A obscena senhora D*, domiciliada no vão de uma escada, ao Stamatius, de *Cartas de um sedutor*, escritor que vive remexendo o lixo, com o Karl do mesmo livro, cuja paixão incestuosa pela irmã inviabiliza a habitação, o viver compartilhado sob o mesmo teto.

Frente ao enigma da morte, vivendo em um mundo desordenado, vazia de Deus e dos homens, Hilda Hilst buscou abrigo – entre impérios, blasfêmias, teofagia, metafísica, grotesco e sublime – na linguagem, a única redenção possível.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BAUDRILLARD, Jean. *A ilusão vital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- BECKETT, Samuel. *Molloy*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
. *O inominável*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Hilda Hilst*. Instituto Moreira Salles, 1999.
- DUARTE, Edson Costa & MACHADO, Clara Silveira. “A vida uma aventura obscena de tão lúcida”. In: HILST, Hilda. *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo: Nankin, 1997.
- HILST, Hilda. *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo: Nankin, 1997.
. *A obscena senhora Z*. São Paulo: Globo, 2001.
. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Globo, 2002.
. *Contos d’escárnio: textos grotescos*. São Paulo: Globo, 2002.
. “Hilda Hilst e seus personagens não param de pensar”. Entrevista concedida a Luiza Mendes Fúria. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, em 31/05/1997.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KIERKEGAARD, Soren Aabye. *Diário de um sedutor*. São Paulo: Abril, 1974.
- LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes – I*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MORAES, Eliane R. & LAPEIZ, Sandra. *O que é pornografia*. São Paulo: Círculo do Livro, s. d.

PÉCORA, Alcir. *Hilda Hilst call for papers*. Disponível em http://www.germinaliteratura.com.br/enc_ago5.htm. Acesso em: 26 fev. 2007, 22:08.

QUEIROZ, Vera. *Hilda Hilst: três leituras*. Florianópolis: Mulheres, 2000.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 6ª ed. São Paulo: Ática, 2004.

O sujeito frente à morte e à reificação do indivíduo na poesia de Armando Freitas Filho

José Felipe Mendonça da Conceição*

Armando Freitas Filho é poeta carioca, nascido em 1940, tendo, até a presente data, publicado quatorze livros de poesia. O propósito deste ensaio será abordar as relações do sujeito poético freitasiano com a morte e o processo de reificação do indivíduo frente à profusão identitária do mundo pós-moderno. Para tanto, veremos como o conceito artístico de *ready-made*¹ faz-se presente na poesia de Armando e acaba desbordando para o campo social e poético na sua obra. Neste sentido, analisaremos, em contraponto ao indivíduo tornado um *ready-made* no interior da vasta malha comercial e propagandística do mundo contemporâneo, a imagem do cometa Halley, que servirá ao poeta como definição e resguardo existencial para sua subjetividade. Veremos, por fim, também as consequências da morte da grande amiga e poeta Ana Cristina César para a obra de Armando e como este evento repercutiu na sua visão sobre a vida e a morte. Deste modo, comecemos por um dos maiores artistas das vanguardas europeias: Marcel Duchamp.

* Mestrando em Literatura Brasileira (UFRJ).

¹ Conceito artístico elaborado por Marcel Duchamp (1887-1968), consiste no transporte de um elemento da vida cotidiana, *a priori* não reconhecido como artístico, para o campo das artes. A princípio, como uma brincadeira entre seus amigos, entre os quais Francis Picabia e Henry Roché, Duchamp passou a incorporar material de uso comum às suas esculturas. Em vez de trabalhá-los artisticamente, simplesmente os considerava prontos e os exibia como obras de arte.

Marcel Duchamp, ao apresentar um *ready-made*, apropriava-se de objetos comuns e fabricados em série, portanto industriais, como um mictório ou uma roda de bicicleta, e os expunha na qualidade de obra de arte. O que os tornava objetos singulares não era a genialidade do artista ao trabalhar com elementos pictóricos ou linguísticos, mas apenas o seu *savoir-faire*, que não era o manual, mas o do acaso, agregado ao local de exposição – um museu ou galeria de arte. Para completar, Duchamp apenas acrescentava ao objeto escolhido a sua assinatura, e assim nascia a obra de arte. Na verdade, o mictório, batizado por Duchamp de *A fonte* e exposto nos salões independentes de Nova York, em 1917, não diferia em nada de outros que, na mesma época, foram produzidos em série e podiam ser encontrados em qualquer banheiro público da cidade. O que o tornava obra de arte, ou seja, objeto singular, era a escolha ou a apropriação do artista, precedidas pelo olhar do sujeito sobre o objeto, na ocasião do encontro, e, posteriormente, o local de exposição da peça escolhida, o qual, Anne Cauquelin, ao refletir sobre a arte contemporânea, denomina de continente espacial:

Expondo objetos “prontos”, já existentes e em geral utilizados na vida cotidiana, como a bicicleta ou o mictório (...), ele [Duchamp] faz notar que apenas o lugar de exposição torna esses objetos obras de arte. É ele que dá o valor estético de um objeto, por menos estético que seja. É justamente o continente que concede o peso artístico: galeria, salão, museu (2005, 93-4).

Percebe-se, pelo trecho citado, que Cauquelin confere peso especial aos locais de exposição, ou seja, o que ela quer dizer, a partir de Duchamp, é que arte só é arte se exposta. Ao insinuar isto, certamente tem sua parcela de razão, devido à relação de depen-

dência da produção contemporânea com o mercado e a informação e ao apagamento do sujeito produtor, associado ao divórcio entre arte e estética. No entanto, não podemos deixar de notar que, ainda em Duchamp, o olhar, a escolha ou a intenção do artista precede a tudo. Mesmo que o vejamos como um antiartista ou um não-pintor (e ele de fato o é), o descortinamento da relação do fragmento com a totalidade dos acontecimentos e da produção, no conceito de *ready-made*, parece ser consequência da intenção artística. Os objetos da vida cotidiana, achados ao acaso e expostos em galerias na condição de obras de arte, são precedidos também de uma vontade individual, de modo que, mesmo em Duchamp, encontramos ainda no âmbito do volitivo.

Deste modo, quando Armando concebe as identidades ou indivíduos como “objetos surpresos e cegos no caos presos, numa teia com trama” (Freitas Filho: 2003, 169), há a expectativa de que alcancem a singularidade de um *ready-made* duchampiano, ou seja, que um olhar ou escolha, encenados pelo próprio indivíduo, possam resgatar o sujeito do caos identitário e objectual em que se encontra, como ocorreu entre o eu do poeta e o “raid do olhar do Halley” (Freitas Filho: 1988, 58). Mas antes que estes indivíduos possam achar a si mesmos, há sempre o risco de o discurso da propaganda, através dos grandes sistemas midiáticos, manipular primeiro o corpo e subjetividade das pessoas nos grandes centros urbanos:

Faixas de frases
e falas: velozes
chavões se fazem
mensagens – códigos
luminosos exclamam:

cartazes na rua
 explodem as imagens
 estampadas no muro
 nas páginas de pedra
 e papel: impressos
 os preços nos olhos
 dos produtos pregados
 no público – pregão!
 A propaganda manobra
 a massa nas compras
 conduz o impulso
 do povo – comanda
 o consumo à força
 consome o pobre

(Freitas Filho: 2003, 68).

Como se vê nos versos finais do trecho acima, há uma inversão de papéis, em que os consumidores, o povo, são transformados em objetos de consumo da propaganda na sociedade capitalista. Há aqui uma espécie de determinismo, onde as ações dos indivíduos passam a ser comandadas por invectivas exteriores a eles, traduzidas nas “faixas de frases”, nas “mensagens, códigos” que “exclamam” luminosos e acabam gerando o sentimento de falta nos despossuídos que não têm como atender a tais apelos. Enfim, em vez de consumirem, eles é que são consumidos, à força, tornando-se massa de manobra dos interesses do capital.

Eis que, então, tais indivíduos tornam-se *ready-mades* de consumo, *objets trouvés*² presos àquela malha propagandística dos

² O *objet trouvé* (fr. “objeto encontrado”) – objeto encontrado ao acaso pelo artista e exposto como obra de arte – segue em linhas gerais o princípio que orienta a confecção do *ready-made*, ainda que Duchamp faça questão de marcar a diferença entre ambos: enquanto o *objet*

grandes centros urbanos, em que cada ser encontra-se em estado de cegueira e vertigem, sem mais conseguir diferenciar-se das grandes massas nas compras, na febre do consumo e dos prazeres imediatos que os produtos prometem lhe oferecer.

O que resta, então? É a náusea diante do “néon/néant” do mundo contemporâneo, pois tanto brilho e fluidez não escondem a vacuidade identitária do homem na sociedade. Tal sintoma (o da náusea) advém de saber-se louco onde reina a sanidade vazia e a indiferença asséptica, de saber-se “fênix anônima” num mundo que parece “uma gargalhada”, que se transforma em efêmera instalação, sem vídeo para registrá-la ou fixá-la, “apodrecendo ao ar livre”, “ao vivo”, enquanto “agoniza no éter”; *ready-mades* prenunciando “quase cadáveres a cada minuto”, “se decompondo, sem duplicatas”, em meio a um mundo fragmentado, de cacos e “reflexos quebrados aos berros” (Freitas Filho: 1988, 29 e 36).

Como se vê, a problemática do *ready-made*, bem como dos próprios sujeitos tornados *ready-mades* no interior das sociedades pós-industriais, é questão cara à poesia de Armando Freitas Filho. Isto nos leva a refletir acerca da perda da aura da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica de que nos fala Walter Benjamin. Ela é, a nosso ver, sintoma de uma perda maior: a da singularidade humana. A partir das revoluções burguesa e industrial, todo o aspecto transcendental e ritualístico que cercava as ações humanas e o próprio homem, todo o mistério do mundo regido pelos mitos e dogmas religiosos foram gradualmente substituídos por relações

trouvé é escolhido em função de suas qualidades estéticas, de sua beleza e singularidade (implicando então um juízo de gosto), o *ready-made* elege um objeto entre vários iguais a ele.

de consumo e poder que, se já se faziam presentes nas sociedades antigas e medievais, eram escamoteadas e não superavam o caráter mítico e divino das sociedades humanas concretizadas nas figuras de reis e deuses.

Parece-nos que o primado da razão e do sujeito, estabelecido pela filosofia cartesiana e kantiana, como sucedâneo do cristianismo, diluiu-se no âmago das ulteriores sociedades capitalistas, servindo de base ontológica e política à burguesia

para firmar-se enquanto classe dirigente, frente às concepções das antigas nobrezas feudal e monárquica e a uma consciência de classe por parte daqueles que foram historicamente expropriados dos meios de produção, como ocorreu com o proletariado. Isto, entretanto, não escamoteou o processo de dessingularização e de perda de aura por que passou o indivíduo no seio da sociedade materialista, em que a técnica sobrepôs-se ao humano e a guerra tornou-se válvula de escape para potências incontrolláveis. Não é por acaso, portanto, que Benjamin identifica o vidro como material principal da arquitetura urbana de tal sociedade, já que, segundo ele, “o vidro não tem nenhuma aura” (1993, 117). Ainda de acordo com o crítico alemão, em virtude disso uma nova humanidade levanta-se, feita de homens que “não aspiram a novas experiências [...], mas a um mundo em que possa ostentar tão pura e claramente sua pobreza externa e interna” (p. 118).

Assim, na era da reprodutibilidade técnica, as castas são substituídas pelas massas, o homem perde a aura, as máquinas e o materialismo passam a determinar as relações entre os indivíduos e, por consequência, transforma-se o caráter teológico da obra de arte, sua inserção primitiva no contexto da tradição e do ritual mítico-religioso. Segundo Benjamin: “com a reprodutibilidade téc-

nica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história de sua existência parasitária, destacando-se do ritual” (1993, 171).

Deve-se salientar que, ainda que Benjamin veja a emancipação da obra de arte com bons olhos, devido à nova práxis política em que se funda, tal emancipação não deixa de advir do processo de dessingularização da atividade humana, que ganhou caráter mecânico e repetitivo com o surgimento do proletariado, no desempenho de suas funções nas grandes fábricas e centros urbanos, como se pode atestar, por exemplo, no filme *Tempos modernos*, de 1936, de Charles Chaplin. Com Armando, portanto, a arte não perde o caráter político, mas agora a tarefa é recuperar ou resgatar o sujeito significativo das grandes massas humanas na era das sociedades pós-industriais. Ou seja, em um mundo onde o valor de culto da obra é substituído pelo valor de exposição e onde a quantidade é mais importante que a qualidade (Benjamin: 1993, 172, 174 e 192), o poeta intenta surpreender os sujeitos-objetos na sua dispersão, presos nas malhas da “teia com tramas” dos “objetos surpresos e cegos no caos presos” (Freitas Filho: 2003, 169), tornando-se um “raid” sobre os indivíduos.

Mencionamos o “raid” sobre os indivíduos, pois o poeta nos chama atenção para a imagem do cometa Halley, astro celeste de trajetória contínua e predefinida, mas sempre em movimento. É ele que o fixa, porém “em trânsito”, num “entre céu”, em meio a “guarda-chuva e chão” (Freitas Filho: 1988, 58), o que nos leva a concluir que o sujeito freitasiano é o do *entrelugar*. Tal posição desloca-o da fixidez, de um *locus* existencial definível, que o aproximaria de seus contemporâneos que surfam na rede, trocando identidades fixas pela rede de conexões fluida (Bauman: 2004, 37). Ocorre que, à medida que se deixa fixar pelo “olhar do Halley”, ou

seja, em trânsito, num *entrelugar*, diferencia-se dos outros que vão apenas saltando de posição em posição, flutuando livremente, sem conhecer jamais “olhar” que os fixe, ainda que em trânsito.

O poeta encontra, portanto, para si, a posição desejada e dissonante em relação aos demais, na metáfora do cometa que, apesar da trajetória contínua, previsível, não se deixa fixar, por se encontrar sempre em movimento, de passagem, sendo de homologia a relação entre o sujeito freitasiano e o Halley. Daí o interesse de Armando pelas obras de artistas plásticos como Calder,³ mestre na elaboração de *móviles* e *estábiles* que resumem o desejo do poeta em construir a poética da fixação no movimento, do contato no fluido, da permanência no provisório ou da transcendência na imanência.

O que se percebe é que o sujeito poético freitasiano, no contexto de produção das sociedades pós-industriais, recusa qualquer ideologia ou discurso sobre o conhecimento e a apreensão da realidade que ainda se pautem no conceito de unidade do sujeito. A crise do “eu” deflagrada pela psicanálise freudiana, bem como as transformações sociopolíticas, após a Segunda Guerra Mundial, que culminaram com o advento do pós-estruturalismo nas ciências, sobretudo da linguagem, impedem Armando, como homem de seu tempo, de depositar suas fichas num sujeito uno. Para ele, isto já não é mais possível.

Ocorre, entretanto, que a profusão identitária do mundo contemporâneo tampouco lhe agrada. Substituir o eu uno, român-

³ Alexander Calder (1898-1976), escultor e artista plástico americano, ocupa lugar especial entre os escultores modernos. Criador dos *estábiles*, sólidas esculturas fixas, e dos *móviles*, placas e discos metálicos unidos entre si por fios que se agitam tocados pelo vento, assumindo as formas mais imprevisíveis. Sua arte, no dizer de Marcel Duchamp, “é a sublimação de uma árvore ao vento”.

tico-iluminista, por uma miríade de identidades soltas no ar não parece algo sensato ao sujeito poético freitasiano. Daí associar-se à imagem do Halley, que ocupa uma posição singular entre estabilidade e movimento, fixidez e fluidez, unidade e multiplicidade.

Para Armando, portanto, sem um sujeito significante, sem olhar que confira sentido às coisas, como o do Halley sobre o próprio poeta, os objetos perdem completo sentido, tornam-se uma proliferação sem fim de *ready-mades*, sem qualquer valor, ou *objets trouvés* que, ao invés de libertar o homem, terminam por aprisioná-lo num mundo regido pelo *nonsense* da condição do sujeito reificado, sem qualquer transcendência e a tudo e todos indiferente.

No entanto, o choque do poeta com a realidade, seu “raid” sobre os indivíduos, nem sempre resgata o outro, mas pode significar resgate, ao menos, de si mesmo. Ante a realidade, vista como “xadrez de peças pré-fabricadas”, ele abandona seus veículos, livra-se das massas, da “teia de tramas” (Freitas Filho: 2003, 169), solta-se no ar, reconhece sua extrema solidão na tentativa de encontrar, na imanência objectual de seres e objetos dispersos, a própria sorte. O que descobre é algo incerto, indeciso, uma probabilidade dos azares, no inadequado deserto imprevisível de si e dos outros. Sem ordem, puro caos que chama de “o instante de insetos num set de tênis”, “ilhas impossíveis no infinito”, “dias ardentes de deserto adentro” ou “O xadrez das borboletas presas num lance na rede” (Freitas Filho: 1988, 35), enfim, imagens desconexas do acaso, do caótico, da prisão “néant” do mundo contemporâneo, embora haja tanta aparência de fluidez e liberdade em meio a “letras e letrados de todas as cores”. Em vista disso, escreve o poeta, perseguindo sùmula de si e de seu tempo:

Adeus, meus veículos: bengala
 balão e rosto extremo dos cegos
 sempre à tona de si
 solto no ar, sozinho no corpo
 tão deserto por fora
 quanto vulcão por dentro
 ciente que o céu
 é probabilidade, desfecho
 sol, alumínio
 resto de raízes e asas
 ou azar (p. 34).

Deste modo, face ao mundo obtuso e caótico, o sujeito se mata num suicídio poético:

Mato-me pela primeira vez
 sob sol tão forte
 que escureço, sem dor, no alvo
 tão longe do céu
 enquanto o telefone toca
 toca sem parar
 no chão do cemitério
 entre túmulos e estátuas trêmulas
 abaladas pelo vento (p. 59).

Matar-se “sob sol tão forte” é expor dramaticamente sua condição a si mesmo e a todos que o leiam, é revelar um sujeito dissonante que escurece “longe do céu”, em dia de sol intenso, sobre a cidade-cemitério, onde morte e vida confundem-se num mesmo plano urbano e existencial, o que leva Wisnik a concluir:

Não se trata de dizer então que assistimos a uma perda da vida, entregue à anulação da morte. O que encontramos [...] é

a estranha familiaridade que nos assalta nesse pensamento de Nietzsche: “Guardemo-nos de dizer que a morte é oposta à vida. O vivente é somente uma espécie de morto, e uma espécie raríssima”. A vida extrai a sua diferença da sua própria raridade, raridade inscrita em espanto na poesia de Armando Freitas Filho (1988, pp. 10-1).

A morte da grande amiga e poeta Ana Cristina César torna-se, então, de capital importância para a poesia de Armando, pois através de tal perda ele descobre que já nos encontramos todos mortos em vida. O suicídio, portanto, revela-se para Armando como atitude radical de rebelião contra a condição existencial da morte em vida, um ludíbrio ao mundo que sacraliza objetos e rebaixa o homem à categoria de coisa entre coisas. Neste sentido, a morte pelo suicídio transforma-se em ato de revolta da vida contra o mundo, numa vingança que deixa tudo do lado do avesso; a própria condição humana exposta a si mesma e a todos como “recreio” da morte em vida:

Sua morte
é o recreio desta.
Ao virar uma piscina
pelo avesso, até o fim
como uma luva
para sentir, ouvir e tocar
o último concerto
de um azulejo solo
com os olhos secos
e as mãos nuas
sem água sequer para lavar
o chão
de sangue pisado
o mármore do deserto

muito longe da natureza
como também este gosto
de versos-ferro
forte, na boca
e lembranças de música
alheia e casual
feita com latas e precipitação (Freitas Filho: 1988, 19).

Em *O mito de Sísifo*, Camus pergunta-se se “há uma lógica que chegue até a morte” (2004, 23). Na verdade, almeja saber se existe alguma relação entre o suicídio e a consciência sobre o absurdo de se viver em meio ao caos indiferente que determina a condição humana frente ao tempo da vida. A conclusão a que chega é, no mínimo, surpreendente ou original, porque suas ideias atingem as raias do ilógico e do irracional, já que, segundo o arcabouço filosófico do existencialismo de Camus, ser lógico é ser cômodo. Ele surpreendentemente recusa, portanto, a comodidade da lógica tradicional, fundada sobre o pensamento aristotélico e kantiano, para chegar à conclusão de que a revolta do homem não se segue do suicídio, como se um fosse a decorrência lógica do outro. A morte pelo suicídio não é resultado da constatação do divórcio entre o mundo e as ações humanas para o homem absurdo. Para ele, a revolta é causa da certeza de que o futuro e a esperança não existem, senão no campo ideológico. A implicação disto é um homem que *a priori* não supõe uma escala moralista de valores acerca do bem e do mal, do bom e do ruim, do moral e do imoral, do ético e do antiético, mas que procura ou deseja “substituir a qualidade das experiências pela quantidade” (Camus: 2004, 72).

A originalidade deste pensamento reside, portanto, no fato de que a absurdidade da vida não aniquila o homem, levando-o

consequentemente ao suicídio, mas, pelo contrário, impulsiona-o a esgotar, o mais rápido possível, tudo o que lhe é dado ou oferecido pelo acaso, pois “não se trata mais de viver melhor, e sim, viver mais” (Camus: 2004, 72); estar diante do mundo com mais frequência. Rejeita-se o suicídio, pois para o filósofo a consequência do absurdo e do seu reconhecimento por parte das consciências não é a morte, mas sim a revolta, a liberdade e a paixão; em suma, a vontade de vida.

