



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
DOUTORADO EM LITERATURA COMPARADA

NÁDIA REGINA BARBOSA DA SILVA

FIÇÕES E DICÇÕES PÓS-ANTROPOFÁGICAS  
NA CENA LITERÁRIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Niterói  
2006

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
DOUTORADO EM LITERATURA COMPARADA

NÁDIA REGINA BARBOSA DA SILVA

**FICÇÕES E DICÇÕES PÓS-ANTROPOFÁGICAS  
NA CENA LITERÁRIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA**

NITERÓI

2006

NÁDIA REGINA BARBOSA DA SILVA

**FICÇÕES E DICÇÕES *PÓS-ANTROPOFÁGICAS*  
NA CENA LITERÁRIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora. Área de Concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. LUIZ FERNANDO MEDEIROS DE CARVALHO

Niterói  
2006

NÁDIA REGINA BARBOSA DA SILVA

**FICÇÕES E DICÇÕES PÓS-ANTROPOFÁGICAS  
NA CENA LITERÁRIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor. Área de Concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em novembro de 2006.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. LUIZ FERNANDO MEDEIROS DE CARVALHO – Orientador

---

Prof. Dr. SÍLVIO RENATO JORGE  
UFF

---

Prof. Dr. FRANCISCO VENCESLAU  
UERJ

---

Prof. Dr. ANDRE RIOS  
UERJ

---

Profª Dra. ANDRÉA BIERE  
PUC/RJ

Niterói  
2006

À memória de meu pai.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por tudo.

Ao amigo Hercules, pela enorme ajuda e pelos diálogos inteligentes, exemplo de maturidade intelectual.

A Maria Lúcia, pelo estímulo e pela ajuda.

Ao professor Francisco Venceslau e à professora Beatriz Resende, pelas oportunas sugestões dadas na qualificação.

À professora Tânia Pellegrini, pela gentileza.

Ao professor Luiz Fernando.

Ao amigo Roberto Bozzetti, pela acolhida, em 2001, na hora certa.

Ao amigo Jackson Lima, pelo incentivo.

À Universidade Estácio de Sá, pelo apoio.

À Universidade Federal Fluminense

A todos aqueles que de alguma maneira ajudaram no processo.

### À espera dos bárbaros

Konstantinos Kaváfis (1863-1933),  
(Trad. José Paulo Paes)

O que esperamos no agora reunidos?

É que os bárbaros chegam hoje.

Por que tanta apatia no senado?  
Os senadores não legislam mais?

É que os bárbaros chegam hoje.  
Que leis hão de fazer os senadores?  
Os bárbaros que chegam as farão.

Por que o imperador se ergueu tão cedo  
e de coroa solene se assentou  
em seu trono, à porta magna da cidade?

É que os bárbaros chegam hoje.  
O nosso imperador conta saudar  
o chefe deles. Tem pronto para dar-  
lhe  
um pergaminho no qual estão escritos  
muitos nomes e títulos.

Por que hoje os dois cônsules e os  
pretos  
usam togas de púrpura, bordadas,  
e pulseiras com grandes ametistas  
e anéis com tais brilhantes e esmeraldas?  
Por que hoje empunham bastões tão  
preciosos  
de ouro e prata finamente cravejados?

É que os bárbaros chegam hoje,  
tais coisas os deslumbram.

Por que não vêm os dignos oradores  
derramar o seu verbo como sempre?

É que os bárbaros chegam hoje  
e aborrecem arengas, eloquências.

Por que subitamente esta inquietude?  
(Que seriedade nas fisionomias!)  
Por que tão rápido as ruas se esvaziam  
e todos voltam para casa preocupados?

Porque é já noite, os bárbaros não  
vêm  
e gente recém-chegada das fronteiras  
diz que não há mais bárbaros.

Sem bárbaros o que será de nós?  
Ah! eles eram uma solução.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	01
1 – DO “CANIBALISMO” TEÓRICO .....	17
2 – ARTE, REALIDADE E INTERSEÇÕES NA POÉTICA DE BERNARDO CARVALHO .....	35
2. 1. PARANÓIA COMO LINGUAGEM .....	42
2. 2. NA TRILHA DA PERVERSÃO: A REPETIÇÃO DE SADE .....	57
2. 2.1. <i>Natureza e transgressão em Sade</i> .....	59
2. 2.2. <i>Ética em questão – da universalidade à diferença</i> .....	63
2. 2.3. <i>Literatura, revolta e unidade</i> .....	67
2. 2.4. <i>Sade em Medo de Sade</i> .....	69
2. 3. MORTE LITERÁRIA E INTERSEÇÕES: EIXOS DE <i>NOVE NOITES</i> .....	78
2. 4. UBIQUIDADES TEMPORAIS: <i>MONGÓLIA</i> , A NARRATIVA DO NÃO-LUGAR .....	96
3 – OUTRAS DICÇÕES .....	106
3.1. AS NARRATIVAS BREVES: ZULMIRA RIBEIRO TAVARES E <i>CORTEJO EM ABRIL</i> .....	107
3.2. ESTÉTICA DA EXCLUSÃO E TÉCNICA PRECISA: <i>RESUMO DE ANA</i> .....	119
3.3. RUÍNAS E MEMÓRIA: <i>DOIS IRMÃOS</i> E A ATUALIZAÇÃO DE UM GÊNERO EM DECLÍNIO	131
3.4. URBE CONTEMPORÂNEA: MOTIVO E LINGUAGEM – <i>ELES ERAM MUITOS CAVALOS</i> ....	151
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	171
BIBLIOGRAFIA .....	187