Estas são ideias opostas ao que se vê na poética freitasiana a respeito da morte de A.C., pois para o poeta a vida, como está colocada diante de nós, sempre aniquila o eu ou as consciências. Por mais que se viva e se alcance um alto rendimento da vida, o que se vive não traz qualquer liberdade ou paixão, ainda que absurdas, ilógicas ou irracionais. Há sempre a constatação da prisão “néant”, a falta completa de confiança no porvir e no ser, tornando-se o devir humano um fardo insustentável para certos indivíduos.

Cabe salientar, portanto, que se por um lado ambas as perspectivas levam ao ponto em comum da revolta, certamente não produzem, para a vida humana, o mesmo efeito. Na primeira, há uma tentativa de superação da vida sobre a morte na própria vida, através da quantidade de experiências, da ausência de uma escala de valores e juízos, da inocência sem apelo ante si mesmo e o próprio mundo. Na poesia de Armando, porém, a respeito do suicídio de A.C., a vida se supera na morte e não contra ela, mas nela. Na verdade, morte e vida combinam-se e oferecem ao indivíduo um sentido ante o *nonsense* da condição reificada e caótica dos objetos e seres. O que se verifica, portanto, é que na teoria do absurdo de Camus a vida sobrepuja a morte, pois o que vem – o devir, o futuro, a esperança em tempos melhores – o homem absurdo não quer

conhecer, transformando tudo o que era convite racional à morte em regra irracional de vida. Na poética freitasiana, ao contrário, morte e vida se equivalem, pois o fim da amiga torna-se o recreio de outra morte: a do poeta, que a encena, literariamente, através de um suicídio poético ainda em vida. Na poesia de Armando, não existe, portanto, contradição entre vida e morte; ele não intenta rejeitar uma em detrimento de outra, mas sim revelar o sentido de ambas, através da totalidade binária vida-morte.

Isso porque a morte da grande amiga trouxe à consciência do sujeito freitasiano a aguda consciência da finitude da vida. A partir desse momento, morte e vida já não são encaradas pelo poeta de modo tradicional, ou seja, como uma sendo o oposto da outra, mas numa relação metafísica de complementaridade em que a morte amplia e torna ainda mais evidente o *nonsense* da vida. Como o próprio poeta escreve, a morte de A.C. é o recreio desta. Aqui devemos salientar a função do pronome “desta” que, por ser anafórico, refere-se a um termo mencionado anteriormente, no caso o substantivo “morte”. Portanto, há duas mortes: a da amiga e a do poeta, que por ora se consumou apenas literariamente, ou seja, ainda em vida. Deve-se frisar, além disso, que o poeta evita o possessivo “minha”, preferindo o demonstrativo “esta”, revelando-nos certo distanciamento ao falar de si, já que prefere fazê-lo na terceira pessoa do singular. No entanto, este distanciamento é só aparente, porque sua função, na verdade, é demonstrar como a morte alheia expõe o sujeito a si mesmo ante a própria morte. Neste sentido, Coelho, a respeito das consequências da morte de Ana Cristina César para a vida e poesia de Armando, afirma: “Houve, a partir deste fato [a morte de A.C.] a potencialização da consciência sobre a finitude, como se a mor-

te dela fosse a imagem do destino de Armando: ‘Sua morte/é o recreio desta’, no livro *De cor*” (2006, 172).

Assim, a morte na poesia de Armando ganha um caráter teatral, pois, materializada na perda da amiga, não é apenas ato de desespero, atitude meramente de desilusão ante a vida e de fuga da mesma. Mais do que isso, o suicídio de Ana, para Armando, é ação de rebeldia, representação de um ato artístico de insubordinação contra a vida reificada, uma investida radical do ser contra o não-ser objectual do mundo contemporâneo, um espetáculo particular em que o sujeito assume o completo domínio de si. Enfim, assume-se sujeito e a própria vida, abismando-se no eu, diante da imagem no espelho, até decidir mudar de plano e cortar as veias do pulso ou jogar-se pela janela. Em suma, dar cabo do próprio corpo, que é a cena ou o palco da vida, a caracterização de um ator que tem plena consciência da realidade à sua volta e sabe, por decisão própria, quando encerrar o espetáculo e desmontar o cenário, saindo de cena. Afirma, então, o poeta no poema intitulado “In loco”:

O último ato
foi entre azulejos:
mudança de plano
corte rápido
nas veias do pulso
e nesta cena.
[...]
A plateia são seus olhos
sós e secos
na cara do espelho
recortado.
[...]

e tudo, de repente
 vai por água abaixo
 – pelo ralo –
 num cenário sem céu
 antes que a luz se apague
 e a cortina caia
 sobre a corrida nua (Freitas Filho: 1988, 21).

Neste sentido, a lembrança da amiga morta torna-se tão viva e real que é capaz de ganhar materialidade e se transmutar em ambientes que simulam a presença dela e convidam o poeta a adentrá-los, ao mesmo tempo que também lhe invadem a subjetividade por todos os sentidos, em apelo erótico, em que as iniciais do nome da amiga – A.C. – e título do poema transcrito confundem-se com o sintagma “Amor com”, que inicia as duas primeiras estrofes. Cabe ressaltar, quanto a isso, que a palavra “amor” repete-se no verso inicial de todas as estrofes da composição transcrita abaixo, revelando profunda sentimentalidade para com a amiga morta:

Amor
 com as luzes da casa inteira
 acesas e arregaladas.
 Até a lá de fora.
 Para então entrar
 vindo de perto, sem óculos
 com as mãos e os óleos nus.

Amor
 com as muitas portas abertas
 de par em par.
 Com cada coisa funcionando
 a pleno
 na casa inteira ligada
 nessas tomadas todas.

Amor

estou sentindo tudo em torno:
você me ocupando todos os sentidos
um a um, até o topo
– que te apuram de per si –
e depois te reúnem
unânime (p. 51).

A nosso ver, a leitura apressada poderia interpretar este poema como integrante do eixo erótico-amoroso da poesia de Armando. Poder-se-ia dizer que se trata de um poema sobre o encontro com o ser amado, se não fosse a total ausência dele, pois, como se vê, apesar da transmutação de uma forte sensação em ambiente doméstico, na casa “com as luzes acesas e arregaladas”, “com as portas abertas de par em par”, para o sujeito poético freitasiano em nenhum momento há a corporificação de outro indivíduo ou a aparição física do ser amado. O que há é uma ausência que se torna presente e viva no corpo da casa e na subjetividade do poeta.

Ademais, deve-se notar que o referido poema é composto em tom lírico-sentimental que pouco frequenta a poesia amorosa de Armando (esse lirismo é mais frequente nos versos de *À mão livre*). No entanto, o sentimentalismo lá é substituído por um profundo erotismo físico e fálico. O tom sentimental e saudoso só aparece diante da ausência da parceira, quando não há mais posse física).

O poeta se utiliza desse lirismo exacerbado para enfatizar o sentimento de perda da amiga querida e para mantê-la, o máximo de tempo possível, viva em suas sensações e lembrança: é o contato franco consigo mesmo e com o mundo. O poeta, então, conclui da seguinte maneira: “Amor/ só a pele, não./ Sua alma/ ou o seu assunto/ de suma importância/ e os contrastes fortes:/ nome sobre o nome” (p. 51).

Como se percebe nos versos finais do poema, em tom de despedida, Armando revela a natureza desse amor que não é só a pele, nem só a casa ou a sensação, é a própria alma do ser amado, “o seu assunto de suma importância”. Isto demonstra a íntima relação de confidente que mantinha com a amiga, a ponto de, nesta profunda amizade, compartilharem “os contrastes fortes” de A.C., inscritos no próprio nome e sobrenome dela, numa revelação da personalidade da amiga como fusão de opostos: feminino e masculino, vida e morte, ou, ainda, o risco de, neste envolvente amor, ambos se tornarem confundidos – “nome sobre nome”.

Portanto, num mundo de superficialidades, “de corpos e/ou utensílios repetindo-se vida afora” (Freitas Filho: 1988, 57), o poeta ainda é capaz de revelar o singular contato e intimidade com alguém, embora morto; de brindar, em meio a tantos objetos e identidades efêmeros, com prazo de validade vencido, amizade tão rara a indivíduos solitários, afeto este que, mesmo na ausência, continua vivo a ocupar-lhe todos os sentidos, capazes, por sua vez, de apurar e reunir unânime a amiga morta, conferindo a A.C. uma presença imaterial na vida interior do sujeito freitasiano.

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2004.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- COELHO, Eduardo. “A peste de Hamlet”. *Poesia Sempre*. Rio de Janeiro: ano 13, no 22, jan./mar. 2006.
- FREITAS FILHO, Armando. *De cor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- _____. *Máquina de escrever – poesia reunida e revista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- WISNIK, José Miguel. “De cor e salteado”. In: FREITAS FILHO, Armando. *De cor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

Modernização conservadora desnuda na ficção de Modesto Carone

Marco Aurélio Reis*

O termo “modernização conservadora” é usado nos tratados de economia, como na obra clássica de Barrington Moore Jr. (1966), para definir a transição para a modernidade que ocorre de forma evidente e até estimulada, mas sem alterar a estrutura da desigualdade. Facilmente identificável com o quadro brasileiro, o termo fora inicialmente usado para descrever grandes proprietários agrários alemães que estimularam a industrialização do país sem perder o controle do campo ou abrir mão de suas propriedades.

Aqui, país de industrialização tardia, tal modernização ganhou contornos próprios graças ao passado escravocrata e à estrutura de poder, concentrada nas mãos de famílias proprietárias de terra, muitas oriundas do período colonial, como analisam Reis (1982), ao estudar o período do café, na República Velha, e Werneck Vianna (1976), ao se debruçar sobre o período pós 1930.

Evidenciar esse quadro perverso a partir do ângulo de visão dos vencidos é um pano de fundo comum a quase todas as obras da tradição literária brasileira em que pobres, camponeses ou operários são alçados à condição de personagens centrais. Em *Resumo de Ana* (2005), romance de Modesto Carone, objeto deste trabalho, não é diferente. Novidade na obra é a elaboração crítica e sensível

* Mestrando em Teoria Literária (UFRJ).

que faz das histórias da doméstica/dona-de-casa Ana e seu filho Ciro, aparentes relatos particulares, uma aguda crítica dessa condição econômica exatamente em São Paulo, estado industrial mais avançado e mais rico do Brasil.

Este trabalho, construído a partir da fortuna crítica baseada nas leituras prévias sobre a mesma obra feitas por Areas (1997) e Bueno (2005), procura contribuir evidenciando como a trajetória de Ciro potencializa a composição da vida precária e oprimida de sua mãe, Ana. É possível fazer essa ilação, uma vez que a novela com a trajetória de Ana foi publicada antes de a história de Ciro ser anexada a ela e levada a público no romance em estudo.

Ao fazer essa análise, o presente trabalho procurará ainda enfatizar como Carone trata, de forma nada panfletária, do peso do passado escravocrata em plena modernidade brasileira.

Procurará ainda evidenciar o respeito quase litúrgico com que o autor se propõe a contar as histórias de Ana e Ciro, e como ambos, em períodos históricos diferentes, são vencidos pela modernização (conservadora) que dá a São Paulo papel de destaque no cenário econômico nacional.

O autor

Modesto Carone (1937, Sorocaba, São Paulo), professor aposentado da Unicamp (também lecionou em Viena e USP), concluiu em 2007 o relevante trabalho de traduzir toda a obra do tcheco Franz Kafka (1883-1924) para edições no Brasil. Vencedor do Prêmio Jabuti de 1999 (com o romance *Resumo de Ana*) e de 1980 (pelo livro de contos *As marcas do real*), foi aclamado pela crítica

em 1984 após lançar *Dias melhores* (Brasiliense), livro de contos considerado um dos mais expressivos lançamentos daquela década.

Também escreveu dois livros de ensaios literários: *Metáfora e montagem* (Perspectiva) e *A poética do silêncio* (Perspectiva). São dele também *Aos pés de Matilda* (1980) e *Por trás dos vidros* (2007).

Até *Resumo de Ana* sua obra era mais caracterizada pelo chamado realismo fantástico-narrativa marcada por acontecimentos inconcebíveis, inexplicáveis e que produzem estranhamento em alguns leitores –, que tem na tradição literária brasileira fortes representantes, como o mineiro Murilo Rubião. Como o autor citado, o paulista de Sorocaba Modesto Carone tem, em função de sua obra como contista, sua escrita rotineiramente sendo referenciada como sob influência da obra de Kafka.

Dias melhores é exemplar no que diz respeito à fase contista de Carone. No conto que empresta o nome ao livro de 1984, o narrador em primeira pessoa revela ao leitor que não pode sair de casa porque um atirador, camuflado em seu jardim, tenta assassiná-lo disparando tiros de espingarda. São míseros nove parágrafos, em que nada mais é acrescentado ao enredo. Ao leitor não são dadas explicações sobre as motivações do atirador. Na forma de um caleidoscópio, pistas difusas são insinuadas, levando o leitor a ser engolido por um abismo.

Talvez seja por entendimento semelhante que o crítico Antonio Candido tenha usado, ao prefaciar a edição de 1979 de *As marcas do real*, a imagem do equilibrista para descrever as “ideias que vêm ao espírito” ao ler os contos de Carone.

O equilibrista andando com tranquilidade, embora cautelosamente, na superfície que quase não existe, que pode fazê-lo cair

a cada instante para um lado e ou outro do abismo. O abismo, no caso, é o insignificante, isto é, o que não forma sentido nenhum, dissolvendo-se na assemia do nada. Meio sem fôlego, o leitor acompanha o autor no seu caminho. Vai cair? Vai seguir? (Candido. In: Carone: 1979, 6).

Em *Resumo de Ana* um outro Carone se apresenta. Diferentemente do contista, o romancista mergulha no realismo, cuja pista é dada logo na página dedicada à impressão dos dados internacionais de catalogação: “Esta obra é de ficção, a despeito de alguns fatos, pessoas, lugares e circunstâncias serem reais” (Carone: 2005, 4).

O ambiente

Outra indicação que pode levar a crer que o romance tenha inspirações de biografia familiar está na ambientação de *Resumo de Ana*. A trajetória de Ana se passa quase toda em Sorocaba, cidade natal do autor. Ciro, por sua vez, se afasta da cidade apenas em breves momentos durante a infância, quando ajuda o pai, então caixeiro viajante.

Mas que cidade é esta?

Conhecida e orgulhosa por ser conhecida como *Machester Paulista*, como sublinha Bueno (1998, 3), Sorocaba tem como característica ser o terceiro município mais populoso do interior paulista e o quarto mercado consumidor do estado fora da região metropolitana da capital, com um potencial de consumo *per capita* anual estimado em 2,4 mil dólares para a população urbana (522 mil pessoas) e 917 dólares para a rural (7,2 mil pessoas).

A cidade está presente na foto que ilustra a capa do romance: um equilibrista alemão, fazendo a travessia numa corda bamba

em direção à catedral de Sorocaba, dedicada à Nossa Senhora da Ponte (invocação única no Brasil). A foto, de 1953, foi feita pelo pai do autor, João Carone, como está informado na quarta página do livro.

São os fatos históricos marcantes de Sorocaba que também vão emprestar mais realismo à obra. Até mesmo a inusitada situação de Ciro, um dos personagens centrais, não conhecer tais fatos está presente no romance, que dedica especial atenção ao desenvolvimento econômico experimentado após a inauguração da Estrada de Ferro Sorocabana (EFS), em 1875, ano em que indústrias têxteis de origem inglesa instalaram-se na cidade, levando-a a ser conhecida como a *Manchester Paulista*, numa referência à cidade do noroeste da Inglaterra que entrou para a história como a primeira, durante a Revolução Industrial e ainda em 1789, a usar a tecnologia da máquina a vapor na indústria têxtil.

O romance

Narrada em terceira pessoa, a obra traz a trajetória de duas gerações de uma família pobre, cobrindo quase 100 anos de história e todo o século XX. Ana, nascida em 1887, é uma mulher sensível, ambiciosa, mas marcada pela orfandade e pela baixa escolaridade. Seu filho Ciro, que veio à luz em 1925, é um trabalhador pouco qualificado e frágil de saúde. As histórias dos dois, marcadas pela falta de dinheiro, são contadas por um mesmo narrador. O progresso que marca esse século de história em São Paulo chega a afetar a vida dos personagens, mas sem que os protagonistas experimentem expressivo trânsito social ou possam escapar da situação de desigualdade a que parecem fadados desde o nascimento.

Logo em sua apresentação, Ana é desenhada pelo narrador – declaradamente seu neto logo na primeira linha do romance (p. 15) – como vítima das práticas perversas herdadas do passado escravocrata brasileiro. Órfã aos cinco anos de idade, após os pais agricultores morrerem doentes, trabalha desde a primeira infância sem remuneração.

Aos seis anos de idade já cuidava de trabalhos domésticos significativos (na casa da família que acolhera após a morte dos pais): levantava-se de madrugada, acendia o fogão a lenha, preparava a mesa do café, varria o quintal, enxaguava a roupa numa tina d'água, passava e engomava com ferro a carvão; para lavar a louça punha-se em pé sobre um caixote de madeira porque não tinha ainda altura para alcançar a pia (pp. 16-7).

Este mesmo ranço escravocrata se revela às avessas no fim da novela de *Ciro*, quando ele demonstra preconceito racial contra o namorado da filha mais velha e seu irmão. Ambos, a propósito, mais tarde iriam se tornar seus genros.

Tudo indica que o que nesse tempo o fez padecer de fato foi o namoro da filha mais velha. Assim que o caso chegou aos seus ouvidos, *Ciro* passou a destratar-la como se ela o tivesse traído. Anita (mãe de seus seis filhos) foi à carga em favor da filha e anunciou que o namorado fazia questão de conhecê-lo, o que provava suas boas intenções. Acuado, *Ciro* concordou com a visita e não pôde evitar o susto quando viu que o futuro genro era mulato. Mesmo assim conseguiu ser gentil com o rapaz, um pedreiro discreto e educado que morava com o irmão mais novo numa vilazinha (pp. 105-6).

O trabalho pesado impede que Ana estude e galgue funções mais elaboradas. Na casa da mãe de criação, aprende todos

os afazeres domésticos e outras funções braçais. Chega a moer café para vender o pó a familiares do político Júlio Prestes, o seu Julinho, que se elegeu presidente do Brasil, mas foi impedido de assumir pela chamada revolução de 1930, que levou Getúlio Vargas ao poder. Para os familiares do mesmo político, lavava e engomava roupa. O ordenado que recebia ia para os bolsos de sua mãe adotiva, por quem Ana mantém na obra estranho sentimento de gratidão, mas que não a impede de ir trabalhar em São Paulo capital para uma família mais abastada que aquela que a acolhera em Sorocaba após a morte de seus pais.

Na capital, trabalha como doméstica para a família de um professor. Depois como uma espécie de governanta na casa de um alto funcionário da Light São Paulo, multinacional canadense que atuou nas áreas de geração, distribuição de energia elétrica e transporte público entre 1899 e 1979. Nesse ponto, Ana se aproxima da modernização que daria fama a São Paulo como estado industrial. É a Light que vai expandir os serviços de energia elétrica na capital paulista, construindo usinas hidrelétricas indispensáveis para o desenvolvimento industrial da região metropolitana do estado. Mas essa aproximação se dá pela porta dos fundos e ainda marcada pela herança da escravidão, só que dessa vez como governanta aos moldes das escravas dos latifúndios do Império (as chamadas mucamas, que serviam dentro da casa-grande, longe da senzala e do trabalho pesado no campo). Por essa característica, Ana mime-tiza os jeitos da família rica a que serve e que chega a elevá-la à categoria de dama de companhia para óperas.

Foi durante esses anos que o cultivo da etiqueta e das formas de amabilidade encontrou nela ressonância esperada, pois agora

sua atividade não se pautava apenas pelo trabalho doméstico, repartido com os demais membros da criadagem. Fazia às vezes de dama de companhia da dona da casa, Judith [...] Mas, mais importante que tudo, Ana participava dos hábitos culturais da família. Pelo menos uma vez por mês assistia às óperas e aos espetáculos musicais do Teatro Municipal com direito à indumentária de gala e poltrona na plateia ou em camarote reservado. Embora soubesse escrever mal o próprio nome, Ana já memorizava trechos da *Traviata*, ópera que sempre a emocionou até às lágrimas, pois a história facilitava a identificação com a protagonista (p. 23).

Cabe sublinhar o cuidado com que mensagens subliminares a respeito da pobreza são transmitidas pelo autor em trechos como o que acabamos de reproduzir. No romance é derrubada a associação entre pobreza e aversão à cultura erudita. Afinal, Ana, exposta à ópera, “já memorizava trechos da *Traviata*” graças à identificação com a sofrida Violetta Valéry e seu drama social amoroso. A partir daí, é possível supor que, exposta ao teatro, Ana certamente se identificaria com Marguerite Gauthier, da peça *A dama das camélias*, de Dumas Filho, obra em que Verdi se inspirou para compor *La Traviata*. Exposta à literatura nacional, caso “não soubesse escrever mal o próprio nome”, também certamente se identificaria com Lúcia, do romance *Lucíola*, de José de Alencar. Sem essas exposições, Ana se agarrava às récitas de ópera, sobras de cultura erudita que os patrões lhe presenteavam.

O sonho de continuar a viver das sobras da família do executivo da Light morre com a prisão do seu patrão por desfalque, crime financeiro que marca um dos aspectos da modernização conservadora à brasileira, como noticiam os jornais impressos desde 1940. Nessa sina, resta a Ana apenas casar, ter filhos e morrer.

De volta a Sorocaba, Ana se casa com o padeiro Balila Baldoch, com quem tem três filhos após quatro abortos: Lazineha (mãe do narrador), Ciro e Zilda. Trata-se da segunda e da terceira décadas do século XX. Ana é dona-de-casa inicialmente cuidadosa. Balila, comerciante próspero, é cabo eleitoral de Júlio Prestes, o seu Julinho. O marido de Ana lê *O Estado de S. Paulo*, jornal símbolo do conservadorismo paulista. Sublinhe-se, lê, sinal de status para seu grupo social. Mas isso não representa refino para o padeiro, bruto e indiferente aos cuidados da esposa com a casa (mimetizando o que aprendera na casa do executivo da Light) e ao seu estranho, no ponto de vista do marido, gosto pela arte cênica. Não tardaria para o casamento de Ana ruir e a dona-de-casa divagar sobre amores fora do casamento, primeiro com João Franco, dono de uma limusine. “Ana deve tê-lo visto com frequência no armazém (de Balila) e tudo indica que desde o início se sentiu atraída por ele: sem dúvida as frustrações do casamento alimentavam as fantasias de sedução” (p. 41).

Cabe sublinhar que a sedução não se completa. Ana apenas vai procurar o motorista para dar um recado de Balila e é denunciada como mulher casada que o “assediava por toda a parte”. Como consequência, Ana se torna personagem de cenas de violência que se repetiriam até o fim de sua vida.

Quando (Ana) voltou para casa, o marido estava no armazém, onde ficou até muito tarde, as portas travadas com tranca; assim que ele surgiu na sala, ela quis dizer alguma coisa e foi esbofeteadada. Com o nariz sangrando, Ana se refugiou no quarto do casal cuja porta Balila não teve dificuldade de arrombar com o peso do corpo. Vendo-a recolhida a um canto, ele se despiu como num ritual e completamente nu surrou-a com um cinto do couro até perder o fôlego: o quarto estava escuro, mas Lazineha pôde ver a cena pela porta escancarada (pp. 41-2).

A trajetória de *Ciro*, que começará a ser contada de forma central só oito páginas depois, completa a composição e rotiniza para o leitor essa cena de violência, amplificando a precariedade da vida oprimida de *Ana*.

As cenas de agressão eram invariavelmente acompanhadas pelos filhos. *Lazinha* agarrada ao corpo da mãe para livrá-la das cintadas que zuniam, *Zilda* encolhida num canto escuro da sala e *Ciro* enxugando os olhos nas mangas de um macacão de flanela. O choro tornou-se uma segunda natureza para *Ciro* (p. 59).

Como resultado, *Ana* mergulha no alcoolismo, numa nova referência, como aponta *Areas*, à escravidão, sombra de nossa modernização tratada com sarcasmo por Machado de Assis no conto “*Pai contra mãe*”.

Do ponto de vista do enredo, apesar do contato com as classes altas, de seu desejo de ascensão social e de seu gosto pelos bens culturais, se olhado pelo traço grosso, o destino de *Ana* não se afastou da sorte dos escravos em geral, a partir da dispersão familiar e da pulverização secular do espaço social – apanágio das classes populares – até a autodestruição pela bebida (*Areas*: 1997, 135).

A ruína pela bebida corrói aos poucos a vida de *Ana*. Primeiro ela furta bebida no armazém do marido. A crise econômica de 1929, aliada aos maus negócios feitos por *Balila*, força o padeiro a controlar os estoques e, conseqüentemente, a notar o que estava ocorrendo em casa. Nesse ponto, o enredo ganha contornos dramáticos. Com o estoque do armazém fechado para seu vício, *Ana* pede para *Lazinha*, sua filha mais velha, comprar bebida em bar próximo de casa. O dono conhecia *Balila* e, sem suspeitar dos reais motivos

para a menina ir comprar a bebida diariamente, informa a ele que não poderia continuar vendendo bebida para uma criança, mesmo sendo ela filha de um amigo. A saída encontrada por Ana compõe um dos altos momentos da novela.

A dependência, contudo, parecia já ter destruído os freios internos e a mãe não hesitou em recorrer à boa vontade inocente de *Ciro*, então com menos de cinco anos de idade. O menino saía todos os dias de casa com uma garrafa vazia, atravessava a Rua Morros e, prestando atenção nos bondes que subiam a ladeira, andava até um botequim onde pedia ao empregado que a enchesse de qualquer marca de aguardente; enquanto acompanhava com o olhar a bebida que escorria no pequeno funil de zinco até o gargalo e caía espumando em silêncio no fundo da garrafa, ele ficava na ponta dos pés e depositava o dinheiro contado em cima do balcão de mármore (pp. 43-4).

A exemplo do caso já citado sobre violência doméstica, o drama de Ana, viciada em bebida, se completa ao longo da novela que traça a trajetória de *Ciro*, que não bebe, mas, por ironia do pobre destino, chega a trabalhar em bar e até mesmo a ganhar o sustento vendendo, de forma ambulante e clandestina, aguardente para bares. Já no fim da vida, o fantasma do vício da mãe atormenta *Ciro*, desde o momento em que ele enche os garrafões com funil de zinco nos fundos de uma chácara afastada até a hora em que passa a distribuí-los pelos balcões de bar.

A princípio, o cheiro de álcool revoltava o seu estômago e o fazia chorar, mas com o tempo ele foi se acostumando, como a tudo o mais. Anos depois, admitia que o que mais incomodava naquela atividade era a consciência que abastecia bares que visitava com a mãe na infância, vendendo a mesma bebida que havia contribuído para matá-la (p. 96).

Do início do vício, Ana caminha apressada em direção à morte em meio à doença e ao abandono, como recorda seu filho na fase adulta. Nesse meio tempo, deixa de cuidar da casa, uma das características de sua fase sonhadora. Mergulha em mais uma fantasia romântica, dessa vez com o dentista do filho (p. 46) e se afasta de vez do marido, que, falido após a crise financeira de 1929, cai na escala social, tornando-se caixeiro viajante. O que impressiona é que, sem os amigos da fase de comerciante e em meio ao rude ofício, o marido se sente até feliz (p. 45). Nesse ponto, mais uma composição apresentada na novela de Ana ganha novo contorno na de *Ciro*, atestando ser esta uma das forças do romance de *Carone*.

Até os quinze anos *Ciro* acompanhou as caminhadas do pai pelo sertão de Iguape. Os períodos na cidade eram breves e ele não insistia em voltar à escola. [...] Queixava-se de dor de cabeça e o pescoço duro comprometia a naturalidade dos gestos que se tornavam angulosos; no fim de uma jornada sem descanso, emudecia ou chorava sem fazer ruído, apertando os lábios recortados por uma linha branca sobre a qual já aparecia o buço (pp. 64-5).

A mesma força é encontrada na narrativa da morte e do enterro de Ana, composta na primeira parte.

Quando no mês de maio de 1933 ela (*Lazinha*) leu na máscara de cera do rosto da mãe que Ana estava morrendo, o pai estava na iminência de partir para uma nova viagem ao sertão do Iguape; *Lazinha* conseguiu detê-lo na porta de casa e só por essa circunstância ele assistiu ao falecimento da esposa: Ana havia completado em maio quarenta e cinco anos e cinco meses de idade. Providenciado o enterro, que foi anônimo e despojado, a cidade seguia o seu ritmo de centro industrial provinciano indiferente ao destino daquela mulher. *Balila Baldochi* sentiu a necessi-

dade de organizar com urgência o que ainda restava da família. Resolveu tirar Ciro da escola aos oito anos para treiná-lo como ajudante de viagem e pediu à madrasta Claudina que acolhesse Lazineha e Zilda em sua casa, no que foi atendido sem nenhuma formalidade (pp. 49-50).

Essa força de composição se agiganta na segunda parte, com a narrativa do velório de Ana, ausência sentida na primeira parte.

O caixão de segunda foi colocado na sala de visitas de paredes vazias e à noite apenas Ciro, o pai e Caboclo (índio fugido de manicômio que carregava as malas e abria as picadas para Baldochi na atividade de caixeiro viajante) velaram o corpo de Ana, pois Balila mandou as duas filhas irem dormir na casa de Claudina Giotto. Durante a madrugada, Lazineha acordou num sobressalto e saiu correndo pelas ruas desertas do bairro para ficar com a mãe. Ao entrar na sala do velório, viu Balila e Caboclo dormindo nas cadeiras de palha e Ciro passando as mãos no rosto de cera do cadáver (p. 62).

Cabe ressaltar que as duas novelas reunidas no romance são complementares na missão de desnudar a chamada modernização conservadora. Seus efeitos na massa ora assalariada ora informal são apresentados de forma alegórica em Ana, Ciro, Lazineha, Zilda, Balila e Anita (um dos três amores de Ciro). Diante do leitor, transcorrem cem anos de São Paulo, estado que, na definição ouvida nos anos 60 pelo paulistano Bueno, não passava de “uma locomotiva carregando 22 vagões de merda” (2005, 12). A precariedade do trabalho, a violência doméstica, o alcoolismo como sinal de derrocada de pobres desde a escravidão e os abortos espontâneos relatados na história de Ana se completam na simplória vida de Ciro, seu filho, desde o momento do anúncio de seu nascimento.

A participação do nascimento às relações sociais importantes tinha sido confiada à filha mais velha, que ia completar seis anos. O encargo era um embaraço para Lazinha, porque ela não entendia o sentido da fórmula decorada com a qual a mãe a obrigava a se apresentar a cada visita: “Tem um criadinho às suas ordens”. Apesar da relutância foi com essas palavras que anunciou o acontecimento na casa de Luizinha Maia, perto da Vila do Leão, depois de ter saltado (isso aos seis anos) no topo da rua da Penha do bonde aberto que unia o Além-Ponte ao Cerrado (p. 55).

A mesma falta de saúde pública que faz dos três partos bem sucedidos de Ana um acaso, ou mesmo uma graça divina, desfigura o rosto de Ciro. Ainda bebê, uma mosca varejeira o picou na nuca várias vezes e deixou uma bicheira no seu crânio. Sem consultar médico, Ana usa medicamento caseiro para matar os bichos da cabeça do filho e o pai recorre a um manual de medicina para tratar da pele do filho, irritada pelo remédio doméstico aplicado pela mãe. Já aos cinco anos de idade, com a mãe viciada em bebida (um agravante para a falta de saúde pública), Ciro se alimentava mal e saía no frio mal agasalhado em pleno inverno. Foi assim que teve um torcicolo, também tratado de forma caseira pelo pai, que iria marcar seu semblante por toda a vida.

Quando as dores cederam, Ciro não podia mover a cabeça sem virar também o corpo: do fim da infância à metade da adolescência seu apelido em casa e na rua foi pescoço duro. Na mesma ocasião, uma epidemia de catapora se espalhou entre as crianças do bairro e as irmãs não tiveram sequelas porque estavam protegidas por urucum em volta dos olhos. Solto pelo quintal, em Ciro ela arrebitou na córnea e para evitar o sol ele desencavou do baú de roupas velhas um boné de brim que tapava a testa. Mas o olho esquerdo ficou lesado e a visão prejudicada acentuou sua necessidade de fazer meia-volta para enxergar de lado (p. 61).

Como dito anteriormente, *Ciro* tem três relações e seis filhos, todos com Anita. Os altos e baixos emocionais e os dramas urbanos da classe pobre, protagonizados por *Ciro* e seus amores (uma de suas namoradas é presa após matar o pai e outra é tuberculosa), são pontuações para uma trajetória como trabalhador tão previsível quanto a de sua mãe na primeira parte do romance. Depois de ajudar o pai na atividade de caixeiro viajante, *Ciro* trabalha duro como balconista de farmácia e de bar, como operário da Estrada de Ferro Sorocabana, símbolo da modernização da cidade, de onde sai demitido.

Ciro chega a ser dono de gráfica, mas vai à falência na crise econômica do início dos anos 70 – associação do descontrole de gastos do governo militar com a alta inesperada do preço internacional do petróleo. Depois, trabalha como carregador e revendedor de aguardente clandestina para bares de Sorocaba. A trajetória laboral de *Ciro* é alegórica, mas é possível supor que a de sua irmã mais velha, insinuada no fim da história de Ana, não tenha sido diferente. Como já foi dito, órfã de mãe, *Lazinha* foi morar com a madrasta do pai, acompanhada da irmã mais nova.

Consciente das dificuldades dos seus protetores, *Lazinha* desde logo se sentiu pouco à vontade como hóspede e pediu que lhe arranjassem um emprego, com o qual pudesse dar conta de si mesma e da irmã *Zilda*, então com sete anos, e que o pai havia confiado à sua tutela antes de seguir viagem. O pedido correspondia à ética e às necessidades dos parentes e foi assim que, em meados de 1933, com catorze anos completos, *Lazinha* saiu da casa da avó ainda de madrugada e subiu a pé a rua dos Morros em meio a uma pequena multidão de moças e rapazes cujos rostos a escuridão ocultava, até chegarem juntos aos portões do prédio onde ela ficava de dez a catorze horas por dia costurando sacos de

café: era a Fábrica Santa Maria, propriedade da família de Paulo Emílio Salles Gomes, que àquela altura ensaiava em São Paulo os primeiros passos de sua carreira como escritor e militante de esquerda (p. 50).

Em *Ciro*, a vida de trabalhador, semelhante a de tantos outros brasileiros, é pontuada pelo peso da idade – como quando, trabalhando como carregador, nota que não pode acompanhar o ritmo dos colegas mais jovens – e pelo sonho de dias melhores para si, para as filhas e para a mulher (que queria cursar o normal para se tornar professora, mas teve de se contentar com o curso de corte e costura e o emprego numa fábrica de jeans).

Em um último encontro com o narrador, a revelação da pressão alta não tratada (p. 103) e que iria colocar um ponto final em sua história. A morte, narrada páginas depois (pp. 110-2), completa o destino de *Ciro*, que, como engrenagem de uma modernidade que o despreza, sai para trabalhar como revendedor de bebida, como em todos os seus últimos dias, dias comuns e sem aventura. Depois do trabalho, retorna para casa e enfarta, sendo encontrado pela mulher, enquanto a cidade industrial segue seu rumo.

(Anita) ainda foi capaz de desabotoar a camisa (do marido) empapada de suor, procurou reanimá-lo chamando-o pelo nome. No momento em que ele abriu os olhos e os músculos do rosto se descontraíram, a única coisa que ouviu direito foi uma pergunta: se ela sabia que ele gostava dela. Anita tinha certeza de que era uma hora da tarde e que por algum motivo estava soando o apito de uma fábrica. Não vinha de muito longe do barracão onde o marido acabava de morrer nos seus braços: chegava do centro de Votorantim, sede do império industrial da família Ermírio de Moraes (pp. 111-2).

No parágrafo final do romance, os herdeiros de Ana e sua triste herança de reveses: Ciro é enterrado pela mulher, pelas filhas, pelos genros e pelo sobrinho narrador em cemitério simples, numa tumba sem lápide e em cova errada.

Conclusão

Finda a leitura do romance *Resumo de Ana*, ao leitor fica a certeza: o quadro perverso da modernização conservadora à brasileira precisa dessas ampliações para incomodar as gerações contemporâneas. Já aos admiradores da tradição literária nacional, o fim da leitura deixa outra certeza: o romance é um presente que faz referência a essa tradição, uma vez que as histórias de Ana e Ciro se ligam diretamente aos protagonistas nacionais das obras que vão desde Manuel Antônio de Almeida, passando por Euclides da Cunha, Lima Barreto, Mário de Andrade, Dionélio Machado até chegar à escrita contemporânea de Paulo Lins e Ferrez.

Pelo exposto ao longo deste trabalho – construído a partir da fortuna crítica baseada nas leituras prévias feitas por Areas (1997) e Bueno (2005) –, fica evidente que, mais que duas novelas complementares reunidas em romance, as histórias de Ana e Ciro ganham força uma na outra. A trajetória de Ana se amplifica com a narrativa da história de Ciro, que por sua vez se revela relevante a partir da novela de Ana. Ambas marcadas pela escrita econômica, desenham um século de Brasil sob o ponto de vista da massa operária braçal, assalariada ou subempregada.

Os protagonistas, desenhados pelo autor como engrenagens da modernização, se movimentam em direção a um lamentável e previsível destino que encurta o tempo histórico compreendi-

do entre os primeiros anos após o fim da escravidão e a rotina das fábricas da industrial São Paulo dos tempos contemporâneos. Tudo isso, sem resvalar na escrita militante ou panfletária.

Por fim, cabe destacar como Carone procura respeitosa-mente o lugar dos vencidos para narrar a vitoriosa história da São Paulo industrial. Ao leitor do romance fica o convite para visitar o Carone contista e suas ácidas narrativas e torcer por um novo romance vindo das teclas de seu computador.

Referências

- AREAS, Wilma. “Resumo de Ana: uma novela de Modesto Carone”. *Letterature d’America*, Roma: v. 1, no 66, 1996.
- _____. “A idéia e a forma: a ficção de Modesto Carone”. *Novos Estudos*, São Paulo: Cebrap, no 49, nov. 1997.
- _____. “Narrativas de la experiencia (aproximación a *A hora da estrela*, *O motor da luz*, *A doença*, *Uma experiência* y *Resumo de Ana*)”. *Revista de Filología Románica*, Madri, anejo 2 (La narrativa en lengua portuguesa de los últimos cincuenta años), 2001.
- ARRIGUCCI JR., Davi. “O baile das trevas e das águas”. In: _____. *Achados e perdidos: ensaios de crítica*. São Paulo: Polis, 1979.
- ASSIS, Machado de. *Relíquias de casa velha*. Obra completa. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, v. II.
- BUENO, André. “O mosaico da memória”. *Terceira Margem*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, no 12, ano IX, 2005.
- CARONE, Modesto. *As marcas do real*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. *Dias melhores*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MOORE JR., Barrington. *Social origins of dictatorship and democracy: lord and peasant in the making of the modern world*. Hardmondsworth: Penguin, 1966.
- REIS, Elisa P. “Elites agrárias, state-building e autoritarismo”. *Dados – Revista de Ciências Sociais*. Rio de Janeiro: IUPERJ, nº 3, 1982.
- WERNECK VIANNA, Luiz. *Liberalismo e sindicato no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

A roda gigante de Caio Fernando Abreu

Rafael Julião*

*Ele não encontrou
o de que carecia,
o de que carecemos
eu e meu elefante,
em que amo
disfarçar-me.*

Carlos Drummond de Andrade – “O elefante”

Este trabalho desenvolverá algumas reflexões acerca do conto “Dama da noite”, de Caio Fernando Abreu, publicado no livro *Os dragões não conhecem o paraíso*, de 1988. Na verdade, esse conto será o ponto de partida para uma discussão maior, centrada no entendimento dos fascinantes anos 80, com todas as suas esperanças e desilusões. Pós-modernismo, utopias, distopias, desejo, loucura, amor, AIDS, crime, castigo, morte, identidade, exclusão, abandono, escrita, *gauchismo*, encurralamento, morangos, mofos e dragões – tudo isso será atentamente observado, com os olhos de quem quer entender melhor a alma de uma geração que representou, a um só tempo, o sonho e sua morte, e ficou emblematizada em figuras como as de Caio e Cazuya.

* Mestrando em Literatura Brasileira (UFRJ).

É importante ressaltar como Caio é esmerado em relação à escolha de títulos, subtítulos, notas e epígrafes. Todos esses micro-elementos passam a ser importantes objetos de estudo para a compreensão integral de suas narrativas. No início dos anos 80, o autor publica um livro intitulado *Morangos mofados* (1982). O sedutor símbolo dos morangos – ligados à beleza e ao prazer, bem como à famosa citação clariciana¹ – encontra-se preso ao mesmo sintagma que o mofo, que, por sua vez, representa a podridão, o envelhecimento e a estagnação. Este título forte, embora contraditório, é muito pertinente ao período histórico no qual foi escrito o livro. Os anos 80 ainda estavam em seu início, mas já traziam a desconfiança de que o doce sabor das utopias das gerações de 60 e 70 começava a envelhecer e apodrecer – mofar.

E de fato mofaram. No Brasil, os planos promissores de desenvolvimento da economia desencadearam inflações altíssimas. As desigualdades sociais se acentuavam. A liberdade política não veio com a plenitude pela qual se esperava. O sonho de liberdade sexual é sufocado pelo fantasma da AIDS. O triunfo do mundo capitalista do consumo e da reificação sobre o sonho de um mundo outro – mais romântico e mais poético – encerrava na boca um gosto de morangos mofados. Sobre esse período, Heloisa Buarque de Hollanda faz a seguinte análise:

Enfim, em meados da década de 80, a própria ideia de sonho, seja ele o de uma revolucionária transformação social (60), seja ele o da utopia da construção exemplar de um mundo

¹ “Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos”, é a frase que fecha o livro *A hora da estrela*, de Clarice Lispector.

alternativo (70), manifesta sinais expressivos de descrédito e mesmo de um progressivo desprestígio no âmbito dos projetos de intervenção cultural. Estaríamos entrando na era da plena disponibilidade, do “fim das ideologias” e da crise da negatividade da arte moderna. Tempo esse definido como a “pós-modernidade” (Apud Bessa: 2002, 183-4).

Essa tal pós-modernidade está ligada a temas como o declínio das grandes teorias explicativas; a decadência dos valores e das instituições; o mundo espetacularizado e desumanizado do consumo; a fragmentação; o multiculturalismo e a identidade. Na arte, temas como o desejo, a loucura e a sexualidade ganham cada vez mais espaço. A obra de Caio é muito ilustrativa em relação a esse período.