## RESUMO

*Ficções e dicções pós-anthropóficas na cena literária brasileira contemporânea* empreende uma sondagem a respeito de quanto as implicações temáticas e formais da linguagem da ficção na virada do século XX para o XXI – com uma variedade de dicções que se impõem na cena literária hoje no Brasil – iluminam questões acerca da subjetividade contemporânea e contribuem para o debate em torno deste assunto e, por conseguinte, lançam luzes sobre a história do país. Nessa tarefa investigativa, privilegiou-se o confronto entre o texto ficcional e um conjunto de particularidades extraliterárias que dão forma ao tempo em que estamos vivendo. O texto literário, objeto deste estudo, embora seja o centro das atenções, nunca o é de forma isolada, pois hoje se pode constatar o fato de que o texto artístico se constitui e se afirma como espaço dialógico de heterogeneidade, em que se criam diversos pontos de interseção, entre ele e outros textos e entre esta arte e outras estéticas – teatro, cinema, fotografia, etc. –, que se somam a teorias atuais: convivência, portanto, de várias expressões da linguagem. Ao final da investigação, depara-se com uma rica produção sinalizadora de uma ultrapassagem modernista, nomeada no texto de *pós-anthropofágica*, em consonância com a temporalidade brasileira cuja exigência estética reivindica um novo desvinculado do modelo europeu, não submetido à modernidade internacional.

Palavras-chave: literatura contemporânea; subjetividade; modernidade; dicções; contemporaneidade; pós-anthropofagia.

## ABSTRACT

*Post-anthropophagic Fictions and Dictions in Contemporary Brazilian Literary Scene* aims at examining the extent to which the formal and thematic implications of fictional language at the turn of the 20<sup>th</sup> to the 21<sup>st</sup> century — with a variety of dictions that impose themselves on the Brazilian literary scene today — illuminate issues concerning today's subjectivity and contribute to the debate on this subject and, therefore, shed light on Brazilian history. This investigative task privileges the comparison between the fictional text and a collection of extraliterary particularities that give shape to the time in which we live. The literary text, object of this study, albeit performing a central role, never does so in an isolated way, since today it is possible to realize the fact that the artistic text constitutes, and affirms itself as, a dialogical space of heterogeneity, a space in which many points of intersection are created between the literary text itself and other texts and between this kind of art and other aesthetics – theatre, cinema, photography, etc. – that are added to present day theories: a site, therefore, where various language expressions co-exist. At the end of this research, a rich production that points beyond modernism is found, referred to in this thesis as *post-anthropophagic*, consonant with the contemporary Brazilian historical moment whose aesthetic requirements claim for a new model, unattached from the European one, not submitted to international modernity.

Key words: contemporary literature; subjectivity; modernity; dictions; contemporaneity; post-anthropophagy.

## RESUMEN

*Ficciones y dicciones pos-anthropóficas en la escena literaria brasileña contemporánea* emprende un sondeo acerca de cuanto las implicaciones temáticas y formales del lenguaje de ficción en el pasaje del siglo XX para el XXI –con una variedad de dicciones que se imponen en la escena literaria hoy en Brasil– iluminan cuestiones acerca de la subjetividad contemporánea y contribuyen para el debate en torno de este tema y, por ende, arrojan luz sobre la historia del país. En esta tarea de investigación, se privilegió la confrontación entre el texto ficcional y un conjunto de particularidades extraliterarias que dan forma al tiempo en que vivimos. Aunque el texto literario objeto de este estudio sea el centro de las atenciones, nunca lo es de forma aislada, pues hoy se puede constatar el hecho de que el texto artístico se constituye y se afirma como espacio dialógico de heterogeneidad, en que se crean diversos puntos de intersección, entre él y otros textos y entre este arte y otras estéticas –teatro, cine, fotografía, etc.–, que se suman a teorías actuales: convivencia, por lo tanto, de varias expresiones del lenguaje. Al final de la investigación, se depara con una rica producción señalizadora de superación del modernismo, nombrada en el texto de *pos-anthropofágica*, en consonancia con la temporalidad brasileña cuya exigencia estética reivindica un nuevo desvinculado del moderno europeo, no sometido a la modernidad internacional.

Palabras-clave: literatura contemporánea; subjetividad; modernidad; dicciones; contemporaneidad; pos-anthropofagia.

## INTRODUÇÃO

Atualmente, no Brasil, um tipo talvez desvirtuado ou especial de tendência definida por uma não-tendência, que se mostra para além da antropofagia, está delineado na cena literária. Parece que a história, feito o processo de maceração, presenteou-nos com uma produção diversificada, sem marcas de vanguarda.