E é a partir dessas reflexões que será possível analisar o título *Os dragões não conhecem o paraíso*, atribuído à obra publicada quase ao final da década de 80 – bem no auge do sabor do mofo e do niilismo pós-moderno. Abrem-se dois pólos de significado a serem desvendados: os dragões e o paraíso. O dragão evoca logo a lembrança das histórias e desenhos animados de princesas e cavaleiros, nos quais ele é o vilão desajeitado e derrotado no final. É possível, portanto, pensar o dragão como um símbolo marginal, ou melhor, *gauche*. E não há como se falar de *gauchismo* sem lembrar de Drummond e seu elefante carente e igualmente desajeitado, feito “de perdão, de carícia, de pluma, de algodão” (Drummond: 2001, 168-71), sempre a ser recomeçado no dia seguinte.² Desvendado o ícone do dragão, resta refletir sobre o que é o paraíso e, além disso, o que barra sua

² São muitas as pontes possíveis entre Drummond e Caio, sendo que as principais delas dizem respeito às temáticas do encurralamento, da incomunicabilidade e do *gauchismo*.

entrada nele. O esclarecimento é do próprio Caio, em sua crônica “Venha ver os dragões”:

O livro fala sobre dragões, claro. Dragões, você sabe, são animais mitológicos. Dragões não existem. Como escritores, músicos, pintores, filósofos, ou todas essas pessoas que – loucas – querem sentir num mundo em que é ridículo sentir. Você tem é que ganhar, conquistar poder e glória. Os dragões desprezam esse paraíso. Têm asas, querem voar. Como os anjos (2005, 144).

Portanto, o título é uma referência a um projeto de resistência a esse paraíso desromantizado que, em verdade, não interessa aos dragões de Caio nem ao elefante de Drummond. O voo dos dragões representa a fuga desse espaço real indesejado. A comparação com os anjos reverte o simbolismo anterior, atribuindo-lhes agora um sentido positivo. Os seres loucos e *gauches* saem pela cidade à procura de um mundo diferente – talvez invisível, talvez inexistente. Buscam essencialmente um pouco de amor e de porosidade.

A possibilidade de contato com o outro é, na obra de Caio, ao mesmo tempo esperançosa e patológica, já que é a saída possível para a sensação de exclusão e imposibilidade. Faz-se mister destacar que essa possibilidade é geralmente frustrada no final de suas narrativas. Essa busca do “outro”, relacionada ao sentimento amoroso, é que fará Caio afirmar na introdução de *Os dragões não conhecem o paraíso* que este livro poderia ser visto como “um livro com 13 histórias independentes, girando sempre em torno do mesmo tema: amor. Amor e sexo, amor e morte, amor e abandono, amor e alegria, amor e memória, amor e medo, amor e loucura” (2005, 19).

Não obstante, como bem percebe Márcia Denser³ no texto de abertura de *Caio 3D – o essencial da década de 80*, não é exatamente o amor o tema central do livro, mas sua busca e sua carência (p. 9).

Cabe ainda ressaltar que, nessa mesma introdução, Caio afirma a possibilidade de entender esse livro como um “romance desmontável, onde essas 13 peças talvez possam completar-se, esclarecer-se, ampliar-se ou remeter-se de muitas maneiras umas às outras, para formarem uma espécie de todo” (p. 9).

Mais uma vez, Caio é feliz ilustrador do mundo pós-moderno ao conceber um livro que, apesar de fragmentário, tenta oferecer uma visão sobre o real que, de algum modo, possa ser completa. E é também através de análises fragmentárias que o presente trabalho pretende oferecer uma visão – se não integral, ao menos vasta – do conto “Dama da noite”, sobre os dragões, sobre Caio e sobre a década de 80 de uma forma geral.

Roda mundo, roda gigante...

*A gente vai contra a corrente
Até não poder resistir
Na volta do barco é que sente
O quanto deixou de cumprir
Faz tempo que a gente cultiva
A mais linda roseira que há
Mas eis que chega a roda viva
E carrega a roseira pra lá...*

Chico Buarque de Holanda – “Roda viva”

Em diversos de seus contos, Caio cria uma ambientação dicotômica, alocando seu narrador-personagem em um espaço de

³ O conto “Dama da noite” é dedicado à escritora Márcia Denser. A dedicatória é bastante pertinente, uma vez que ela é considerada a “musa dark” da literatura brasileira.

solidão, angústia e desconforto. Tais contos se desenvolvem através do desejo de chegar a um espaço outro – idealizado como fonte de libertação e abrigo – e, desta forma, abolir o sentimento de exclusão. Importante sinalizar que a chegada a esse plano ideal geralmente é permeada pela busca do “outro”, ou seja, pelo sentimento amoroso. Essas narrativas normalmente se encerram com a frustração da busca e, portanto, com a permanência na situação de solidão e tristeza, agravada ainda pela desilusão com a possibilidade de fuga.

No conto “Dama da noite” a fórmula se repete com algumas peculiaridades interessantes. A narrativa se dá em um bar, e à noite, onde a protagonista (narradora-personagem) estabelece um aparente diálogo com um “garotão” – o “boy”. Diz-se “aparente” porque em momento algum a narradora dá voz ao outro personagem. As atitudes e falas deste são deduzidas a partir das falas daquela. Isso ocorre no início de alguns parágrafos do conto – mais especificamente no 3º, 4º, 5º, 6º, 11º e 12º.

Em outros parágrafos, a narradora responde – ela mesma – à pergunta direcionada a seu interlocutor no fim do parágrafo ou da frase anterior, retirando-lhe novamente seu direito a resposta. Aliás, isso acontece frequentemente na agressiva afirmação de que ele não sabe nada – “Nada, você não entende nada”, “Você não viu nada, meu amor”, “Nada, você não lê nada”. Consolida-se, destarte, um monólogo autoritário, no qual ela fala com a autoridade e a superioridade de quem julga saber mais sobre a vida e, além disso, de quem está pagando a bebida.⁴ O pretense diálogo também é permeado por insinuações sexuais e “respostas” provocativas.

⁴Veja-se aí o estabelecimento da relação entre dinheiro e poder.

O assunto central da conversa entre os dois é a “roda”. Melhor, é o sentimento de exclusão do que a narradora chama de “o movimento da vida”. É sobre isso que a Dama da noite insiste em falar, desdobrando o assunto em temáticas como o amor, a solidão e a morte. A estruturação espacial desse conto gira em torno dos espaços “de dentro” *versus* “de fora” da roda, reforçando a dualidade entre locutora e interlocutor – ela fora, ele dentro. Trata-se evidentemente de espaços metafóricos que se desdobram em outros pares antitéticos como inércia *versus* movimento, ou loucura *versus* realidade.

Ora, faz-se necessário então desvendar a metáfora da roda. Isso quem faz é a própria Dama da noite, que ensina sua lição sobre como se estabelece o movimento da vida e como é cruel constatar-se excluída dele. Interessante perceber que, no jogo narrativo, o leitor acaba se tornando mais um interlocutor sem voz, assimilando junto com o “boy” uma dura percepção da realidade. Segue-se uma passagem esclarecedora sobre o que a roda metaforiza:

Olha bem: quem roda nela? As mocinhas que querem casar, os mocinhos a fim de grana pra comprar um carro, os executivozinhos a fim de poder e dólares, os casais de saco cheio um do outro, mas segurando umas (2005, 87-8).

Observa-se que o movimento da roda é, na verdade, o movimento dos valores sociais que giram em torno das instituições, que garantem a cada indivíduo um certo prestígio diante dos demais membros da sociedade. A Dama da noite é uma personagem à margem desses elementos e, portanto, à margem desse prestígio. Observe-se o fragmento:

Deixa você passar dos trinta, trinta e cinco, ir chegando nos quarenta e não casar e nem ter esses monstros que eles chamam de *filhos*, casa própria nem porra nenhuma. Acordar no meio da tarde, de ressaca, olhar sua cara arrebetada no espelho. Sozinho em casa, sozinho na cidade, sozinho no mundo. Vai doer tanto, menino (2005, 84).

Se na citação anterior foram descritas as pessoas que rodam na roda, nesta última tem-se o inverso: aquelas que foram excluídas – as que não cumpriram o papel social que lhes garantiria o ingresso no movimento da vida. A exclusão se mostra dolorosa neste fragmento, intimamente associada à ideia da solidão. Inevitável lembrar novamente Drummond – “estou sozinho no quarto,/ estou sozinho na América [...]. Mas se tento comunicar-me,/ o que há é apenas a noite/ e uma espantosa solidão”.⁵ Esse elemento da incomunicabilidade, tão presente nas obras de Caio e de Drummond, reforça o sentimento de exclusão (ou de *gauchismo*). Cabe lembrar ainda o que diz a Dama no início de sua narrativa: “como se tivesse desaprendido a linguagem dos outros”, figurando a íntima ligação que há entre a linguagem e a inserção (ou exclusão) social do indivíduo. Sobre esse tema, é pertinente apresentar uma citação do sociólogo polonês Zygmunt Bauman:

O que todos nós parecemos temer, quer estejamos ou não sofrendo de “depressão dependente” [...] é o abandono, a exclusão, ser rejeitado, ser banido, ser repudiado, descartado, despido daquilo que se é, não ter permissão de ser o que se deseja ser [...]. Sentimos falta da garantia de exclusão da ameaça universal e ubíqua da exclusão (2005, 100).

⁵ “A bruxa” (Drummond: 2001, 28).

Ainda sobre a temática da exclusão, observe-se que a Dama enfatiza em alguns momentos da narrativa que não teve possibilidade de escolha sobre pertencer ou não ao “movimento da vida” – “Quando dei por mim, todo mundo já tinha decorado a palavrinha-chave e tava a mil, seu lugarzinho seguro, rodando na roda. Menos eu, menos eu” (2005, 84-5). O “boy”, em contrapartida, gira na roda, porque se identifica com os demais – “Todo esse pessoal de preto e cabelo arrepiadinho sorri pra você porque você é igual a eles”. Interessante como, claramente, o “boy” funciona como uma metonímia de sua geração e, levando a análise mais a fundo, da geração que surgiu na derrocada dos anos 80.

O texto é construído, portanto, a partir do choque entre duas identidades: de um lado os jovens na pós-modernidade, descritos como alienados que só entendem de “vídeo, performance, hight-tech, punk, dark, computador, heavy metal e o caralho”; do outro lado encontram-se a Dama da noite e seus “amigos fodidos”, com quem ela se identifica. Dito isso, algumas reflexões podem ser feitas.

Em primeiro lugar, a narradora afirma que a companhia de seus amigos faz mal a ela, na medida em que se vê espelhada no fracasso deles. Esse reconhecimento está diretamente ligado à questão da identidade. O mesmo acontece entre o “boy” e os “de preto e cabelo arrepiadinho”, unidos pelos traços que caracterizam os jovens inseridos nesse artificial mundo pós-moderno.

Não obstante, observe-se que pertencer a um grupo identitário é positivo para o “boy”, que se mantém incluído e protegido, pelo menos parcialmente, da solidão. Ela, por outro lado, não se sente protegida pelas semelhanças que criam uma teia identitária entre ela e seus afins; a identificação com eles lhe é nociva, e seu

afastamento acaba em grande isolamento – fora da roda onde gira o “boy” e longe daqueles com quem ela guarda traços de identidade –, talvez no intuito de negar o relativo fracasso que se tornou traço de sua geração.

Mais uma observação necessária é o contraditório sentimento da narradora em relação à roda – “louca de vontade de estar lá, rodando com eles nessa roda idiota”.

Esse duplo movimento se repete ao longo de seu discurso, transparecendo, ao mesmo tempo, o incômodo com a situação exclusiva e o repúdio pelos valores que regem o movimento da roda. Isso faz do “boy” ora um sortudo, ora um alienado digno de pena por estar rodando nela. As possibilidades de felicidade parecem escassas – tanto dentro quanto fora da roda. Dito isso, extrai-se um dos momentos mais bonitos do conto:

Sabia que até vezenquando eu tenho mais pena de você e desses arripiadinhos de preto do que de mim e dos meus amigos fodidos? A gente teve uma hora que parecia que ia dar certo. Ia dar, ia dar, sabe quando vai dar? Pra vocês, nem isso. A gente teve a ilusão, mas vocês chegaram depois que mataram a ilusão da gente (2005, 85).

Note-se como a locução “a gente” deixa clara a questão da identidade, assim como claro é que o choque estruturador do texto acontece entre uma geração que sonhou que ia mudar o mundo, mas não conseguiu; e a seguinte, que chegou depois de os sonhos de mudança já estarem mortos.

O texto também não economiza críticas à lógica capitalista e antirromântica que rege o movimento da roda. Como já foi dito, contraditoriamente a própria narradora impõe sua autoridade

também através do dinheiro. Afirma que uma noite de sexo custa só “um cheque a menos no talão” e até diz que seria compreensiva caso fosse enganada por um “garotinho tesudinho e imbecilzinho”, como seu interlocutor. Entretanto, segue-se o movimento de antítese, onde ela diz estar interessada em outra coisa – “Mas eu quero mais é aquilo que eu não posso comprar”. O que realmente ela busca é “O Verdadeiro Amor” (note-se como Caio usa as maiúsculas quase tornando o sintagma uma só palavra). A visão romantizada que prevê a chegada de seu amor funciona como saída triunfal. Seria uma alternativa ao estúpido movimento da roda e, ao mesmo tempo, uma solução para o abandono proveniente do sentimento de exclusão. No fim dessa narrativa, então, não é uma mudança de espaço que é almejada, como é comum em seus contos, mas a abertura de uma nova situação, um alguém que compartilharia com ela o espaço de fora, dissolvendo-lhe a sensação de abandono. Aparentemente ridículo, o sonho de encontrar um amor impõe-se como uma ameaça ao mundo real: “Cuidado comigo: um dia eu encontro”.

O final melancólico do texto esclarece algumas coisas sobre o título. Durante o conto, a expressão “Dama da noite” é apresentada como um rótulo imposto a ela pelo olhar pejorativo dos outros. A citação de Bauman é bastante ilustrativa:

No outro pólo se abarrotam aqueles que tiveram negado o acesso à escolha de identidade, que não têm direito de manifestar as suas preferências e que no final se veem oprimidos por identidades aplicadas e impostas *por outros* – identidades de que eles próprios se ressentem, mas não têm permissão de abandonar nem das quais conseguem se livrar. Identidades que estereotipam, humilham, desumanizam, estigmatizam (2005, 44).

Observe-se que inicialmente a expressão atribuída à narradora reforça a ideia de que ela não escolheu a própria identidade marginal, mas foi estigmatizada *por outros*. Porém, enxergando uma certa beleza no rótulo, a Dama da noite renasce com outro sentido – que não o de mulher vulgar – como sendo aquela que recolhe seu perfume com a luz do dia e que na sombra envenena a si própria com loucas fantasias. Ocorre no final do conto uma espécie de reemergência do real, no qual o sonho noturno de encontrar um grande amor é frustrado – embora seja reativado no dia seguinte, tal qual o elefante de Drummond –, murchando a flor que mostrava seu perfume e sua superioridade. Enfim, fazendo perceber que aquela feroz narradora é “puro simulacro” – não passa de uma “criança assustada”.

O jardim pestilento

*O meu prazer agora é risco de vida
 Meu 'sex and drugs'
 Não tem mais nenhum rock'n roll
 Eu vou pagar a conta do analista
 Pra nunca mais ter que saber quem eu sou*

Cazuza / Frejat – “Ideologia”

Segundo Bessa (2002), a AIDS começa a entrar para a literatura através da romantização – quase folhetinesca – de casos reais, que foram transformados pela imprensa em verdadeiras tragédias ou melodramas. Suas personagens, aos poucos, tomavam caráter de vítima ou de merecedor de acordo com a forma pela qual contraíram a doença.

Sobre isso, interessa mencionar as reflexões de Sontag (2007) a respeito das metáforas que cercaram a AIDS e seus por-

tadores. As metaforizações das doenças, segundo a autora, invariavelmente apresentam cunho moralista, fazendo o doente parecer o causador de sua própria doença e, por conseguinte, seu merecedor. A AIDS aparece nos anos 80 como grande freio às licenciosidades das décadas anteriores, que levantavam a bandeira do sexo e das drogas. Sobre isso, Susan afirma:

O comportamento perigoso que produz a AIDS é encarado como algo mais do que a fraqueza. É irresponsabilidade, delinquência – o doente é viciado em substâncias ilegais ou sua sexualidade é considerada divergente (2007, 98).

Através da metaforização da doença, a AIDS foi discursivamente associada a uma espécie de punição aos comportamentos “desviantes”, reforçando os preconceitos – especialmente sobre os ditos “grupos de risco” –, espalhando o medo e contendo as utopias de “liberdade” dos anos 60 e 70. Evidentemente, aqueles que contraíam o vírus de alguma outra maneira, tal como através de transfusão de sangue, passavam de vilões a vítimas;⁶ enquanto os que a contraíam através do sexo ou do uso de drogas eram figurados como merecedores da doença e como grandes vilões, por serem potenciais transmissores da doença – “os perigosos”.⁷

Susan Sontag tenta desmistificar a AIDS (não só ela, mas também outras doenças), desmascarando os processos discursivos

⁶ A oposição entre merecedor e vítima é muito clara em uma passagem do filme *Filadélfia*, exatamente nas condições descritas neste trabalho: transfusão / via sexual.

⁷ Observe-se a relação entre este trecho e o título do livro de Marcelo Secron Bessa utilizado neste trabalho.

que a metaforizam. Na corrente da desmistificação está também o autor Herbert Daniel, que através de uma literatura essencialmente autobiográfica, traz para a cena dos anos 80 uma nova maneira de entender a doença. Humanizar os doentes foi seu caminho preferido – tirar os portadores do HIV do anonimato, exhibir suas faces e suas histórias, desconstruir a imagem do soropositivo enquanto uma identidade estigmatizada e humilhante.

Chegando enfim ao tema deste trabalho, Caio Fernando Abreu também é inovador na forma de conceber e de figurar a doença. O autor, dando um tratamento estético ao que parecia absolutamente antiestético, traz a AIDS para o plano do ficcional, do cifrado, do simbólico. Buscando novos significantes para a AIDS, acaba por lhe conferir também novos significados. Vejam-se as duas citações que se seguem:

Para Caio, a AIDS era mais do que uma síndrome que afeta o sistema imunológico, ou seja, também era uma epidemia de pânico, preconceito, intolerância, afastamento e isolamento (Bessa: 2002, 117).

O que é que se faz quando aquilo que era possibilidade de prazer – o toque, o beijo, o mergulho no corpo alheio capaz de nos aliviar da sensação de finitude e incomunicabilidade – começa a se tornar uma possibilidade de horror? Quando o amor vira risco de contaminação? (Abreu apud Bessa: 2002, 120).

Interessante perceber que, como já foi dito neste trabalho, o sentimento de exclusão e isolamento é recorrente na ficção de Caio, assim como a possibilidade de fuga geralmente está ligada ao encontro amoroso. Ora, não é difícil perceber como a AIDS se enquadra perfeitamente nestas preocupações evidentes da obra do

autor – a doença foi uma grande motivação para o isolamento e uma grande semente de frustração para a busca amorosa, na medida em que a possibilidade de prazer e de vida torna-se possibilidade de desgraça e de morte. É uma espécie de morte social que se sobrepõe à morte física e atinge soropositivos e negativos, evidentemente de formas diversas. É o caráter desumanizador e antiutópico que ganhará espaço nas figurações da AIDS nas páginas de Caio Fernando Abreu.

Voltando a análise para o conto “Dama da noite”, a AIDS aparece em dois níveis. No primeiro, a sigla chega a aparecer de forma clara e a ser acompanhada por um discurso que aproxima sexo, amor e morte. A narradora relata a “grande merda” que fizeram com a “cabecinha” do “boy” e, por conseguinte, de toda a geração que ele simboliza – a geração que “já nasceu de camisinha em punho, morrendo de medo de pegar AIDS”. A geração que descobre pela TV que “amor mata amor mata amor mata”. É o vírus do amor, mas principalmente é o vírus do medo, da paranoia, da imposidade. O vírus que mata o amor – sufocado pelo pânico – , antes que ele próprio se torne a morte.

A doença pode ser identificada também no 9º parágrafo, desta vez de forma figurada. A Dama da noite se apresenta como o perigo de contaminação, ou melhor, uma integrante do “grupo de risco”. A metáfora da poluição é, segundo Susan Sontag, uma das metáforas mais recorrentes para a AIDS. O nome da flor “dama da noite”, já discutido anteriormente, ganha um novo sentido nesse parágrafo. O perfume “venenoso e mortal”, a flor “carnívora e noturna”, o “entontecer” e o “arrastar para o fundo de seu jardim pestilento” – todas essas imagens misturam a sensualidade noturna e sedutora com imagens destrutivas. A imagem da peste é outra

metáfora muito usada para essa doença. Susan Sontag explica que essa associação se deve ao fato de que, além de matar muita gente e de se espalhar com velocidade, a peste incapacita o doente e inspira asco e vergonha.

Nesse mesmo parágrafo, várias peças se encaixam, como se pode observar no excerto:

Você já nasceu proibido de tocar no corpo do outro. Punheta pode, eu sei, mas essa sede de outro corpo é que nos deixa loucos e vai matando a gente aos pouquinhos. Você não conhece esse gosto que é o gosto que faz com que a gente fique fora da roda que roda e roda e que se foda rodando sem parar, porque o rodar dela é o rodar de quem consegue fingir que não viu o que viu (2005, 86).

Alguns pontos se esclarecem nesse fragmento. O “boy” é o símbolo de uma geração caracterizada por já ter nascido proibida de tocar o corpo do outro. Essa proibição provém do medo de contrair a doença; é uma repressão construída no campo das ideias, por isso é tão sólida. É a repressão que recomenda que cada um se tranque dentro de si, a fim de salvar a própria vida e proteger o pacto social – perfeitas justificativas para a repressão. Mas segue-se o aviso de que sempre haverá o desejo por outro corpo, a infinita sede, a eterna carência que vai matando aos poucos. É esse conhecimento do gosto do proibido corpo do outro que se faz elemento diferenciador entre ela e ele, determinante na exclusão da Dama. Na roda, giram os que não sabem nada, não leem nada, os que fingem que não viram, os que nasceram com a “máscara pregada”, os que estão terminantemente proibidos de sentir o *perigoso* gosto do corpo do outro.

Doce brutalidade

*Não esconda tristeza de mim
Todos se afastam quando o mundo está errado
Quando o que temos é um catálogo de erros
Quando precisamos de carinho
Força e cuidado
Este é o livro das flores
Este é o livro do destino
Este é o livro de nossos dias
Este é o dia de nossos amores*

Renato Russo – “O livro dos dias”

Então, como colar os fragmentos que foram apresentados por este trabalho?

Em primeiro lugar, é preciso refletir sobre o simbolismo dos anos 80 como a década-túmulo das utopias das décadas anteriores, especialmente as de 60 e 70. Fala-se no termo “distopia”, frequentemente lido como o antônimo de “utopia”. O prefixo *dis-* indica afastamento, o que leva de fato a crer que há uma relação antonímica entre os termos. A distopia seria um movimento em direção contrária ao espaço almejado. Porém, tal leitura é assaz superficial.

Como explica Russel Jacoby em “Uma leve brisa anárquica” (2007), a distopia é a continuação lógica da utopia, e não seu inverso. Ao buscarem o assombro, as distopias acentuam as tendências contemporâneas que ameaçam a liberdade, amadurecendo as utopias, ao invés de destruí-las. O historicismo evolucionista, que só valida a verdade dos vencedores, esquece de mensurar a importância dos fracassos. As derrotas fazem emergir novas ideias e novos movimentos em direção ao plano ideal, aproximando utopia de realidade, e não as afastando. Os anos 80 podem ser vistos como

um período de morte das utopias, mas também como um ponto de partida para a descoberta de novos rumos para a humanidade.

O autor afirma ainda que as únicas utopias que morreram são as projetistas, que acabam por conduzir ao dogmatismo e ao autoritarismo. Mas restam ainda as utopias iconoclastas, que dão grande espaço à negação e, assim, a distopia ganha espaço importante como uma boa forma de se apontar para o novo.

No plano da expressão literária, cabe destacar as análises de Alfredo Bosi e Antonio Candido a respeito do que se chamou “conto contemporâneo” ou “nova narrativa”, respectivamente. Há um evidente diálogo entre o conceito de “feroz realismo”, descrito por este, e “narrativa brutalista,” desenvolvido por aquele. Candido fala em um “conjunto anticonvencional que agride o leitor ao mesmo tempo em que o envolve” (1989, 210). Essa análise é perfeitamente aplicável ao conto estudado por este trabalho, no qual a extrema agressividade discursiva da narradora-personagem, embora se dirija a seu interlocutor, acaba por atingir também o seu leitor. A Dama da noite “marca fundo”, segundo ela mesma diz ao “boy”. E essa marcação se dá em especial por essa linguagem agressiva que gera um misto de choque e fascínio no leitor. A violência narrativa é eco do projeto iconoclasta que pretende construir uma nova realidade a partir da negação e da desconstrução da que hoje impera.

Ainda no tocante à forma, ambos os autores destacam a importância – e recorrência – do uso da primeira pessoa nesse tipo de narrativa. Segundo Candido,

a brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade do seu agente [personagem], ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada (1989, 212-3).

Isso explica a estrutura do conto “Dama da noite”, no qual há uma narradora-personagem que simula um diálogo, mas que, em verdade, monopoliza a voz narrativa, utilizando-a com extremo autoritarismo e violência. Segundo Bosi, a “dicção que se faz no interior desse mundo é rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído” (1989, 18).

Interessante perceber também que a grande brutalidade expressa pelo conto não é física, mas ideológica, representada pela situação de exclusão e abandono, por parte da narradora; e de paranoia e antirromantismo, imposta ao “boy” e à geração que ele metonimiza. A roda funciona como grande elemento opressor, que age tanto sobre os que estão excluídos de seu movimento quanto sobre aqueles que giram dentro dela. A chegada da AIDS reforça o pacto repressivo, sendo mais um índice de brutalidade, não só no seu plano de destruição física, mas também na perversidade de seu simbolismo e de suas consequências nos âmbitos social e existencial.

Por fim, retira-se uma citação de Alfredo Bosi, muito esclarecedora em relação ao conto em tela:

O homem da cidade mecânica não se basta com a reportagem crua: precisa descer aos subterrâneos da fantasia onde, é verdade, pode reencontrar sob máscaras noturnas a perversão da vida diurna [há um *underground* feito de sadismo, terror e pornografia], mas onde poderá também sonhar com a utopia quente da volta à natureza, do jogo estético, da comunhão afetiva (1989, 21-2).

E é isso que faz a Dama da noite todos os dias – a eterna busca da comunhão afetiva, que concretizaria sua resistência a este “mundo caduco” (como diria Drummond). Uma permanência da utopia através da negação integral da roda em relação ao movi-

mento que ela dita. Nem dentro nem fora da roda, o que a Dama fantasia todas as noites é sua demolição, com a morte deste aparelho opressivo sufocante que delimita centro e margem – direita e esquerda – e não faz feliz a ninguém, seja em que posição se tenha escolhido ficar.

À medida que nega este falso paraíso, os dragões e seus loucos companheiros – elefantes e artistas – aguardam a chegada de seus pares para reerguer, das cinzas da linda geração dos anos 80, um novo sonho de afeto e liberdade. A busca de uma nova ideologia, que não conduza mais à morte, mas que inaugure um novo desejo pela vida; por uma vida que chegará aos que antes, ridiculamente, acreditaram em sua chegada.

Referências

- ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- _____. “Os dragões não conhecem o paraíso”. In: *O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- ARAÚJO, Lucinha & ECHEVERRIA, Regina. *Preciso dizer que te amo*. São Paulo: Globo, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Trad. de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BESSA, Marcelo Secron. *Os perigosos – autobiografias e AIDS*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- BOSI, Alfredo. “Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo”. In: *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- CANDIDO, Antonio. “A nova narrativa”. In: *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1989.
- JACOBY, Russel. *Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica*. Trad. Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2006. (Primeiros Passos, 165).
- SONTAG, Susan. *Doença como metáfora – AIDS e suas metáforas*. Trad. Rubens Figueiredo e Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Filmografia⁸

CARVALHO, Walter & WERNECK, Sandra. *Cazuza – o tempo não pára*. Brasil, 2004.

COX, Alex. *Sid & Nancy – o amor mata*. Inglaterra, Estados Unidos, 1986.

DALDRY, Stephen. *As horas*. Estados Unidos, 2002.

DEMME, Jonathan. *Filadélfia*. Estados Unidos, 1993.

SCHNABEL, Julian. *Antes de anoitecer*. Estados Unidos, 2000.

⁸ Esta filmografia traz filmes que tratam da AIDS e foram importantes no amadurecimento do 3º capítulo, embora não tenham sido todos citados diretamente. O filme *Sid e Nancy – o amor mata* entrou na lista por trazer no título e em uma fala marcante da personagem Nancy a frase repetida no conto – “amor mata”. O filme não estabelece relação entre a afirmativa e a AIDS, mas trata de um amor doentio em um universo de “sexo, drogas e rock’n’roll”.

ENTREVISTAS

CONVERSAS DO *CAMPUS*
COM A CIDADE

HELOISA BUARQUE DE HOLLANDA

**“Dar visibilidade e legitimidade
à produção de fronteiras foi o que mais me moveu
politicamente nesses 50 anos de carreira”**

Nesta entrevista concedida a **Ieda Magri**, a editora, curadora do *Portal Literat* e professora titular de Teoria Crítica da Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ – onde coordena o Programa Avançado de Cultura Contemporânea e a Biblioteca Virtual de Estudos Culturais – fala-nos da implicação da cultura com a literatura, mostrando como o fenômeno da internet vem reconfigurando e expandindo a atuação de autores e críticos.

Com a acuidade de análise que marca sua carreira, Heloisa mostra alguns traços característicos da produção dos autores formados sob a lógica interativa e descentralizada da web. Enfrentando a questão das diferenças entre literatura masculina e feminina, ela nos convida a conhecer obras femininas que se destacam justamente por colocarem em xeque uma cultura que, ao incluir a mulher, põe no mercado seu estereótipo. Interessada sempre na produção atual – tanto da web como das periferias –, Heloisa afirma que não é por maldade que poucos editores investem na publicação de novos autores.

É possível fazer uma cartografia da literatura contemporânea? Existem algumas especificidades estéticas capazes de definir essa produção?

Com a entrada da internet na “vida da literatura”, das formas digitais de impressão e acabamento de livros mais baratas e ágeis

e com o tsunami da periferia afirmando uma nova dicção literária, não há como continuar trabalhando com o mapeamento clássico que informa a historiografia literária. Essas alterações emergentes são muito novas e desconcertantes do ponto de vista dos modelos canônicos vigentes para a literatura, mas, não tem jeito, temos que enfrentá-los se não quisermos perder o bonde da História.

Se uma das características dos jovens poetas e ficcionistas atuais é terem nascido (ou sua literatura) na internet, especialmente com a publicação de seus escritos em blogs, você acha que ela redefine a literatura atual?

Ela certamente não redefine a literatura atual, mas expande o campo de atuação e criação do autor e disponibiliza para o escritor jovem (ou não tão jovem) modos e lógicas diferenciadas de criação, produção, divulgação e comercialização dos produtos literários.

Você tem se dedicado à criação de um acervo documental sobre a produção das minorias, os Arquivos de Cultura Contemporânea, um dos projetos do Programa Avançado de Literatura Contemporânea (PACC) que você coordena na UFRJ. Qual a implicação política de se fazer um levantamento da produção das minorias ou que se ocupe de sua representação na literatura e na mídia, e em que medida ela pode contribuir para a formação de um novo ponto de vista sobre a História?

Essa pergunta me deixa meio com vergonha de ser cabotina, porque acho que isso é minha contribuição mais importante para

a área de letras. Desde 1970, minha preocupação central foi em torno do trabalho com a literatura marginal (ou contracultural), passando pela literatura de mulheres, pela literatura negra e, agora, me dedicando ao mapeamento da produção na internet e nas periferias e favelas. Revisitando essas escolhas, acho que minha carreira valeu a pena. Dar visibilidade e legitimidade à produção de fronteiras foi o que mais me moveu politicamente nesses 50 anos.

Você acha que há padrões estéticos que apontem para uma diferença entre a escrita feminina e a masculina?

Essa pergunta é terrível. Dizer que não há diferença é estar mentindo, mas afirmar essa diferença é complicado. Certamente a diferença entre homens e mulheres não é essencial ou biológica. A diferença vem de uma estrutura cultural que manteve as mulheres sempre distantes do poder, da vida pública e do mercado. Sendo assim, elas desenvolveram estratégias de sobrevivência como a sensualidade, a delicadeza, o desempenho afetivo, a dita “sensibilidade feminina” ou “inteligência emocional”, as quais, originalmente um processo de inclusão cultural, sem dúvida foram linguagens eficazes para a realização de suas demandas mais imediatas. O que não se esperava é que essa capacidade gerencial e de conflitos desenvolvida pelas mulheres virasse um item de luxo na nova lógica empresarial da globalização. Nesse momento, a linguagem dita feminina ganha um bom preço de mercado... Na literatura e nas artes, as mulheres estão começando a trabalhar essa diferença como estereótipo. Com resultados fantásticos. Vide a poesia de Bruna Beber, a prosa de Andréa del Fuego e de

Cecília Gianetti, a escultura de Cristina Salgado ou as pinturas de Adriana Varejão.

Pensando que a geração que estreou na poesia em 70 está agora com uma produção madura e lida, haveria hoje uma outra poesia jovem que dela se diferencie?

Claro que sim. E foi a internet que estabeleceu essa diferenciação. A produção daqueles que se formaram já sob a lógica interativa e descentralizada da web. Vemos uma nova capacidade gerencial de múltiplas atividades, uma tendência de expansão de capacidades de percepção e de surgimento de novas lógicas de articulação. A maioria dos poetas que está surgindo denuncia em seu texto alguns desses traços, como: a articulação de atividades diferenciadas, o deslizamento entre gêneros e mídias, a experiência com as possibilidades abertas por mecanismos de navegação como a presença de múltiplas janelas, seu potencial de articulação, o aprofundamento vertical do hipertexto, além de uma sensibilidade colaborativa latente. Apesar de não evidente à primeira leitura, uma observação mais focal vai mostrar um diferencial efetivo nesses jovens poetas.

É possível ler a produção contemporânea como um todo que abriga diferenças ou só é possível a crítica obra a obra?

Acho que um projeto crítico tem mil possibilidades de ação e criação. Uma abordagem cultural opta sempre pela visão mais contextual e de conjunto da produção de um dado momento. Enquanto que uma abordagem que privilegie o específico literário

vai trabalhar obra a obra de forma mais analítica. Uma não necessariamente é melhor do que a outra. Vai depender de cada crítico, de suas paixões, seus subtextos políticos e do seu projeto de intervenção nos processos criativos e produtivos em curso em sua época.

A literatura mudou de função? Ainda é possível falar em função da literatura?

A literatura não mudou de função. A literatura, como a própria cultura, expandiu-se de forma inédita e desdobrou-se em diferentes usos, projetos e recursos. Chamo a isso de as novas práticas literárias, que, entre outras, inclui a literatura como é vista tradicionalmente na série literária.

*Na *Aeroplano* você se dedica, entre outras publicações, à edição de *Tramas Urbanas*, que traz em seus títulos as vozes dos que estão à margem (da cidade, do cânone, da chamada alta cultura) mas que, demarcando seu território, se colocam no centro (da mídia, da moda, por exemplo). Desde o início de sua carreira você se afirmou interessada pelo que é marginal, reconhecendo ali uma força geradora autêntica. Você acha que é dos chamados autores marginais de hoje que pode vir uma renovação literária?*

Isso é meu sintoma, chamemos assim. Minha atuação profissional foi sempre de aposta e risco. No momento, minhas fichas estão todas na periferia e na web. Vamos esperar o resultado do jogo.

Quais os principais desafios para a edição de novos escritores no Brasil de hoje?

Nosso mercado editorial não é um mercado forte. Nossa cultura de leitura, em escala, menos ainda. Para a edição de novos autores uma editora tem que ter um catálogo com um lastro razoável. No nosso caso isso ainda é raro. São muito poucos editores que podem arcar com projetos de risco. Portanto, o desafio é econômico, não literário. Não é certamente por maldade ou omissão que poucos editores se dedicam a esse nicho de publicação.

A partir de 2008 o Portal Literal se transformou, de revista literária que era, em site colaborativo no qual leitores de todo o mundo podem postar vídeos, ensaios, resenhas, entrevistas. O que a levou, como curadora, a torná-lo coletivo?

Comecei a me sentir mal com a centralização da palavra que a editoria de uma revista define. Num ambiente como a internet, no qual o grande avanço é o potencial de interação, formação de redes, autorias compartilhadas e muito mais, a ideia de uma revista tal como as de papel impresso é anacrônica. Assim que me caiu essa ficha, reformulei o *Portal*.

JOSÉ CASTELLO

“Literatura é, antes de tudo, uma invenção”

Ainda são comuns os casos de intelectuais vinculados à universidade que, ao emitirem suas ideias, parecem dar a entender (ou dizem-no diretamente) que os estudos literários desprovidos de pressupostos teóricos ou afastados da estrutura científica são deficitários em relação à produção padronizada do conhecimento na área de letras. É como se fora da universidade não existissem reflexões substantivas.

Num outro lado (o de fora da academia), também não são raros os que acusam a produção universitária de restrita e burocrática, numa generalização insensível e tão restrita quanto à dos que se fecham na “torre de marfim” institucional. Sendo assim, o trabalho do crítico José Castello torna-se ainda mais valioso, visto não ser proveniente da faculdade de Letras, o que não o torna refratário a muitos de seus avanços.

Prova disso é a sua grande circulação, como palestrante, em universidades brasileiras e a sua respeitada presença constante como colaborador dos principais cadernos literários do país.

Nessa entrevista, concedida a **Daniel Gil**, Castello fala sobre a renovação da prosa ficcional ocorrida entre nós desde fins do século passado, reafirma a importância de poetas por ele biografados, comenta sua experiência como coordenador de oficinas de escrita e se nega a ver na diferença um combustível para a segregação.

Você tem demonstrado entusiasmo com os romances da primeira década do século XXI, principalmente quando comparados àqueles de um período imediatamente anterior. Qual o diferencial dessas publicações mais recentes?

Creio que a partir dos anos 90 o cinema, a televisão e o documentário exerceram uma forte influência, que considero excessiva, na ficção brasileira. Era natural: foi um período de expansão e sofisticação da TV – sobretudo com a TV a cabo – e também de sofisticação e amadurecimento de nosso cinema. Foi ainda um momento em que o mundo passou a ser, definitivamente, dominado pelo culto das imagens. Culto que se exacerbou ainda mais com a expansão da web. Foi, ao mesmo tempo, um período de liberação política, abrindo mais espaço para o trato e a reflexão sobre a realidade imediata. Tudo isso – expansão do cinema, da TV, da web, e liberação política – foi, sem dúvida, muito bom para todos nós. Mas houve, a meu ver, um efeito negativo sobre a literatura. Os escritores passaram a acreditar que deviam competir diretamente com a TV e com a web. Passou-se a imaginar que a literatura só sobreviveria se fosse, um pouco também, imagem. Muitos passaram a confundir a literatura com a realidade. Surgiu, assim, um novo realismo – réplica do mundo devassado (quase obsceno) de imagens em que hoje vivemos. Muitos autores de roteiros e de argumentos para a TV e o cinema se mudaram para a literatura. O limite entre web e literatura se fragilizou. Os temas do noticiário – a violência urbana, a miséria, o narcotráfico, a exploração sexual, os submundos etc. – invadiram, da mesma forma, a ficção brasileira, que se tornou, assim, refém do presente. Com o século XXI, essa tendência, me parece, começa a

se reverter. Os grandes ficcionistas brasileiros de hoje entendem que a literatura é uma coisa, a realidade é outra. Que literatura é, antes de tudo, invenção. É fundação de um novo mundo, e não repetição do mundo existente. Ela pode até se inspirar na realidade, é claro, mas para modificá-la, para expandi-la, para reinventá-la. Esse, no meu entender, é o grande salto que observamos nessa primeira década do século XXI, e que se exemplifica na obra de autores como Bernardo Carvalho, João Gilberto Noll, Raimundo Carrero, Cristovão Tezza, Milton Hatoum. Escritores, grandes escritores, que voltaram a se comportar como escritores, isto é, como inventores, e não como fotógrafos, jornalistas ou cineastas.

Como tem sido a experiência com a Oficina Literária?

Muito rica. Minhas oficinas se baseiam, sobretudo, em leituras. Não há maneira melhor de se aprender a escrever, eu penso, do que ler. Com a psicanalista carioca Maria Hena Lemgruber, aliás, tenho um projeto, o EXTREMOS/ Círculo de Leitura de Ficções Radicais, cuja proposta é ler em voz alta, linha a linha, comentando cada parágrafo, frase, palavra de grandes narrativas contemporâneas. Não é um evento para especialistas, e nem eu, nem a Maria Hena, nos comportamos como professores. Somos apenas, como nos definimos, “leitores-regentes”, isto é, dois leitores que regem e guiam a leitura. Sentamo-nos em círculo, e todos têm o mesmo direito de interromper, de falar, de interpretar, de sugerir perspectivas, de formular dúvidas e de fazer perguntas. Estamos ali mais para produzir perguntas, dúvidas, inquietações do que para fornecer respostas, interpretações fechadas ou transmitir padrões de leitura. Em minhas oficinas, trabalho, mais ou menos,

do mesmo modo. Posso partir dos poemas de João Cabral, das cartas de Flaubert, dos sonhos de Kafka, dos contos de Clarice Lispector, das entrevistas de Julio Cortázar. Não importa, a ideia é sempre a mesma: ler junto, discutir junto, abrir perspectivas, encontrar novas maneiras de “escutar” os livros, expandir nossa visão da literatura. Creio que assim, sem recorrer a nenhuma teoria, a nenhum dogma, a nenhum cânone, expandimos, juntos, nossa visão da existência.

Você tem debatido constantemente divergências com seu amigo Raimundo Carrero quando o assunto é a formação de escritores. Até onde é possível ajudar um candidato a escritor a alcançar seu objetivo?