Hoje, a prosa de ficção brasileira, em consonância com uma temporalidade pós-moderna, procura, a seu modo, sintetizar, cada vez mais, um número maior de componentes híbridos e ricos de natureza diversa, tanto nas possibilidades de forma, quanto de conteúdo do objeto estético, como se, atingidos por uma exaltação criadora, os pares ruptura e tradição, ideologia e estética, particular e universal, sujeito e objeto, tempo e espaço, real e virtual tivessem, agora, sido postos numa máquina processadora de virtualidades presentes, passadas e futuras.

Em vista da articulação que o trabalho assinalará entre o texto e o tempo de sua fatura tido como pós-moderno, antes de serem examinadas algumas questões que envolvem a ficção contemporânea, creio ser pertinente pontuar, ainda que

superficialmente, as diferentes acepções que o tão controverso, por vezes retórico, termo pós-moderno adquiriu no Brasil e no exterior.<sup>1</sup>

Efetivamente, o termo pós-moderno começou a se difundir na década de 70, nos Estados Unidos, com o surgimento de *Boundary 2 – Journal of Postmodern Literature and Culture*, em 1972. Foi a recepção dessa revista que, pela primeira vez, estabeleceu a idéia de pós-moderno como uma referência coletiva. Para isso, contribuiu Ihab Hassan, que escreveu seu famoso ensaio sobre o pós-modernismo em 1971, *POSTmodernISM: a Paracritical Bibliography*, no qual estende a noção de pós-moderno às artes visuais, à música, à tecnologia e à sensibilidade em geral, detendo-se em elementos que, de alguma forma, radicalizam ou repudiam os traços do modernismo. Nos seus ensaios posteriores, ele considera que a unidade do pós-moderno reside num jogo de indeterminação e imanência, mas não consegue responder se o pós-moderno é apenas uma tendência artística ou também um fenômeno social. Considera, apenas, que se estabelece um modo diferente de articulação entre arte e sociedade.

Como se vê, o termo foi cunhado e cresceu no interior da crítica de literatura e não da arquitetura, como afirmam algumas interpretações. Também, em 1972, Robert Venturi publicou *Learning from Las Vegas*, em que ataca o “monótono” e “purista” modernismo arquitetônico, em nome de um novo estilo mais heterogêneo, exuberante e popular. Foi esse texto que projetou definitivamente o termo como originário da arquitetura. Em 1977, Charles Jenks consagra-o em *Language of Post-Modern Architecture* e adota a idéia de que o pós-moderno é um estilo eclético, híbrido, que utiliza uma sintaxe ao mesmo tempo moderna e histórica, falando tanto ao gosto educado quanto à sensibilidade popular. Declara o novo estilo como o de

---

<sup>1</sup> As referências sobre a origem e evolução do conceito fora do Brasil estão baseadas em Perry Anderson (1999) e Peter Carravetta & Paolo Spedicatto (1984).

um mundo civilizado e plural, onde “não existem mais vanguardas” nem “inimigos a vencer”, pois a “informação importa mais que a produção”. Pode-se perceber que vêm daí as idéias mais comuns sobre o pós-moderno na literatura e nas artes que penetraram no Brasil.

Em 1979, o termo já ampliara seu espectro para outras áreas do conhecimento: Jean-François Lyotard publicara, em Paris, *La condition postmoderne*, em que, inspirado em Hassan, postula a chegada da pós-modernidade como ligada à emergência de uma sociedade pós-industrial, na qual o conhecimento se tornou a principal força econômica na produção. Nessa sociedade, então concebida como uma rede de comunicações, a própria linguagem passa a ser composta por uma série de “jogos lingüísticos”, de modo que o traço caracterizador mais importante da “condição pós-moderna” vem a ser a perda de credibilidade nas grandes narrativas. Assim, as grandes narrativas da unidade totalizante do saber humano, em todas as áreas (a religião, a ciência, o materialismo dialético, a psicanálise, etc.), perderam sua legitimidade, restando apenas os “pequenos relatos”, instáveis e mutáveis, que estabelecem consensos igualmente instáveis e provisórios. Desse modo, pela primeira vez o termo apareceu, de fato, vinculado a uma idéia de periodização dependente de transformações sociais.

Também em 1979, Jürgen Habermas publica, em Frankfurt, *Modernity – Na Incomplete Project*, atestado como uma resposta à “condição pós-moderna” de Lyotard, na medida em que, para Habermas, o “projeto da modernidade” postulado pelo Iluminismo, que o conceito de pós-modernidade pretende substituir, é um amálgama contraditório de dois princípios opostos: especialização e popularização, cuja síntese seria dificilmente realizável.

Nesse sentido, o “projeto da modernidade” ainda não estaria completo, embora se reconheça que o espírito da modernidade estética, representado pelas vanguardas, envelheceu.