Raimundo Carrero, além de um grande escritor, é um querido amigo. Apesar disso, temos, de fato, grandes divergências em relação à prática das oficinas. Mas essas divergências, em vez de nos afastarem, só nos aproximam e nos enriquecem. O mundo literário é dominado por vaidades e também por tabus. Os escritores tendem a andar em grupos fechados e a só dar importância e considerar seus “iguais”. Ora, o que enriquece uma convivência é a diferença – e eu e o Carrero experimentamos isso na carne com grande entusiasmo e alegria! Resumo de modo muito precário as ideias que nos separam: Carrero acha que é possível formar um escritor. Eu, ao contrário, acredito que tudo o que se pode fazer é “deformá-lo”. Carrero é um intelectual metódico, um trabalhador incansável, um grande pensador, muito estudioso, e por conta disso desenvolveu uma sofisticada “tecnologia” de formação literária. Eu, talvez por questões de temperamento – sou mais “caótico”, aprecio muito mais o improvisado e a surpresa, acredito mais na

liberdade e na dúvida do que no rigor e nas certezas –, prefiro usar as oficinas para estimular as particularidades de cada aluno. Sempre digo a eles: em minhas oficinas, a questão não é acertar, mas errar. É claro: é preciso saber “errar bem”, isto é, sustentar seu erro. Os que chegam esperando apostilas, exercícios, avaliações, truques etc. se decepcionam porque nada disso me interessa. O que tento fazer é ajudar a “desfazer” vícios de linguagem e de pensamento, “desordenar” um pouco a escrita dos alunos, ajudá-los a se afastar dos clichês, dos lugares comuns, dos dogmas literários. Na esperança de que, com isso, eles consigam chegar à sua voz interior, ao que têm de particular, de insubstituível e até de “estranho”. Só acessando essa zona escura, eu penso, um escritor começa a nascer. O resto é aprender a escrever, e isso – se a escola não ensina (devia ensinar) – se aprende lendo.

De seus dois poetas brasileiros preferidos, saíram duas biografias: Vinicius de Moraes: o poeta da paixão e João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma. Existem semelhanças entre esses poetas (falsamente?) opostos?

Vinicius e Cabral são, de fato, poetas muito diferentes. É justamente porque foram homens que apostaram radicalmente em sua voz singular que eles se tornaram grandes poetas. A maior semelhança que vejo entre eles é a forte presença da emoção. Vinicius, o derramado, o “poeta da paixão”, o lírico, fez da emoção o objeto privilegiado de sua obra poética. Cabral, ao contrário, o contido, o cerebral, o “arquiteto”, fugiu como pôde da emoção, lutou todo o tempo contra ela, na esperança de dominá-la e camuflá-la. Certa vez, Cabral deu uma explicação definitiva a respeito disso. Disse

algo assim: “Minha cabeça é um caos e eu preciso impor alguma ordem em algum lugar. Então escrevo poesia”. Vinicius, poeta do derramamento, e Cabral, poeta da contenção, lutam todo o tempo contra as mesmas forças. São poetas, a meu ver, que habitam o mesmo território poético. Mas, com personalidades, sensibilidades e estratégias distintas (e opostas) tornam-se, na aparência, poetas antagônicos. É, de novo, um exemplo de divergência que, em vez de machucar e discriminar, estimula e enriquece.

A obra de Vinicius está sendo reeditada. Qualidades do poeta, que envolvem a experimentação, o humor e o virtuosismo, ficam cada vez mais evidentes. Como vê o crescente reconhecimento da crítica daquele que já havia conquistado o público há décadas?

Quando fiz minha longa pesquisa para escrever *O poeta da paixão*, visitei muitos departamentos de Letras de universidades no Rio e em São Paulo em busca de dissertações e teses sobre o poeta. Encontrei dezenas de trabalhos, alguns deles estupendos, a respeito de Drummond, de Bandeira, de Cabral, de Pessoa. Mas praticamente nada que prestasse a respeito de Vinicius. O nome de Vinicius estava cercado por um grande silêncio – e por um grande desprezo! Comecei a entender melhor, então, a alcunha de “poetinha” com a qual até hoje ele é conhecido. Parece uma denominação amorosa, generosa, afetiva, mas, na verdade, é uma segregação. Vinicius, o grande lírico do século XX, pagou alto o preço de sua opção pelo lirismo. No século das vanguardas e dos experimentalistas, infelizmente o lirismo foi visto, muitas vezes, como um “crime”. O silêncio que envolveu durante décadas o nome do poeta Vinicius (não do músico Vinicius!) é uma espécie de castigo por esse

“crime”. A reedição da obra de Vinicius de Moraes organizada pela Companhia das Letras, a partir dos anos 90, começou a inverter essa situação. Minha biografia ajudou nisso. A atual reedição da obra, feita com requinte e rigor por intelectuais do peso de Eucanaã Ferraz e Antonio Cícero, vem ajudar mais ainda. Vinicius precisa ocupar o lugar que lhe é destinado: o de um dos grandes poetas da língua portuguesa. Creio que estamos chegando a isso.

MÁRCIO-ANDRÉ

**“A própria realidade se revela a mais
fantástica obra de arte”**

Márcio-André é poeta, músico, programador de som, performer, tradutor, ensaísta e editor da revista *Confraria* (de arte, literatura e pensamento). Tudo isso pode nos levar a rotulá-lo como artista multimídia, porém, bem mais do que isso, Márcio emprega em seu trabalho estético aquilo que reivindica com sua (artística) teoria: a ruptura com a lógica da segregação, para que assim a arte se manifeste plenamente, como uma autêntica reunião de pensamentos e fazeres.

Com a energia dos que amam com o estômago, Márcio-André respondeu e acompanhou detalhadamente a revisão de cada pergunta de sua entrevista, concedida a **Marcos Pasche**, dada a paixão com que impregna suas discussões, justamente por não conseguir ceder ao protocolo ou ao comentário raso quando se trata de debater os entraves das ideologias ocidentais.

Analisando televisão, internet, ciência e, é claro, literatura, ele fala a respeito do seu mais recente livro, *Ensaios radioativos*, alertando-nos sempre para as obstruções colocadas pelos caminhos abertos pela própria vida.

Os Ensaios radioativos não se voltam para a análise de obras literárias específicas, mas para a de ideias. Em especial, o livro questiona as ações segregadoras que se perpetuam pelos séculos. É possível identificar uma causa ou gênese de tal separatismo? E, em termos artísticos, onde a segregação é mais flagrante?

A questão mais importante que o livro aborda, ou, se não aborda, pretendo abordar em outro livro, e que está intimamente ligada com essas ações segregadoras das quais você fala, é a ideia em torno da indeterminação entre ficção e realidade. Cada vez mais, percebo quão falsa é a fronteira entre ambas. Os limites impostos entre elas talvez sejam a maior fraude de nossa tradição filosófica, simulacro epistemológico da vontade de discernir o *nós* dos *outros*, amparado pelo julgamento clássico do que é falso e do que é verdadeiro. E não se trata de uma questão meramente filosófica, mas concreta, que tem o poder de nos colocar frente a questionamentos profundos quanto ao nosso sistema ético. O desastre de Chernobyl, a desertificação do mar de Aral e o muro de Berlim servem como exemplos. Esses eventos teriam sido inacreditáveis se não tivessem ocorrido. A única diferença aceitável entre ficção e realidade é o fato de aquilo ter acontecido ou não, e sabemos o quanto qualquer história, qualquer passado, é prospectivo ao futuro que se queira chegar e, portanto, segue determinados parâmetros absolutamente ficcionais (a ciência na qual qualquer história se baseia é uma ficção dela mesma). Todo passado é uma invenção e todo futuro uma possibilidade, sendo a única realidade o presente, este tão moldável quanto o sonho. É a ficção (do latim *fingere* , moldar) que conforma a coisa (*res*, real). Portanto, toda ficção é real. Diante disso, toda e qualquer segregação não deveria existir, e falar de como essas questões afetam a arte não faria mais sentido, porque não estamos falando de uma ficção e de uma realidade e como elas interagem, mas da ação direta na coisa, da criação de universos dentro de universos, do mundo articulado como um sonho do humano em um estágio tão profundo de dinâmicas realizadoras que a própria realidade se revela a mais fantástica obra de arte. Obviamente isso não é

interessante para qualquer sistema vigente, e as segregações só são possíveis dentro destes sistemas – questões completamente externas que surgem a partir dos produtores e consumidores de arte. E aí está o problema: o fato de já haver produtores e consumidores. Essa é a consolidação máxima de uma tal separação, pois subjugamos a realidade nos colocando como consumidores, e a ficção, como produtores – de forma que, ao nos impormos em um desses aspectos isoladamente, criamos o outro enquanto coisa estanque. Somos nós que, ao produzir e consumir, encerramos um sistema dicotômico, realizando o mundo de maneira fraudulenta. Daí para as institucionalizações e suas infinitas subdivisões é um passo. E são as institucionalizações sobre a arte justamente a matéria dessa segregação. As especulações mercadológicas em torno das obras, as articulações políticas entre os artistas, o sistema de autocanonização, que nada têm a ver com o real debate em torno da arte, tomam o lugar do debate real. E essas especulações são os maiores entraves para evitar que cheguemos a esse estágio profundo onde realidade e ficção deixam de ter fronteiras.

Na parte inicial do livro, você sugere que façamos o exercício (com base na canção “Um índio”, de Caetano Veloso) de “procurar no oculto ‘aquilo que terá sido o óbvio’” e, em outra parte, você diz que “paradoxo é uma palavra inventada para suprir nossa incapacidade de entender o absurdo do mundo”. De que maneira você explicaria certa tendência comum de ver no absurdo algo estranho, impróprio à vida?

A cada instante nos deparamos com situações que fogem ao ordinário e somos incapazes de percebê-las ou, quando as percebemos, tendemos a compreendê-las da forma mais banal possível. O

cotidiano nos dá indícios, em cada pequena coisa, de que nada faz sentido e que o tempo não tem direção, mas, por já termos sido adestrados à rotina da rotina (e a rotina nada mais é que domesticação da consciência do tempo), insistimos sempre em cultivar e cultivarmo-nos no vetor unidirecional da causalidade (o que é muito cômodo, pois mantém as coisas funcionando – independente do quão incômodo é seu funcionamento). E isso, em certo sentido, é o responsável pelo maior impasse de nossa era: a crença inabalável de que em algum momento tudo fará um sentido tão pleno que já não teremos dúvidas, sendo que nem ao menos sabemos quais são essas dúvidas. Obrigamo-nos a engolir isso – essa esperança no vazio – às custas da sistematização do pensamento e da institucionalização do corpo. Ao separar um do outro, atribuindo especificidades a cada um deles – especificidades tendenciosas – e, por consequência, criando categorias como *este* e *aquela*, adquirimos o impulso físico de sempre nos delimitarmos em certa posição fixa em relação a algum episódio no tempo e no espaço. E o que ocorre é que, quando optamos por uma posição, abolimos todas as outras, recusando ver o espectro em sua totalidade. Limitamo-nos a ser bidimensionais, ainda que nosso corpo diga o contrário. Obviamente, o que vislumbro em contrapartida não infere a eliminação das diferenças, mas unicamente a radicalização do equilíbrio entre o que é *um* e *outro*, de tal forma que eles possam coabitar-se sem se anular, uma vez que nessa “unidade” as diferenças não são excludentes e as identidades não são niveladoras. As diversas realidades são concomitantes, realidades opostas e contraditórias coabitam, consubstanciam e determinam o real, não por eliminação ou assimilação, mas em suas diferenças radicais, tal como a complementaridade, para não enlouquecer diante do comportamento das partículas, aceita

que informações excludentes entre si sejam concomitantemente verdadeiras, sendo o confronto dessas a única forma possível de descrever o “objeto” observado (vale ressaltar, entretanto, que, no âmbito da física, a dualidade onda/partícula determina que a luz se defina – onda ou partícula – a partir do instrumento que se escolhe para observá-la, unicamente por uma questão narrativa contida na própria natureza de nossos clássicos “instrumentos” e “instruções” de observação. Dificilmente a linguagem científica dá conta da concomitância dessas realidades impossíveis e absolutas em um só ente. Geralmente é a arte que nos possibilita tal experiência). Ora, o que você chama de “absurdo” nada mais é que uma invenção da nossa tradição para tentar enquadrar dentro de seu próprio sistema toda e qualquer manifestação dessa concomitância de realidades sobrepostas. E de alguma forma voltaríamos àquela questão anterior sobre a separação entre ficção e realidade, e toda a sua cosmogênese ao rés do conceito de verdade, uma vez que a vida é o mais absurdo dos roteiros já escritos.

No texto “Tradução enquanto exercício quântico”, você diz ser imprescindível que o crítico seja também um artista. Em que sentido pensa tal fusão? Além disso, você vê algum crítico brasileiro que a tenha empreendido?

Não existe, nem nunca existiu uma obra de arte que não seja por si só um exercício da crítica. Toda obra é sempre um pôr em *crise* as outras obras, a partir do momento em que ela põe em *crise* a própria realidade – ainda que algumas, por falta de cuidado, reafirmem o senso comum (mantendo o real dentro do controle e fora da crise). Sempre que produzimos uma obra, sobretudo quando produzimos a partir de outra obra, nos colocando numa situação

de leitor e criador ao mesmo tempo (por exemplo, ao adaptar um livro para o cinema, ao musicar um poema, ao encenar uma peça ou ao traduzir um poema de outra língua – e essas são propostas do Pound), estamos fazendo o mais profundo e radical exercício da crítica. Pois só penso ser possível conceber uma crítica a partir do sentido de perda no *outro* – o profundo envolvimento criativo com a obra posta em crise –, num processo muito próximo ao que o artista enfrenta ao criar do “nada”. Nesse sentido, os críticos estão aí (para citar os mais óbvios): as traduções do Augusto e do Haroldo de Campos, as adaptações de Hector Babenco do *Beijo da Mulher Aranha* e do *Brincando nos campos do Senhor*, as encenações de *Os sertões* e *Esperando Godot* do Zé Celso, as composições do Uakti sobre peças do repertório clássico. Mas, quanto à outra crítica – sobre a qual eu imagino que você queira que eu fale –, a crítica formal, acadêmica, nessa eu tenho visto realmente pouco poder de pôr o mundo em *crise*, pelo seu caráter restritivo no que concerne à obra, tendendo a fechar mais do que a abrir, o que – resalto – nem sempre é uma regra, e o que não quer dizer que esse tipo de crítica não possa ser reinventada a partir de um outro *étos* em relação ao “objeto” literário, de tal forma que a literatura deixe de ser objeto para se tornar inteiro na própria crítica – correndo o risco, a crítica, de se verter em obra.

Uma pergunta inevitável: como avalia a literatura brasileira de hoje?

Olha, temos tido uma grande pluralidade de timbres na poesia atual, com uma qualidade invejável em relação a alguns anos atrás. Mas, ao mesmo tempo, percebo que falta, não uma unidade, mas certo projeto coletivo. Hoje os grupos estão tão preocupados em se

combater ou se firmar como hegemonia que o que realmente interessa na poesia fica em segundo plano, tanto é que os grupos não se organizam mais sequer esteticamente, mas apenas politicamente, em torno de editoras e instituições. Esmeram-se na técnica da autocanonização. A preocupação é ser a próxima bola da vez. Então acaba sendo muitas vezes uma poesia vazia, pouco interessada em reinventar o seu *locus temporalis*, apesar do inegável trabalho de carpintaria, da inventividade e da criação de novos meios por parte de muitos jovens poetas. Isso é imprescindível, claro – na verdade, é o básico –, mas já passou a época de achar que somente isso basta – é preciso mais. E não estou falando de engajamento político, nem de um papel especial do poeta na sociedade, nem do escritor como grande profeta ou qualquer besteira desse tipo, mas de um engajamento real na própria poesia. Não basta o esmeramento da escrita – o poema não acaba na fruição estética –, é preciso sair da institucionalização. Uma poesia que dialogue somente com o autor ou com seu grupo (cada vez mais guetizada) não vale a tinta que a imprime.

Um dado interessante de Ensaaios radioativos é refletir sobre fenômenos algo insólitos em estudos intelectuais, como o Google e o Pânico na TV. O que o levou a pensá-los? E quanto do nosso tempo pode ser lido em tais fenômenos?

Olha, como todo mundo, sou um usuário frenético do *Google* e durante muito tempo – na época em que valia a pena – assistia religiosamente ao *Pânico na TV*. Esse foi um dos raros programas que me motivou, por um tempo, a ligar a televisão. E não perdi nada com isso. Na verdade, acho que emburreci um pouco, o que

é sempre bom. Mas o fato é que essas coisas da cultura do lixo, do populesco, quando bem feitas, me acrescentam tanto ou mais que muitos livros que me obrigaram a ler para tirar o meu atestado de “intelectual”. Só que, veja bem, hoje há uma moda pelo marginal, pelo *junkie*, pelo sujo. É de bom tom falar das coisas banais, de livros *pops* e das celebridades, mas não é o caso aqui. Também nunca me interessou fazer um elogio da cultura de massa – ainda que não veja um mal intrínseco nisso. Eu enxergava de fato, nessas coisas que escolhi, um diálogo pela sua qualidade. O *Pânico na TV* (e falo, na verdade, de alguns aspectos muito precisos do programa, pois em muitos outros ele era totalmente dispensável) foi para mim a prova de que se podia fazer coisas ousadas na televisão, colocando o próprio sistema televisivo em crise. E eles não foram únicos, apesar de terem sido (quase) pioneiros no Brasil. Eles mesmos se inspiravam num outro comediante americano já (supostamente) falecido, Andy Kaufman: um mitômano que criava tantas realidades e piadas pessoais que nem mesmo os produtores sabiam o que era verdadeiro ou falso. Sem falar de séries como *Twin Peaks*, *Seinfeld* ou as vinhetas do Bruno Aleixo, em Portugal. Estes programas se esmeraram na pura intervenção virtual para além da TV, como Banksy faz a mais brilhante intervenção urbana para além do grafite. Mas também não foi por gostar ou não que escrevi a respeito dessas coisas. Escrevi porque entrevi ali, no *Google* e no *Pânico na TV*, o material necessário aos devaneios do real, o que se estava concretizando de mais irreal em nossa sociedade – como se surgisse uma nova possibilidade borgianamente labiríntica em ambos. Estava ali, explícito, com alguma inteligência (mais do que a nefasta ideologia da cultura do livro nos obriga a acreditar), tudo o que precisávamos para nos perder sem retorno nas vias da inde-

terminação entre o falso e o autêntico – ficção e realidade. E isso da maneira mais irônica possível: deixando margem para a mentira – a forma mais pura de verdade.

Por causa do capítulo “Proposta para se pensar as nuvens”, no qual se fala do amor pelas coisas ordinárias, você foi tachado de provinciano ao enaltecer as casas suburbanas, destacando-lhes a arquitetura espontânea, sem a uniformidade habitual dos prédios da Zona Sul. Como avalia tal crítica?

A cidade do Rio de Janeiro chegou a um limite no qual parece incapaz de produzir um pensamento fresco ou renovador. Excetuando-se alguns intelectuais indiscutíveis de uma geração anterior (Joel Rufino, Nei Lopes, Milton Santos, Costa Lima, Silviano, Emanuel Carneiro Leão, Eduardo Portella, para citar alguns), me parece que a *intelligentsia* carioca, sobretudo a geração mais jovem, tem se valido da retórica do saber unicamente como adorno para a manutenção de seu lugar na aristocracia intelectual. Num misto de erudição de livreria de Zona Sul e cultura televisiva dominical, eles vão ocupando os canais por meio dos jogos de influência. E sem um engajamento e uma reflexão profunda nas e das coisas, resta somente para eles a reafirmação do senso comum – pior, do seu próprio senso comum. Eles são completamente incompetentes para pensar a cidade, uma vez que o seu papel de intelectual é um embuste atribuído hereditariamente de geração em geração, através dos vícios e segregações que tornaram a cidade o que ela é. Não deixa de ser simbólico o fato de ser filho de um grande figurão a pessoa responsável pela crítica que você menciona. Há hoje uma geração de “filhos de” que, atrelada à geração dos “amigos de”, “primos de”, “cunhados de” e “viúvas

de”, promove uma verdadeira suruba de troca de influências com o único propósito de não largar o osso, num país que sequer fez uma reforma agrária ou social (é uma lógica maquiavélica – fundamento de uma segregação invisível, onde o próprio segregador se recusa ou finge não percebê-la). Sobre a falta de bom senso e do que dizer: ora, não saber o que dizer resulta e já é resultado de um não saber ler. Obviamente é natural que quem me fez tal acusação tenha vestido a carapuça, irritando-se com um texto que questiona a imagem tradicional da “cidade maravilhosa”, o legado que seus pais e compadrinhos lhe deixaram como herança. E qualquer um que proponha uma outra cidade, uma cidade sonhada de dentro para fora, uma cidade que se queira outra coisa que não a pseudo-Paris de botequins-butiques do Leblon, será tachado de provinciano. Obviamente, há outra questão também: o fato desse texto vir de um cara sem “pedigree” que, não fazendo parte de seu círculo de relações, sequer socioeconomicamente, não frequentando suas festinhas, não compactuando com sua cosmovisão deslocada da realidade que lhe bate à porta, ouse refletir bem além do que ele possa compreender. O que se converte numa grande demarcação de território, uma vez que qualquer postura política por parte dessa falsa classe de intelectuais não defende absolutamente nada de que não possa tirar proveito. Entendo esse ataque como uma forma de disfarçar a própria incapacidade de se renovar. E note que estamos falando de alguém que, graças a seu círculo de influência, adquiriu status de “intelectual” em pouquíssimo tempo, com textos semanais que debatem a etimologia dos livros da Danuza Leão ou fazem profundos questionamentos em torno do direito à privacidade do craque Ronaldo.

Numa entrevista inserida no livro, você enfatiza a ideia de que o crescimento do número de leitores pode não significar algo positivo como se tenta fazer crer. A mais, toca-se na questão da qualidade do leitor. Por que e para quem os Ensaaios radioativos foram escritos?