No campo da autoridade filosófica, as intervenções de Lyotard e Habermas comandaram a discussão e chegaram ao Brasil, onde os teóricos José Guilherme Merquior (1986) e Sérgio Paulo Rouanet (1986) endossaram a idéia habermasiana da modernidade como um projeto ainda inconcluso. Os dois autores brasileiros refletem sobre o fenômeno. Para o primeiro, o pós-modernismo ainda é em grande parte uma seqüência, antes que uma negação do modernismo; para o segundo, a modernidade não está extinta, ela é um projeto incompleto. Além do mais, para Rouanet, em grande parte, o pós-modernismo literário foi uma invenção de críticos.

Também Silviano Santiago tece considerações sobre a figura do “narrador pós-moderno”, e conclui que tal narrador “é aquele que quer extrair a si da ação narrada” (1989, p. 39), aquele que “não narra enquanto atuante” (ibid.), pois o sujeito, hoje, está se privando de sua “faculdade de intercambiar experiências” (ibid.).

Flora Sussekind (1986) também tenta definir o que considera mais marcante na ficção brasileira das décadas de 70 e 80, em termos das diferenças com relação ao seu padrão realista tradicional, e destaca as discontinuidades do discurso literário e as suas aproximações com a linguagem da mídia da sociedade de consumo. A autora enfatiza a anulação do sujeito, reduzido ao anonimato pela cultura de massas.

Em 1985, publica-se no Brasil *Pós-modernidade e sociedade de consumo*, de Fredric Jameson, um texto que não se limita a detectar e explicar modificações de “ordem textual”, mas aponta uma ruptura estética ou uma mudança epistemológica.



O autor baseia a questão da pós-modernidade em alterações concretas da ordem econômica e social mundial, ou seja, vê o pós-moderno como um conceito de periodização. Desse modo, estamos diante do signo cultural de uma nova etapa nos modos de produção: os do capitalismo tardio. Este, para Jameson, constitui a mais pura forma do capital surgida até então, uma prodigiosa expansão do capitalismo para áreas até então não “mercantilizadas”, uma espécie de “terceira revolução industrial” que vem conseguindo eliminar, principalmente nos países do chamado Primeiro Mundo, os enclaves de qualquer organização pré-capitalista. Dessa maneira, também a cultura necessariamente torna-se coextensiva da própria economia, como uma espécie de “segunda natureza” do capitalismo, uma segunda pele imbuída da cor do dinheiro.

Também encontraram eco as idéias de Linda Hutcheon, contidas no seu *A Poetics of Postmodernism*, de 1988, no qual a autora afirma que o pós-moderno não instaura um novo paradigma, mas, fundamentalmente, interioriza os questionamentos sobre conceitos que perpassam a contemporaneidade, tais como verdade, realidade, representação, referência, subjetividade. O pós-moderno, para Hutcheon, instaura a possibilidade do provisório, da contradição, das fronteiras entre os diversos campos do saber e do fazer artístico. Nesse sentido, o que se tem não é um conceito de periodização, nem mesmo uma poética, mas uma problemática, um conjunto de problemas e questões básicas que põem em xeque as fronteiras entre o literário e o não literário, entre ficção e não ficção e entre a arte e a vida.

Ao contrário das postulações de Jameson sobre o fim do sentido da história na literatura pós-moderna, Hutcheon acredita numa “problematização” entre ficção e história, ou seja, como só se pode conhecer o passado por meio dos textos que falam dele, seria impossível encontrar o referente dessa linguagem. Para ela, o pós-

modernismo não nega que o passado existiu, apenas questiona como se pode conhecê-lo hoje, senão por meio do sentido que se confere aos seus vestígios lingüisticamente reconstruídos. A arte pós-moderna, portanto, coloca em primeiro plano o fato de que podemos conhecer o real, sobretudo o passado real, apenas por intermédio de signos, afirma Hutcheon, mas isso não é o mesmo que substituí-lo por um simulacro, já que o pós-moderno opera no domínio da representação e não da simulação, embora constantemente questionando as regras desse domínio.

Sendo assim, ela destaca a sobrevivência da paródia, cuja ironia, a seu ver, enfatiza a ruptura e o questionamento, abrindo espaço para o descontínuo, o local e o marginal, diferentemente de Jameson, que acentua na arte pós-moderna a presença do pastiche, acrítica canibalização de estilos do passado.

Nízia Villaça no livro *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção*, publicado no Brasil em 1996, faz em grande parte um tributo às postulações de Hutcheon, reconhecendo também a voz de Lyotard, além dos ecos das discussões sobre o pós-moderno na arquitetura.

Ao discorrer sobre a crise da representação e a crise do sujeito na ficção contemporânea, a autora entende o momento atual como de problematização, devido às opções pela multiplicidade de paradigmas, pelos paradoxos, pelas microabordagens em substituição à ortodoxia, aos macrodiagnósticos, às totalizações decorrentes do desejo característico do racionalismo.

Percebe-se que tanto as teorizações estrangeiras quanto sua adequação ao pensamento brasileiro oscilam entre o entendimento do pós-moderno como ruptura (o caso de Lyotard e Jameson), em que então teríamos um conceito de periodização; ou como continuidade em relação ao moderno (Habermas, Hutcheon), apenas com mudanças estilísticas que não constituiriam um novo paradigma. O

sentido que se dá a essa continuidade ou ruptura vai de uma visão positiva, como a de Lyotard, ou desencantada, como a de Habermas, para uma outra mais contundente, a de Jameson, apesar de que alguns dos teóricos brasileiros preferiram integrar uma espécie de “paradigma eclético”, pretendendo acomodar as mais diversas acepções.

Pode-se dizer, então, que, no Brasil, os debates desenvolveram-se em três etapas sucessivas: na primeira, deu-se a incorporação dos conceitos e teorias estrangeiras ao pensamento de alguns teóricos brasileiros; na segunda, o acirramento das discussões sobre os aspectos mais específicos do pós-moderno, como, por exemplo, o fim da noção de história, o fim das vanguardas, a morte do sujeito, a fragmentação textual, a intertextualidade, etc.; na terceira, ao que tudo indica, o estabelecimento de uma espécie de relativo consenso em torno de três desses aspectos: o fim das grandes narrativas, a problematização da relação com a história e a transformação do sujeito. É sob essa ótica que enfocarei a produção aqui abordada.

Passo agora às questões relacionadas ao objeto deste trabalho – o texto de ficção contemporâneo.

O jogo de deslizamento que caracterizaria a fatura literária contemporânea caminhou em direção à liberdade da linguagem e atribuiu um caráter móvel e múltiplo à narrativa. Isso fez com que algumas evitassem processar de forma clássica o real.

A estruturação descontínua e contrastada do texto intensifica a visualização do seu método heterogêneo de composição. São romances em que narradores aparecem quase sempre a desviar a voz e o foco narrativo. Essas variações, que

caracterizariam a heterogeneidade da composição, causam um efeito de mais de uma visão ou perspectiva que coloca em xeque qualquer enquadramento temporal.

Também, em primeira pessoa, o narrador-personagem assume uma aparência onisciente, sustentada por unidades temporais diversas, que denunciam a falsa aparência e desestabilizam a sua voz. O resultado disso é uma abertura maior da obra, no que tange aos seus possíveis sentidos, seus silêncios e seus vazios, em que se instalará a imaginação de quem a lê.

Também a fuga da individualidade, que se tornou característica marcante da arte e da literatura nos anos 50 e 60 do século XX, nesses tempos de ausência de referências, caminhou para a radicalização. No quadro atual, o **eu** está longe de ser todo-poderoso. Ele não mais inclui o conjunto da experiência em si, tampouco se retira do mundo exterior para descobrir os seus próprios recursos interiores, com a intenção de ouvir a voz da memória, ou para abrir-se às profundezas de seu ser inconsciente. Na verdade, ele toma forma de uma filtragem organizada – estratos de experiências. Em vez de aguçar as suas percepções, o narrador busca embotá-las ou aplicá-las a problemas que o tiram de si próprio e o enfronham em realidades diversas que o revelam em virtualidades.

Se considerarmos todas essas questões, que implicam, em primeira instância, as mediações e inovações da linguagem, na perspectiva de nossa realidade histórica de perdas materiais recorrentes, isso parece emblemático de uma auto-reflexão impiedosa por parte da literatura, visto que esta, afirmação e diferença da realidade, parte de um real e da linguagem pela qual esse real se processa para atingir, por meio das mediações da palavra, uma verdade ficcional que amplia esse

real<sup>2</sup>, critica-o e o relativiza, não importando se esse real seja mais ou menos subjetivo, memórias, fantasmas ou lugares e situações localizáveis.

Acredita-se que não há uma submissão à realidade por parte do fictício<sup>3</sup> literário, mas entendo que este pode estar mais ou menos afastado daquela, porém jamais desvinculado, em si, uma vez que a ficção como linguagem é hospitaleira da história. Assim sendo, a literatura pode auxiliar na iluminação dos ângulos mais recônditos desta.

Desse prisma, ao passarmos os olhos pela história da cultura e das artes, no Brasil, nas últimas décadas, iluminam-se os indícios de um raciocínio “dialético” e de sensibilidade difusa que estruturam uma determinada estética. A situação conjuntural do país, hoje, por exemplo, traduzida pela experiência contemporânea de financeirização da economia, vinculada ao desaparecimento de referências, às desmaterializações financeiras e à ausência de um Estado que garanta alguma segurança, vê-se realçada diante do processo de fragmentação e superação, e pode ser sentida na maioria dos projetos artísticos contemporâneos, que aludem a uma subjetividade sobre a qual tais forças atuam.

Isso pode ser percebido na cena literária atual, na medida em que esta aponta para montagens intertextuais, transtextuais, para um gosto pela alusividade e recusa a totalizações. Tudo isso, além de gerar um efeito estético bastante

---

<sup>2</sup> **Real**, aqui, é entendido da forma que compreendia Iser (1996, p.34), ou seja, “o mundo extratextual que, enquanto faticidade, é prévio ao texto e que ordinariamente constitui seus campos de referência. Estes podem ser sistemas de sentidos, sistemas sociais e imagens do mundo, assim como podem ser, por exemplo, outros textos, em que se efetua uma organização específica, ou seja, uma interpretação da realidade. Em conseqüência, o real se determina como múltiplo dos discursos, a que se refere o acesso ao mundo do autor, tal como mostrado pelo texto”

<sup>3</sup> **Fictício**, também como pensara Iser (ibid.): “um ato intencional, a fim de que, acentuando o seu ‘caráter de ato’, nos afastemos de seu caráter, dificilmente determinável, de ser. Pois, tomado como um ato não-real, como mentira ou embuste, o fictício serve sempre apenas como conceito antagonico a outra coisa, que antes esconde do que revela a sua peculiaridade”.

particular, traz a história do país para o centro das reflexões artísticas e da crítica de modo geral.