Sinceramente: para os caras que vão me tachar de provinciano. Os rapazes e moças cuidadosos, esses que conseguem abrir um livro, qualquer que seja, e discernir a fundo o que está escrito ali, não precisam dos *Ensaaios*. Ele só descreve o que essas pessoas já sabem. Nesse sentido, os *Ensaaios* é que precisam deles. São eles que potencializarão a escrita do livro com a sua própria força de contaminação. Pois os livros não são a salvação de nada – sobretudo os *Ensaaios radioativos*. Os livros enganam apenas àqueles que lhes dão valor suficiente para, por pura ingenuidade, acreditar na sua dessacralização – como se em algum momento ele tivesse sido algo sagrado. A cultura do livro (pelo menos da forma que ela chegou até nós) é nefasta. As políticas de leitura no mundo são alavancadas por editoras que querem fazer dinheiro como se vendessem cigarros (sendo que cigarros são coisas mais honestas). Para elas, pouco importa esse papo de “poder transformador” do livro sobre o leitor, mas a quantidade de livros que ele deve consumir. Num país a meio caminho de lugar nenhum, como o Brasil, nem a isso se presta. Aqui, a cultura do livro serve à segregação social, racial e cultural. Quantas livrarias existem na Zona Norte do Rio? Quantos favelados podem entrar numa livraria no Leblon? Então é difícil enxergar no livro esse tal valor dignificador apregoado há séculos por nossa tradição iluminista. Acredito, verdadeiramente, que um livro hoje só tem algum sentido se for para destruir a própria cultura do livro. Pode parecer uma contradição, mas o melhor ataque, todos sabem,

é aquele que utiliza as próprias forças do alvo, o que ele tem de mais inflamável. E o mais inflamável, nesse caso, é tornar o livro um antilivro. Dizer o contrário do que se espera que um livro diga. Destruir o livro como fetiche, com uma violência tal que se faça perceber que o próprio “conhecimento” é uma farsa. Quando evidenciamos essa farsa, a coisa acaba soando mais como brincadeira. E a brincadeira é justamente o espaço em que os “brinquedos” podem ser destruídos em prol da própria brincadeira. É somente aí, na frequência do lúdico, que o conhecimento pode começar a tornar-se libertário.

Você se diz o primeiro poeta radioativo do Brasil. A radiação contamina também o ensaísta? E como isso se manifesta?

Claro que sim, até porque dentro do princípio da contaminação não há separação entre ser poeta, ensaísta, músico, performer ou ser humano. O que escrevo nos meus ensaios já está em minha poesia e em minha vida. Eu sou o que escrevo. A exposição à radioatividade lá em Chernobyl apenas me deu a consciência disso. Ser radioativo me dá o poder de potencializar a contaminação nas coisas. Quando se tem contato com o céσιο se começa a ter ideias estranhas, pois o céσιο, antes de criar mutações nas células, cria mutações no pensamento e no sonho. Eu consigo, por exemplo, escutar o pensamento dos *outros de mim* (que já são também *outros de outros*) – entes de outras possibilidades existenciais e de outros tempos – como se eles estivessem a meu lado aqui e agora ao mesmo tempo, sonhando-me e dando-me existência, como o reflexo no espelho que coordena minhas ações. E com isso consigo prever algum meio de driblar certas estruturas e escrever sobre elas, e não a partir delas.

A proposta de “contaminação” é bastante ampla, indo além de um mero conceito crítico e da ideia de afinidade. Mas é possível dizer que algumas obras estão mais contaminadas por umas do que por outras? Se sim, quem ou o que mais contamina os Ensaaios radioativos?

A contaminação não é um estado de espírito. Não é uma força, nem uma energia, nem uma troca. Não pressupõe a inter-relação entre obras, homem ou mundo. É um algo anterior a isso tudo. É a condição fundamental de ser-com-e-nas-coisas. Se não fosse a contaminação (que é apenas um nome que dei a esse princípio), não haveria sequer encaixe entre uma coisa e outra. Não poderíamos, por exemplo, empilhar dois tijolos, segurar uma pedra na mão ou entrar em uma casa, pela pura e simples falta de sintaxe do real. Portanto, a partir desse sentido de clareza e encaixe entre as coisas, é possível inferir que tudo se pertence e se conecta mutuamente, sem hierarquias, sem vetores temporais ou dinâmicos de criação. Tudo já está pronto (assim como sua plena possibilidade de conexão nas outras coisas) antes mesmo de ser criado e surge a todo instante. Nós é que escolhemos aceitar ou não seu surgimento. Portanto, nos termos da arte, a contaminação não se refere propriamente a uma relação de uma obra com a outra, mas as possibilidades em aberto da própria obra. Toda obra se origina a partir dela mesma – da concretude do humano no sonho do real. Então, para responder a sua pergunta, coloco outra pergunta, um tanto metafórica: a água é mais hidrogênio ou oxigênio? Você pode até responder a isso se baseando na quantidade de átomos de cada um dos elementos presentes nela, mas o fato é que, se tirarmos qualquer um de seus elementos, mesmo o átomo repetido de hidrogênio, teremos outra molécula que não a de água, ou sequer teremos uma molécula. Mas

o mais interessante é que nem por isso essa nova “entidade” perde sua potência de se tornar novamente água. De forma que posso dizer que os *Ensaaios radioativos* foram contaminados por todas as obras que não li, além de algumas já lidas – enfim, pelas obras que ela pode gerar, ou não.

STEFANIA CHIARELLI

**“Estamos inexoravelmente impregnados
pelos textos que lemos”**

Stefania Chiarelli tem se dedicado há alguns anos à ficção brasileira, principalmente. Mas para não cometer um provincianismo tardio, aponta como positivo o diálogo existente entre as letras estrangeiras e as made in Brazil, o que, em seu trabalho, se verifica pela publicação de livros sobre o amazonense Milton Hatoum e sobre o italiano Italo Calvino, fato raro entre os intelectuais universitários, atualmente recolhidos às suas especializações.

Não parece ser à toa que ela, professora de Literatura Brasileira da Universidade Federal Fluminense, é tão afeita à pesquisa sobre a literatura que trata da migração. O que, de forma inovadora, não faz com pressupostos meramente descritivos ou com a dureza impessoal dos textos analíticos: a crítica de Stefania dá espaço à subjetividade de uma voz que parece também se procurar entre tantos desterrados.

Nessa entrevista, concedida a **Marcos Pasche**, a professora fala a respeito de diferenças culturais, alteridade, pluralidade artística, e ressalta, também de forma original, a importância do crítico como aquele que estabelece o ponto de ligação entre o pensamento acadêmico e o público em geral.

É quase uma regra analisar a literatura contemporânea identificando nela a diversidade estética. Os autores atuais sempre procuram desvencilhar as obras que compõem de estilos, grupos e movimentos.

Tal ideia de diversidade é procedente? Até que ponto ela é factual e a partir de que ela é relativa?

Acho procedente. A ficção que se produz a partir dos anos 70 no Brasil surge marcada pela multiplicidade de temas e situações, dicções e caminhos pessoais: um caleidoscópio de opções temáticas e soluções estilísticas. Eu destacaria as vertentes da violência urbana, a retomada de gêneros – como o romance policial, o romance histórico, as autobiografias –, ao lado de uma escrita intimista.

O Modernismo deu à nossa literatura talvez o seu século mais rico, artisticamente falando. Comparando a literatura hodierna à modernista, é possível falar que houve uma baixa ou uma alta qualitativa, ou essa comparação é vã?

Tivemos um amplo movimento de pesquisa e exploração das potencialidades da linguagem a partir da proposta modernista. Hoje, certa visão romântica e purista – de uma arte desinteressada que busca incessantemente o choque – se rarefaz. “A massa ainda há de comer o biscoito fino que eu fabrico”, afirmou Oswald de Andrade em mais uma metáfora antropofágica. As perguntas que ficam: o mercado corrompe? A arte é contaminada? Como tirar proveito dessa instância? Percebemos que esse contato pode ser bem-vindo. Unem-se dois pólos que, no Modernismo, tendiam a se repelir: a dita literatura “séria” e a de entretenimento; o que resulta em uma estética híbrida. O leitor pode fruir uma obra de diversas maneiras, dependendo de como desvenda o repertório e as referências presentes em uma narrativa.

Ainda sobre o Modernismo, uma de suas principais diretrizes foi emancipar a literatura brasileira das convenções internacionais. Você, que também pesquisa literatura externa, acredita que nossa produção atual seja completamente imune à produção estrangeira?

De modo algum. Seria ingenuidade, até provincianismo pensar assim. Mais do que nunca, esse diálogo existe e se fomenta.

É possível falar em “literatura contemporânea” por uma perspectiva estética? E, em termos cronológicos, há um princípio do que hoje rotulamos como atual?

Não vejo pelo aspecto geracional, que a rigor não define nada. Quanto aos autores surgidos ou consolidados no século XXI, pode-se observar que se trata de uma geração muito vinculada às novas tecnologias, como a ferramenta da internet ou mesmo a experiência dos blogs, cuja produção auxilia escritores a circular a informação de modo ágil.

No texto “A biblioteca de Hatoum: leituras e mediações”, do livro Alguma prosa, você diz concordar com Ricardo Piglia em relação à ideia de que o crítico busca no seu objeto de pesquisa fatores, perguntas e respostas do seu próprio eu. Isso é inerente à crítica contemporânea do Brasil?

Ricardo Piglia defende a ideia de que todo crítico, ao se debruçar sobre seus objetos de pesquisa, narra igualmente experiências e percursos literários próprios. Esse tema é recorrente na literatura: a ideia de que todo autor incorpora determinadas leituras e dialoga com seus predecessores, configurando uma espécie de Biblioteca

de Babel borgiana. Estamos inexoravelmente impregnados pelos textos que lemos, e desse repertório nascem nossas inquietações teóricas. Isso não equivale a buscar uma resposta psicologizante ou uma espécie de autoajuda – no que se refere à pesquisa de cada um –, mas sim a estabelecer o quanto a obsessão por um certo tema interfere em nossas escolhas. Por que preciso pesquisar esse assunto? Por que este, e não outro, me inquieta?

Em Vidas em trânsito você analisa a literatura do deslocamento fazendo muitas referências à alteridade, tema muito estudado pelas ciências humanas, sobretudo por vivermos numa sociedade em que há muitos discursos voltados para o respeito às diferenças, sem que eles se efetivem necessariamente na prática. Numa época em que jovens queimam índios, espancam prostitutas e homossexuais nos centros urbanos e os Estados Unidos esmagam países como o Afeganistão e o Iraque, de que maneira a literatura pode contribuir para o debate sobre a alteridade? Ainda há espaço para questões políticas nas narrativas ficcionais?

Em meu estudo, privilegio o estudo de Samuel Rawet e Milton Hatoum, no que se refere ao tópico do transplante cultural e do trânsito entre culturas e idiomas. Procurei refletir a respeito dessas identidades atravessadas por inúmeras referências culturais, evitando a questão fundamentalista, de identidades essencializadas. A reflexão sobre o tema do imigrante é vital nas circunstâncias em que explodem em todos os cantos do planeta demonstrações de intolerância. O acirramento das identidades, nacionalismos exacerbados e radicalismos fundamentalistas servem de combustível para acender a fagulha de tantos confrontos em que religião e ideologia se encontram misturadas, dando origem a um perigoso

coquetel. Como você aponta muito apropriadamente, vivemos num momento em que se presta contínuo tributo à ideia da diferença na literatura, na defesa legítima do espaço das ditas minorias. Cresce, por outro lado, a dificuldade de se lidar com a questão na prática, o que pode ser constatado através do aumento da intolerância racial, da xenofobia e do conflito armado em todo o mundo. Minha leitura encerra também um gesto intelectual de aproximar dois autores que historicamente se encontram em situações antípodas: a leitura conjunta de Samuel Rawet, um escritor judeu, e Milton Hatoum, descendente de árabes, enseja a possibilidade de promover o diálogo entre autores pertencentes a posições históricas muitas vezes impossíveis de se verem aproximadas em uma perspectiva contemporânea. Penso que há sim espaço para questões políticas nas narrativas ficcionais: autores como Luiz Ruffato, no livro *Eles eram muitos cavalos*, demonstram que se pode ter um projeto literário que envolva a discussão política sem ser panfletário.

Hoje muitos artistas se apresentam como “multimídia”, por cruzarem variadas vertentes de expressão. Que mídias e que outros ramos artísticos mais contaminam a literatura atualmente?

A literatura dialoga intensamente com o cinema, uma vez que a cultura da imagem acaba por ser determinante em nossa sociedade – uma “alfabetização pela imagem”, como afirma a crítica argentina Beatriz Sarlo. Sérgio Sant’Anna, por exemplo, é conhecido pela investigação sobre a linguagem literária e as possíveis relações com outras formas estéticas, como a música e as artes plásticas; enquanto escritores como Marçal Aquino e Paulo Lins dialogam com uma estética cinematográfica.

Como avalia a produção brasileira contemporânea? Que autores julga mais expressivos?

Destacaria a prosa de Adriana Lisboa, Bernardo Carvalho, Milton Hatoum, Luiz Ruffato, além dos contos de Adriana Lunardi, Rubens Figueiredo, João Gilberto Noll, Ronaldo Correia de Brito – não necessariamente todos escrevendo neste início de século, mas no final dos anos 90 e agora também.

Tanto a literatura quanto a crítica possuem um papel a ser cumprido?

Acredito que a boa crítica pode balizar algumas questões para o chamado “leitor comum”, além de professores, escritores e pessoas interessadas em literatura, o que, sabidamente, conforma um pequeno número de indivíduos. Comparando com países de maior tradição literária, nosso espaço é muito reduzido, o número de publicações é pequeno e o de informação idem. Por isso mesmo, torna-se necessário esse esforço de produzir reflexão. Acredito no papel do crítico que opera a mediação entre uma escrita acadêmica, que visa ao público especializado, e aquela que busca o diálogo com o grande público. Produzir reflexão teórica de qualidade, acessível, livre do excesso de jargão especializado, representa um desafio saudável e necessário tanto para o professor quanto para o crítico literário.

RESENHAS

ANÁLISES DE LIVROS
DE ENSAIO, FICÇÃO
E POESIA

Quando o inferno é a ausência dos outros

Tinha uma coisa aqui, de Ieda Magri

Agnes Rissardo*

Ieda Magri compõe a novíssima geração de autores que se aventuram pela prosa literária desde a publicação, em 2007, de seu primeiro livro: *Tinha uma coisa aqui* (7Letras). Distingue-se, porém, de grande parte de seus pares por sua trajetória, mais condizente com a de autores da era pré-internet: doutoranda em Literatura Brasileira e, portanto, estudiosa do próprio ofício, nunca teve um blog e se lançou diretamente na publicação em livro, contando com o aval de Heloisa Buarque de Hollanda.

Nem por isso Ieda é menos contemporânea. A mistura de personagens do universo rural, quase atemporais, com outros da cidade grande, cujos hábitos são reconhecíveis como sendo de nosso tempo (embora ainda não conheçam celulares e internet, preferindo a comunicação por cartas), e a clara opção pela maneira não-linear e pouco convencional com que desenvolve a trama situam a prosa da autora em nossos dias.

A engenhosidade na forma de narrar, por sinal, é uma das grandes virtudes de *Tinha uma coisa aqui*. Nada menos do que quatro narradores dividem as páginas do romance, quatro vezes distintas que expõem angústias, solidão e, sobretudo, o sentimento de perda. O peso da memória, desencadeadora das reflexões dos personagens-narradores, é também presença forte no romance,

*Doutoranda em Literatura Brasileira (UFRJ).

como já indica a epígrafe de Hilda Hilst: “Penso que tu mesmo cresces / Quando te penso. / E digo sem cerimônias / Que vives porque te penso”.

Romance? Embora à primeira vista o livro pareça mais uma sequência de contos – e os capítulos podem mesmo ser lidos dessa maneira, independentes uns dos outros –, a leitura revela pouco a pouco a relação existente entre os personagens de cada história, quase todos pertencentes a uma mesma família. Desvendamos assim a organicidade do romance e temos vontade de reler a narrativa desde o princípio para capturarmos melhor o seu sentido geral, identificando aqui e ali as pistas plantadas ao longo do texto.

O elo entre as histórias é Pema, personagem central do romance que, direta ou indiretamente, influencia os sentimentos e ações dos outros personagens. É ela a narradora do primeiro capítulo/conto, “Abraão e eu”, em que sua volta à casa onde nasceu e a morte do pai detonam lembranças da infância. Do alto de um morro, de onde avista “pessoasformigas”, Pema reencontra o laranjal onde brincava e uma laranjeira, em especial, a mais antiga e alta de todas, é eleita sua confidente, cúmplice e oráculo. É através da árvore que a personagem faz projeções do passado, presente e futuro em “vertiginosas imagens”, que fluem para um único lugar: a dor da perda do pai.

Pema descasca a laranjeira velha como se cada camada de seu caule fosse uma de suas lembranças. Elabora um monólogo interior e, por meio do fluxo da consciência, remonta seu passado para descobrir a si mesma. Nesse sentido, a narrativa se irmana à escrita introspectiva e reflexiva de Clarice Lispector e estabelece um diálogo com GH sobre a carência humana (“nostalgia de nós mesmos, que não somos bastante...”).

A projeção de imagens na laranjeira pode ser lida também como metáfora do fazer literário, assim como o olhar privilegiado de quem, tal qual um deus, está no alto, do lado de fora, e pode perspectivar a realidade para criar um mundo novo. “O alto é o lugar onde se pode ver tudo. E se me fosse, estando eu aqui, ofertada a máquina do mundo?”, pergunta-se uma onipotente Pema.

As recordações da personagem e o medo de encarar a dor no presente levam-na à imobilidade, outro tema recorrente no romance. “Agora, por exemplo, o que me obriga a permanecer sentada nesta pedra, encostada na laranjeira tomando as vezes de cérebro, vendo imagens, imagens e imagens só pra não ver uma, a do presente?”. O mundo pesa, a realidade causa náusea e angústia, impedindo o movimento. “O que é isso que me faz vacilar na hora de descer o morro?”.

A vida e a náusea

A mesma imobilidade é retomada no capítulo/conto seguinte, intitulado “Pema”, ambientado dentro da casa dos pais da protagonista. Agora, a narração passa a ser do sobrinho de Pema, que permanece sentada durante várias horas numa poltrona amarela encostada no canto da sala. O narrador, já adulto, relembra o dia em que seu avô morreu, quando ainda era um menino fascinado pela tia que morava longe.

Enquanto a laranjeira velha ajudava Pema a recordar o passado, seu sobrinho é o “cineasta” que tem na parede branca da sala a sua própria tela improvisada, em que projeta imagens criadas por sua imaginação. A tia se deixa absorver pela memória, mas o sobrinho, ao lançar mão da imaginação, monta o filme da vida da moça

que engravidou ainda adolescente e foi expulsa de casa pelo pai. Saiu do campo, onde tudo está “prenhe de gravidade”, e foi tentar a vida na cidade grande, onde “não há espaço, não há silêncio” para o imaginário.

Dessa forma, é através da narração do sobrinho que o passado de Pema vai se descortinando. A comunicação entre os dois é vaga e intuitiva, dando-se pelo toque de mãos e pés ou por sinais como o entreabrir de pernas da tia. O estado contemplativo funciona como um trato não-verbal de criação entre eles. “Eu até gosto do silêncio de Pema entregue à poltrona; não que seja menos dominadora, pois até imóvel ela me mantém perto de si”, constata o narrador.

O surgimento de uma barata na casa e o alvoroço da família ao tentar matá-la conduzem o narrador a uma reflexão. Compara o inseto ao ser humano e conclui que o primeiro é muito mais “rebelde e desejoso de vida” do que o segundo, pois luta contra a morte até o último minuto. Impossível aqui não lembrar Kafka e seu homem-inseto Gregor Samsa tentando escapar da perseguição da família em *A metamorfose*. Impossível também não mencionar a barata de Clarice (ela, novamente) e toda a repulsa e o fascínio que provoca na narradora de *A paixão segundo GH*.

A reflexão do narrador atinge um estágio tipicamente existencialista quando pergunta a Pema se a vida vale a pena. “Se não fizéssemos nada (...), conseguiríamos suportar a existência?”, e prossegue no raciocínio de cunho filosófico: “Se sabemos que vamos morrer por que aceleramos o tempo da vida com tarefas estressantes?”.

O narrador é acometido pela náusea de que fala Sartre: um mal-estar súbito causado pela tomada de consciência a respeito

do absurdo e do injustificável da existência. A falta de sentido é asfixiante e, segundo o narrador, o ser humano busca incessantemente subterfúgios para se distrair da vida (ou do medo da morte). “Temos que preencher todos os momentos com algum sentido: estudar, ganhar dinheiro, trabalhar, nos divertir ou nos entediar vendo espetáculos, filmes, exposições, lendo livros, viajando”.

Fragmentos que fazem sangrar

A narrativa se transforma significativamente no terceiro e último capítulo/conto, “Tinha uma coisa aqui”, o mais denso e extenso do livro. Apresenta uma escrita inicialmente ambígua, em que duas narradoras, com personalidades opostas, travam um diálogo que só se realiza nas páginas do romance. Tina sonha com o retorno do ser amado para com ele criar uma família, ao passo que a filha de Pema se rebela, enfrenta o parceiro, pratica um aborto e recusa os papéis determinados para a mulher na sociedade.