Sobre essa possível “germinação” entre a história e a estética, Flora Süssekind (2000) observou, nessas últimas décadas, uma tripla perspectiva na literatura brasileira, tanto em prosa como em poesia, que poderíamos traduzir em três sintomas: a crise de escala, a tensão enunciativa e a germinação entre o econômico e o cultural. A crise de escala – ora manifestada por uma expansão, ora por uma compressão da narrativa – é demonstrada, na prosa, por um movimento de miniaturização da narrativa, ou ainda, na retomada de gêneros como a novela e o conto mínimo.

Diz a autora que há a possibilidade de um vínculo entre essa crise e a crise de valor financeiro a qual reiteraria essa posição de “desmedida”. Essa estética da desmedida “hospedaria”, portanto, uma experiência contemporânea do país, imerso num mercado global sistêmico e instável. Somado a isso, o resultado de uma infeliz dinâmica interna, em que se observa uma certa dessolidarização nacional e o esvaziamento do Estado.

Afirma, ainda, a autora que a aproximação entre a crítica e o paradigma econômico-financeiro não esgota, por si, a explicação para essa crise que caracterizaria problemas estruturais de dimensionamento e formalização presentes no universo cultural brasileiro, e acrescenta a isso a experiência inflacionária vivida pelo país em que, num certo período, o valor dos alimentos e de objetos mais corriqueiros oscilava cotidianamente.

Essa sensação de desmaterialização do dinheiro vem acompanhada por uma ausência de garantias e medidas ideais de valor, da dependência de mercados financeiros desregulados e de uma economia estruturalmente não confiável.

Mesmo a resistência pautada num sentimento estruturalmente melancólico que se manifesta, nessa ocasião, reafirmando os cânones, não impediu o que Sússekind nomeia de “sintonias perversas”, entre a estética literária e o quadro de financeirização generalizada. A exemplo disso, a perfeita ausência de substância estável de personagens, em sintomática sintonia com as transformações no conceito de valor, assim como com as práticas financeiras de representação, verificadas em certos romances.

Se, por um lado, no que diz respeito ao aspecto formal, percebe-se uma desproporcionalidade sistemática, por outro, no que tange à dicção, observa-se um “ventriloquismo” acentuado, manifestado em proliferação de vozes heterogêneas, ou em certa teatralidade provocada no texto, ou ainda em espelhamentos, cisões de vozes e composições em dípticos.

É nessa realidade, abrigada pela linguagem, que surgem autores como Bernardo Carvalho, Zulmira Ribeiro Tavares, Modesto Carone, Milton Hatoum e Luiz Ruffato.

Com uma dicção peculiar e muitíssimo afinada, esses autores têm lugar de destaque na cena literária contemporânea, pela singularidade de suas escrituras, que ajudam a iluminar tanto a história recente como a subjetividade experimentada nestes tempos atuais. É com a escritura desses autores que se ocupará esta investigação.

Em Bernardo Carvalho, observa-se uma literatura em que, embora a linguagem, por vezes, pareça exercitar a possibilidade da auto-referência, também processa, em parte, uma realidade exterior em crise. Isso ocorre numa configuração possível, observada na absoluta ausência de estabilidade de personagens, de tempo e de espaço, e que desliza para um caminho que aponta para a total

ausência/perda não só da identidade de seus personagens, como também da própria narrativa que o autor, em *Medo de Sade*, converte em jogo.

Na escritura de Zulmira Tavares, observam-se duas das premissas de Süsserkind: a crise de escala, a desmedida, que talvez abrigue a dita crise de valor, que se soma à perda de referências e à escassez das palavras “minguadas” que se tornaram mínimas e rarefeitas e que, como se lê, no último conto da coletânea *Cortejo em abril*, “vão indo e não voltam”.

Outra premissa, também na obra dessa autora, seria a presença de uma tensão enunciativa propositalmente provocada por várias estratégias que são chamadas ao texto: superposição de vozes e presença de linguagens midiáticas que dão sustentação à entoação documental de *Cortejo em abril* e, ao se misturarem à narrativa, causam um efeito, ao mesmo tempo, crítico, irônico e experimental.

Carone, em *Resumo de Ana*, imprime um romance em dípticos que se contrastam, numa possível alusão à subjetividade periférica de um país “bárbaro”, e à recente memória herdada, que se desloca de perspectiva, sem deixar o nicho de experiência e pobreza ou de pobreza de experiências, numa fábula cuja temporalidade é a de um Brasil onde as idéias estavam fora do lugar, “em que as relações sociais e a lepidez ideológica das ‘elites’ eram parte – o quinhão que nos cabia – da gravitação deste sistema, por assim dizer, solar, e certamente internacional, que é o capitalismo”. (SCHWARZ, 1981, p. 21).

Esse romance tem como cenário a cidade de Sorocaba que se transforma e tenta desenhar seus contornos. Na verdade, Sorocaba é mais do que um cenário, visto que é também personagem, raio de ação da modernização do Sudeste do país que transforma a paisagem local e o sujeito que nela habita.



Milton Hatoum, em romance aqui abordado, traz, em sua narrativa, a alegórica cidade de Manaus. Em *Dois Irmãos*, o narrador conta a história de uma família e de como se constroem as relações de identidade e diferenças entre os indivíduos que habitam a mesma casa. Mas este lugar da família se estende ao espaço de Manaus, o porto à margem do Rio Negro: a cidade e o rio, metáforas das ruínas e da passagem do tempo, acompanham o andamento do drama familiar. Contrariando uma tendência geral da ficção contemporânea mais ligeira, centrada na ação, o tempo é a viga principal a sustentar a arquitetura narrativa desse romance, aquele tempo, descoberta da modernidade, cujo fluir permite ao indivíduo manter contato com o *continuum* de sua própria identidade, por meio da lembrança de fatos, atos e pensamentos passados, seus e de outrem.

Narrando em primeira pessoa, o narrador observador de *Dois Irmãos*, testemunha privilegiada, tenta reconstruir sua própria identidade em meio aos estilhaços das histórias dos outros, que ouviu e guardou, ou dos fatos que presenciou, do seu quatinho afastado no fundo do jardim. O fluxo da memória cria uma cadeia de causas e efeitos e elabora a realidade por meio de um processo mental, “fecundando-a com um fermento de fantasia” (CANDIDO, 1969, p. 109) e, assim, reconstitui o cerne do indivíduo que narra. Um diálogo com o passado, em todos os níveis e sentidos.

Também a cidade já transformada, pós-moderna, agora impenetrável e violenta, será o personagem principal do romance *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato.

Altamente fragmentário, o autor monta um mosaico de vozes silenciosas, cujo único elo possível é o fio constituído pela vida na cidade global, a São Paulo do século XXI, cidade trágica e sem rosto.

Em torno do fenômeno urbano, vale lembrar que a cidade já foi apontada por Raymond Williams (1990, p. 37-48) como um fator cultural chave. Williams vê a metrópole como o espaço privilegiado da mudança histórica e da diversidade cultural e social.

Essa relação entre literatura e cidade já vem desde a época áurea dos folhetins, que aparecem no contexto da cidade moderna e trazem como tema a vida na cidade. Essa mobilidade da cidade e do literário atravessa o tempo muito próxima uma da outra, fazendo com que essas novas configurações de cidades dêem formas novas à literatura das cidades (RESENDE, 2003, p. 9).

Esse perfil trágico urbano aponta para três fatores: a relação do trágico com a vida pública, mais do que com a vida privada, e com o universo coletivo no lugar do individual. Uma “encenação” trágica aconteceria com a participação do público que a ela assiste e compartilha o *pathos*. O segundo fator, a ação trágica se passa no espaço público da cidade. A cidade é o *locus* e é também personagem. Finalmente, nesta encenação do trágico contemporâneo, o protagonista é o “estrangeiro”, como nas tragédias clássicas, em suas múltiplas identidades e subjetividade permeável, seja de exilado, seja de excluído (ibid.).

Por fim, a tese pretende contribuir para o debate que circunscreve as possibilidades de fatura do romance atual brasileiro, no que tange à estética de fatores que iluminam a subjetividade contemporânea em sua dimensão múltipla e complexa, estabelecendo uma interface ou configurando um sintoma resultado da articulação entre linguagem literária e história recente do país: hipótese a ser observada nas escrituras dos autores já citados.

Dito isso, passo à estruturação do trabalho.

Após a explanação feita em torno do suporte teórico-metodológico concentrada no primeiro capítulo, o trabalho desdobra-se em mais dois capítulos. Um mais extenso, em que privilegio a obra de Bernardo Carvalho, autor que investigo há mais tempo.

Nesse capítulo, tento acompanhar a desenvoltura da poética do escritor, desde o romance *Os bêbados e os sonâmbulos*, de 1996, até o *Mongólia*, de 2003, considerando, portanto, os romances *Teatro* (1998), *As iniciais* (1999), *Medo de Sade* (2000) e *Nove noites* (2002). Observarei nessas escrituras um trajeto balizado, até então, de um lado, por um começo pontuado pelo esforço do autor para imprimir as marcas da ficcionalidade no seu texto que, em vista disso, serve-se de uma tipologia discursiva assentada na paranóia como sintoma de uma linguagem que desliza entre sentidos, criando significados que beiram o inverossímil. Por outro, uma prosa que parece querer apagar os limites entre ficção e realidade, como se esta não escapasse àquela. Esse mapeamento é considerado de tal modo que atenda às articulações que se vinculam à hipótese do trabalho.