Num recurso metanarrativo, Tina relata em cartas o fim de seu romance com Léo: a dor da separação, a oprimente constatação da ausência e a esperança do retorno do ser amado. São verdadeiros monólogos em fragmentos que sugerem o caráter inacabado da narrativa e em que o leitor é provocado a reagir: “Por que você está aqui fingindo interesse se não me conhece? Se não tem nada comigo? Se sou só um nome escrito?”, pergunta a narradora.

O contraste entre as falas de Tina e da filha de Pema é explícito. Enquanto a tristeza provocada pela ausência de Léo leva a primeira à imobilidade (assim como Pema), a segunda tenta se proteger ao máximo do sofrimento: evita a vivência amorosa, não quer ter filhos, quer ser livre e experimentar a vida.

E mais uma vez emerge a reação nauseante. Para a filha de Pema, “nada faz mais bem a uma mulher do que, em caso de tédio, virar puta”, assim como afirma que teria bebês somente se fossem de brinquedo, numa “tentativa de vencer o tédio da vida”. Mas a personagem-narradora se transforma ao ler as cartas de Tina: “Fui tomada, não da história dela, dela”. E parte, numa fuga simbólica de si mesma, para encontrar nela própria a mulher que descobriu na autora das cartas, já que só através dos olhos dos outros podemos ter acesso à nossa própria existência, diria Sartre.

Assim, tema central do romance, a ausência (do pai, de Pema, de Léo, de si mesma) e a necessidade de convívio, que resvala para o apego, convergem para a própria falta de sentido da existência, constatada pelo sobrinho de Pema. O inferno são os outros.

Acostamento: modos de ler

Acostamento, de Marcos Pasche

Antonio Carlos Secchin*

acostamento *s.m.* **1** *ant.* moradia ou ordenado que os reis davam a seus seguidores **2** dependência material, moral ou intelectual de; favor ou proteção, em troca ou não de serviços; amparo, apoio, base **3** apoio na superfície de outro corpo **4** disposição do corpo na horizontal, ger. para repouso **5** estado de contiguidade; limite, vizinhança **6** posicionamento próximo a algo **7** *MAR* atracamento do navio em costa, cais, outra embarcação etc. **8** *B* margem da pista de rolamento de uma estrada ou rodovia, **destinada sobretudo a paradas de emergência** de veículos. (Houaiss).

Acostamento, de Marcos Pasche, se constituiu na promissora estreia de um poeta que efetua uma particular síntese entre ingenuidade e malícia, ora revelando-se o ser (precocemente) desiludido frente às promessas pretéritas que a vida se incumbem de triturar (cf. “Pombos”), ora reprocessando o material triturado para com ele armar-se frente ao futuro (cf. “Província”). Apesar de, no registro dicionário do termo “acostamento”, Pasche haver enfatizado a oitava acepção, percebemos que, em graus diversos, todas as demais são pertinentes a seu trabalho, desde que substituamos o vocábulo original por “Poema”, e permitamo-nos, em decorrência, efetuar as devidas adaptações:

* Professor titular de Literatura Brasileira (UFRJ).

Poema, s.m. **1** ant. moradia que a Poesia dá a seus seguidores (o poema: a casa preferencial da poesia); **2** dependência material em troca ou não de serviços (às vezes a poesia parece entrar “de graça” no texto, cf. “Lembrança do olhar”, outras exige grande trabalho do poeta, cf. “Acostamento”, sem falar nas ocasiões em que, apesar do esforço de construção, a morada fica vazia); **3** apoio na superfície de outro corpo (a matéria do poema se abastece em outros corpos poéticos, dialogando com o que, neles, aflora à superfície para ser transplantado ao novo corpo – cf. “A face”); **4** disposição do corpo na horizontal (o poema se depõe horizontalmente, em linhas sucessivas; a verticalidade é esporádica, quando não “decorativa”); **5** estado de contiguidade; limite, vizinhança (poemas à beira-vida e à beira-livros, quando for possível demarcar os dois espaços; melhor ainda quando não é possível – exemplo: “Carne-viva”); **6** posicionamento próximo a algo (poema se abeira do poético, cf. “Charles Baudelaire”, “Na volta do trabalho, ao telefone”, ou da falência, quando fracasso); **7** MAR atracamento em cais, embarcação etc. (poema deve buscar outro poema, embarcar em outros textos de igual natureza, cf. “Canção do exílio”. E não ficar parado no cais, ouvindo só o que o crítico lhe diz...).

É hora, portanto, de soltar as amarras deste *Acostamento*, que, na oitava acepção, é “margem destinada sobretudo a paradas de emergência”. A margem crítica já foi ocupada por tempo suficiente. À poesia, leitor!

Literatura fantástica à brasileira

A seita do caos, de J. P. Balbino

Eduardo Martins Timbó*

O que se espera de um autor em seu livro de estreia? Muitos diriam, uma obra sem consistência e sem estilo bem definido. Outros arriscariam, o primeiro passo, aquele que traz o autor pela primeira vez até o olhar do público e da crítica. São visões que apresentam, apesar de suas particularidades de interesses a serem satisfeitos, o mesmo sentimento de espera.

Destarte podemos inferir que de um autor em sua estreia não se espera apuro técnico ou refinamento, que poderão ser melhor observados na continuidade de sua produção. Mas há inegavelmente o gesto inaugural, aquele que instaura os primeiros traços, os primeiros passos, através dos quais seremos capazes de reconhecer os contornos do autor e de sua obra.

Em *A seita do caos*, primeiro livro de J. P. Balbino, nitidamente se desenha esse embate de visões através de sua narrativa dinâmica, cheia de reviravoltas, envolvida por uma boa dose de suspense e ação. A trama se distribui em onze capítulos que se esmeram em demonstrar um certo ar de equilíbrio e maturidade, ainda que se trate de uma estreia.

O autor procura recriar “um futuro nem tão distante”, recentemente “curado” das ações de um vírus devastador que atingiu toda a humanidade. Acrescente-se a esse dado um outro, uma

* Mestrando em Literatura Brasileira (UFRJ).

Ordem secreta que se encontra por trás da disseminação desse vírus e um médico, transformado em herói, mas amargurado, carregando no íntimo um segredo: o de ter descoberto não a cura, mas apenas um paliativo para esse vírus.

O vírus Ius teria sido disseminado pela Ordem Orbes Lucis, obedecendo a uma estratégia de preservação da espécie através dos princípios da Teoria do Caos. Dessa forma nos é explicada a teoria que procura compreender a encadeação de determinados fenômenos promovendo uma reação em cadeia, gerando um outro fenômeno e, por conseguinte, outra cadeia de reações.

A relativa paz se estabelece no mundo, mais especificamente na cidade imaginária de Porto Montes, onde se desenrola a trama, após a descoberta da cura do vírus pelo doutor Klaus Lennertz e sua equipe. Porto Montes é o palco onde o médico e sua namorada Aline vivem junto a hackers, cybers, personagens que compõem esse universo urbano. Ambos trabalham em um centro específico para tratamento e pesquisa do vírus, o CECI, local onde também trabalha Carlos, o primeiro a se deparar com o possível retorno do vírus.

A quietude inicial é quebrada quando Klaus recebe ligações de Carlos comunicando o aparecimento de um paciente contaminado pelo vírus, já passados meses após a descoberta da cura. Fato que não assombra de todo Klaus, que sabia e temia em seu íntimo que tal situação pudesse ocorrer. No mesmo instante, recebe uma misteriosa mensagem no celular de um personagem que assumirá papel essencial na amarração da trama: Leonardo Cass.

A partir de então Klaus, sua namorada Aline e todos que estão próximos acabam se tornando alvos dos ataques de um grupo desconhecido. Ataques que nem Klaus nem Aline imaginam a que se devam e, para ajudar a solucionar o caso, pedem ajuda ao irmão

do médico, Kaio Lennerts, um dos atuais líderes do crime em Porto Montes. A partir de então empreendem uma fuga e uma busca desenfreadas por informações que os levem a entender o que está havendo, qual a ligação entre os ataques e o reaparecimento do vírus.

Tal é o universo com o qual o leitor se depara em *A seita do caos*. Um enredo costurado de forma simples e dinâmica, valendo-se como substrato de uma teoria de cunho filosófico bastante afeita ao universo da ficção que explora o suspense, a aclamada Teoria do Caos, sobre a qual é feita referência já na orelha do livro.

O personagem Leonardo Cass, agora devidamente apresentado a Klaus e seus amigos, pergunta-lhes se já ouviram falar da Teoria do Caos. Aline responde por todos, “sim”, somente Kaio demonstra desconhecer-la. A desinformação de Kaio acaba tornando-se emergencial para que Cass ofereça a todos, inclusive a algum leitor mais desavisado, uma rápida explicação sobre a teoria em tom professoral:

Segundo a Teoria do Caos, Kaio, qualquer ação, quando realizada, libera uma energia no ar. Essa energia é reaproveitada pela natureza para poder concretizar uma outra ação. O típico exemplo é o bater de asas de uma borboleta no extremo do globo terrestre, que pode, assim, provocar uma tormenta no outro extremo – explicou Cass (p. 91).

No entanto, uma outra teoria também permeia a ficção de estreia de J. P. Balbino, apesar de passar mais despercebida em relação à Teoria do Caos: é a teoria da conspiração. Grosso modo, a teoria da conspiração costuma obedecer a um trinômio que reuniria uma sociedade desatenta de um lado, do outro uma “sociedade” pretensamente secreta, a *Orbes Lucis*, que se organiza minucio-

samente no intuito de re-organizar ou resguardar um certo valor ético ou moral a qualquer custo, e por fim o agente desmascarador da farsa, ou, se preferirmos, da conspiração. Esse seria o papel do herói, no caso, Klaus Lennertz, médico de grande respeito e fama por ter descoberto a pretensa cura do vírus Ius, mas que carrega em segredo o fato de não ter achado a verdadeira cura.

A trama é ambientada numa cidade com ares futuristas, onde os aparatos eletrônicos parecem conformar a cidade como o microcosmo do caos. E, de forma paradoxalmente interessante, a narrativa elege esse mesmo caos como forma de organização. Explora com sobriedade a contradição subsistente na equação que envolve ambos, caos e organização. Pois somos apresentados a uma cidade recém liberta de um vírus devastador, e aos poucos somos informados sobre uma outra “sociedade”, organizada e secreta, que elege o caos, enquanto esquema teórico, para pautar suas ações dentro do enredo.

O autor deixa claro, já na orelha do livro, alguns de seus principais influenciadores, tais como Philip K. Dick, Richard Matheson e Stephen King. São nomes que revolucionaram a literatura de suspense envolvendo o insólito, mas é inegável também que, transformadas em clichês, suas contribuições redundaram em verdadeiras fórmulas. Grande questão da literatura, da arte como um todo, o “genial” repetido virando clichê.

No entanto, a aplicação de uma fórmula consagrada e/ou desgastada requer do autor, antes de tudo, uma grande percepção dos mecanismos subjacentes a essa fórmula, e não se trata apenas de aplicá-la a um texto. A simples posse de uma “fórmula” desprovida dessa percepção geraria um texto rígido e petrificado em sua estrutura receituária – mortuária, por assim dizer.

A seita do caos oscila na busca por um estilo sóbrio e maduro, alcançando por vezes uma linguagem leve e bem própria, mas em outros momentos acaba repisando clichês do gênero, como o próprio “em um futuro nem tão distante” da introdução. Fato que não acarreta em perda da fluência narrativa, sendo essa mesma fluência uma característica marcante do texto. A seita do caos não esconde fazer uso de uma “fórmula”, contudo parte dela para a construção de um enredo que, se não chega a ser inovador, no mínimo proporciona bons momentos de leitura. Não seria esse um dos traços que mais nos aguçam o desejo de ler um livro?

Alarme transparente

Fordismo de um só, de Fernando Rodrigues

Luiz Guilherme Barbosa*

Quando lemos o primeiro livro de um poeta desejamos sempre localizar sua diferença, em busca de um esboço da singularidade da obra que começa. Os livros seguintes experimentarão novas formas, novos tons – matizes, mas podemos começar a reconhecer no primeiro livro aquele estilo, modo único de esbarrar nas palavras, do qual o poeta não terá como abdicar. Fernando Rodrigues, em seu “livro (precário)”, imprime, já no título, a metamorfose de seu próprio nome como quem buscasse, pela poesia, corrigir a nomeação de si: *Fordismo de um só*, título isométrico e isorrítmico ao nome do poeta, com a semelhança das respectivas primeiras sílabas, ainda traz, colada à capa de cada exemplar concebida por Ícaro Lira, uma fita adesiva vermelha e transparente atravessando verticalmente o mapa da zona sul carioca. Por essa fita, sua poesia apresenta-se como uma espécie de gesto para a transparência do alarme para o qual o verso “uma sirene que grita de dor” é emblemático.

A articulação das epígrafes de Deleuze & Guattari e Caetano Veloso anuncia poemas sob o signo dos insetos, o que implica a inserção da obra numa poesia que propõe o poético pela reversão: em lugar da vocalização melodiosa e metafórica dos pássaros, são as fricções sonoras dos insetos que imprimem uma tatilidade à voz capaz de evidenciá-la por si mesma. A disposição dos títulos

* Graduando em Letras (UFRJ).

dos poemas, registrados na parte inferior das páginas, somada a uma tendência à contenção na distribuição de versos por estrofe, valoriza a visualização das palavras, contribuindo para uma maior plasticidade da leitura. As fricções dos insetos, nos poemas de Fernando Rodrigues, ocorrem incessantemente pela mescla de diferentes níveis de linguagem, não sem humor. Há, por um lado, uma babelização da linguagem, que tanto reflete línguas, livros e canções (inglês, espanhol, latim, francês) quanto experiências linguísticas do cotidiano da cidade, como no título de poema “Gógol no google”. Estruturas próprias da fala são bastante recorrentes, tanto construções sintáticas quanto interjeições. Somem-se a isto as sequências sonoras de caráter cômico – ou melhor, as tiradas *vococômicas* –, as colagens de versos e de *slogans*, as rimas, neologismos e o mecanismo palavra-puxa-palavra que conhecemos de outra poesia. As melhores passagens desta poesia são aquelas que buscam a simultaneidade deste universo de referências: “fiat punto / você no controle // êpa // punctum” ou “mas agora pensolto / olharalém que se encaminha prum fade-out” ou “veja na enciclopédia livre / den fria encyclopedin // livre, fria: sugestivo, não? // não?”. Estes e outros versos parecem insistir num nivelamento discursivo entre palavras, neologismos, referências, línguas, tons que retira seu humor justamente da diferença de origem dos discursos.

Fordismo de um só (ou Fernando Rodrigues) constrói-se como passagem dos fragmentos na linha de montagem composta por única etapa que, por isso, só pode construir objetos inacabados. O ótimo prefácio de Lucas Parente já o reconhece: “E tudo isso citação: apontamentos – mistura de atos (apontar e anotar ao mesmo tempo)”. O poema “Ventilador toma partido de ‘Mundo mundo vasto mundo’” termina com os versos “cê pega o que já existe /

(pois tudo já existe) // cê pega isso tudo e movimenta / sabe? assim quero meu poema”. A coesão deste “isso tudo”, aquela mescla discursiva, é dada pelo tom enunciativo da fala. É ele que permite a sustentação de versos tão vazios semanticamente como “tá bom / taco água na goela // o quê? // nada, não”. A beleza da precariedade de certas passagens como esta, além de apontar para o sentido exclusivamente contextual de tais versos, reside na relação que esta poesia estabelece com o acaso. O poema liminar de Mallarmé (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*) representaria uma questão resolvida em versos para este Fernando que “nunca deu certo como poeta concreto”, segundo a nota biográfica presente no livro. No poema em prosa “Mercado negro”, lemos: “não tomo partido do acaso – todo livro o prova. não tomo as rédeas – meu cavalo voa. se não há trajeto, não interpreto. memória: função inútil.” De fato, a função das referências presentes no livro não se confunde com aquela função própria da memória – a lembrança. Do pássaro ao inseto, são as associações da memória que interessam como modo de, movimentando “isso tudo”, nivelar discursivamente passado e presente, referência e neologia. Tomar partido do acaso já é, de algum modo, perder-se na ilusão de controlá-lo.

Talvez possamos pensar que esta fixação da voz poética pela fala como modo de lidar com a contingência do poema e como modo de articular a mescla dos registros discursivos situa Fernando Rodrigues numa sutil confluência entre aquela poesia dos elementos cotidianos do nosso Modernismo, os poemas performáticos de Waly Salomão (presença na dedicatória e em pelo menos um dos poemas) e a absorção da memória cultural pelo poema própria da obra de Haroldo de Campos (que aparece pelo menos em uma das epígrafes). Os poemas de Fernando Rodrigues nunca perdem

a consciência do artifício: “simulacro do aleatório”, desejam abarcar tudo no esquecimento do que *tudo* seja. Por isso seu alarme é transparente, em vez de absoluto e estridente – poesia, alarme de si própria, pois tudo que “sopra na janela, vem de volta / composto de acaso emaranhado / cujo intervalo é branco nada”.

Noite de cor

Nove noites, de Bernardo Carvalho

Mariana Arcuri*

Nove noites, de Bernardo Carvalho (2002), intriga e esparge possibilidades entrançadas. Os dados estão todos lá, o tema é claro (o suicídio do jovem antropólogo americano Buell Quain na selva brasileira, no final dos anos 1930); mesmo assim, a montagem do *puzzle* final mostra-se complexa, talvez impossível. O romance acossa com idas e vindas, mistérios antigos, indecifráveis – é todo incerteza. Não há justo e errado, falso e autêntico. Já na primeira página, um dos personagens adverte que “a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui”. Dualidade é palavra emblemática na obra de Carvalho. A trama se vai arrumando em contrários, avanços e tropeços, fatos, chances, sugestões.

A começar pela forma escolhida para a narrativa, partida em duas vozes, dois estilos entrelaçados de contar uma história – afinal, a mesma história –, tudo é especular, imagem e reflexo. Há, por um lado, o relato do narrador-personagem, relato este que, embora pessoal, busca um tom seco, investigativo. Tal relato é calcado em fatos, pesquisas, entrevistas, descrições pormenorizadas de acontecimentos variados. A busca do narrador-personagem é por um objeto definido, não há espaço para divagação. O estilo quase jornalístico é rompido apenas no final da narrativa, quando o relato individualiza-se e assume um caráter mais emocional, revelando as ligações entre o narrador e a figura de Buell Quain.

* Mestranda em Literatura Brasileira (UFRJ).

A esse relato contrapõe-se – complementando-o – um outro, uma carta-testamento escrita por Manoel Perna, amigo de Buell Quain que guarda um terrível segredo a respeito das razões que levaram o norte-americano a suicidar-se. Essa carta, ao contrário do primeiro relato, não se detém em minúcias. A história vai sendo contada com largas – e pouco precisas – pinceladas. A carta-testamento revela na mesma medida em que se perde em devaneios circulares que nunca parecem chegar ao ponto ansiado pelo leitor.

Nada em *Nove noites* é certo, previsível. A ambiguidade da trama e do estilo da narrativa gera um confronto de forças fadado a não ter fim. Se por um lado há Buell Quain, jovem antropólogo americano, homem culto e sofisticado, por outro irrompe a força bruta de uma natureza crua e mormacenta, num legítimo *coração das trevas tropical*.

Do conflito entre essas duas partes, a contenção de um mundo lapidado e o imponderável de um universo brutal, nasce a tensão que, pouco a pouco, encharca a trama. A rotina de enraizamento do sujeito, a “raiz firme das coisas”, do desenrolar do ambiente que lhe é peculiar, é quebrada pelo momento intervalar, em que o homem, desamarrado, encontra-se à mercê do fortuito, da violência arrebatadora do mundo, que o convoca e, cheia de ímpetos, pasma-o completamente, o faz querê-la profundamente, vivamente. Engolido pela beleza frenética da coisa que o circunda, o homem deixa-se levar, curva-se ao vigor do imponderável, do puro impacto, puro som, pura imagem. O mundo convida-o muito, e ele anula uma cisão antes raciocinada e estabelecida ao se entregar, devoto, ao paganismo do desmesurado, do impetuoso, que não permite neutralidades, e assim solapa o olhar complacente, exato e limpo sobre si.

Em determinado momento, a leitura impõe-se compulsiva, furiosa e atropelada, embora quase se espatife contra um beco sem saída, em que a dúvida, e não uma verdade pronta, triunfa fragorosamente. O translúcido exaspera e fascina. É inevitável a sensação de se estar acompanhando o desenrolar de uma história por uma janela embaçada que deixa entrever apenas contornos pouco nítidos, sem distinção de linhas, traços, arestas, particularidades. A compreensão do leitor está inextricavelmente vinculada ao olhar de personagens diretamente participantes, ou mesmo coadjuvantes, do enigmático drama de Buell Quain.

Ao final da leitura, a pergunta martela – mas a solução não vem, ou, se parece vir, está misturada a mentiras, erros, possibilidades, versões. Para uns, a resposta pode insinuar-se com alguma facilidade, mas o romance de Bernardo Carvalho parece não querer apostar no simplismo de uma única saída, jogando com várias cartas, por vezes conflitantes, ao mesmo tempo. Em *Nove noites*, não há perdão para verdades; impera sublime a atmosfera de horror crescente que alucina e desarranja, sulca fundamente o homem e, sim, enseja um questionamento inesgotável. A mestria de Carvalho revela-se plenamente no artifício de mostrar e encobrir. E, no fundo, a pergunta ainda está lá: por quê? Por que o trágico do humano, de Buell Quain, “que se suicidou entre os índios krahô, em agosto de 1939”? Bernardo Carvalho arma sua trama dobrada em mil anéis espiralados de significados possíveis, searas plurais, entrecruzadas.