Preocupada com a heteronegeidade discursiva que constitui, hoje, a cena literária brasileira, dedico o terceiro capítulo aos outros autores que considero, como Carvalho, representativos dessa cena. Privilegio um texto de cada um deles, para evidenciar as peculiaridades de suas dicções e os sintomas que escapam dessas escrituras e sinalizam traços de subjetividade e de história recentes do país, nesta ordem: *Cortejo em abril* (1998), de Zulmira Ribeiro Tavares; *Resumo de Ana* (1998), de Modesto Carone; *Dois irmãos* (2000), de Milton Hatoum e *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Todos os romances abordados foram editados pela Companhia das Letras. Os de Bernardo Carvalho e *Cortejo em Abril*, de Zulmira Ribeiro Tavares, foram lidos em sua 1ª edição; *Resumo de Ana*, de Carone, em sua 4ª edição; *Dois irmãos*, de Hatoum, em sua 5ª edição e *Eles eram muitos cavalos*, de Ruffato, em sua 2ª edição.

Ao final, sem pretender totalizar questões em torno do *corpus* do trabalho, encerro com algumas considerações que se voltam para determinadas recorrências que explicariam, inclusive, o título dado à pesquisa.

## 1. DO “CANIBALISMO” TEÓRICO

Ao destacar a importância de algumas leituras para o aprofundamento, análise e problematização da questão central desta pesquisa, privilegiei as narrativas desses cinco autores, por entender que suas produções colocam em circulação estética algumas das questões de nossa contemporaneidade: entropia, violência, estrutura do equilíbrio psíquico do indivíduo numa sociedade fragmentada, tragicidade, simultaneidade, irracionalidade, que se articulam, de certa forma, com forças planetárias e históricas que alvejam o país nos últimos cinquenta anos e alimentam subjetividades contemporâneas.

Essas questões irrompem do texto de forma “desviante”, como obstáculo ao estereótipo, à leitura comum. Os textos não servirão de imagem, visto que têm a sua autonomia garantida pelo trabalho artístico da linguagem. Apesar disso, esse “enigma”, o manuseio com a linguagem, permite-lhes serem alvos de comentários sistemáticos e os faz desdobrarem-se em diversas configurações, visto que a natureza dessa autonomia é propiciada por um local “fora” e “dentro” dela, numa relação de afirmação e negação, entre “hóspede” e “hospedeiro” que se configura turva e imprecisa. Com isso, a escritura dissemina sentidos e **alguns** deles se abrem à leitura.

Diz Iser (1996, p. 7) que “a literatura necessita interpretação, pois o que verbaliza não existe fora dela e só é acessível por ela”. Entendo, entretanto, que literatura necessita de leitura, sem a pretensão de impor um único sentido, como o faz a hermenêutica, cuja pretensão é resgatar a “verdade” do texto. Neste trabalho, a leitura vincular-se-á a uma metodologia que perseguirá as vias diversas do texto, buscando trilhar uma dessas vias de acesso, por um lado; por outro, em vista de atinar para a disseminação dos sentidos que metaforizam as vias do texto, dobrar-se-á à sua indecibilidade, pois o processo da escrita percorre campos de força contraditórios, que fogem à luz da consciência de uma pretensa totalização.

Em meio à relação entre o “dentro” e o “fora” do texto, pulsões vitais profundas (desejo e medo; vida e morte), somadas a correntes culturais que orientam os valores ideológicos, padrões de gosto e modelos de desempenho formal, são enfrentadas pelo texto. A cultura, que é trabalho e projeto, transforma e conserva a força efusiva dos afetos. Dessa forma, não se pode querer algo de translúcido num resultado cujo percurso se faz numa complexidade inextricável.

A linguagem concede à matriz do discurso uma potência simbolizante, vontade imersa e difusa, pré-consciente, que, por ter um caráter incoercível, não dispõe de uma força automática capaz de transmiti-la, de maneira exata, sem dúvidas.

Entre o que é dito e o texto escrito há uma distância que une e separa o evento aberto e a forma que o encerra. Entende-se por evento todo acontecer vivido na existência que motiva as operações textuais, nelas penetrando como temporalidade e subjetividade.

Quanto à sua subjetividade radical, não se pode falar de evento sem relacioná-lo com um determinado sujeito e a partir do âmbito deste. Quanto à

inerência das coisas no evento, as coisas, e não só os acontecimentos, também podem ser sentidas como eventos, na medida em que o homem adverte a existência delas como alguma coisa que exista para ele e não para si mesma. Fatos e coisas não em si, mas fatos-verbos e coisas-nomes formam a trama íntima do evento para a consciência que o vive, que o contempla e o plasma na linguagem.

Quanto à estrutura espaço-temporal do evento, um fato só se torna um evento quando atualiza o que “aconteceu” em um “acontece”, num “agora”. Dito de outro modo, um evento só se torna evento para o sujeito quando este o situa no seu aqui e o temporaliza no seu agora, ou seja, quando o sujeito o concebe sob certo ponto de vista e o acolhe dentro de certa afetividade. O evento que acontece ao sujeito e no sujeito constitui-se como uma experiência significativa desse sujeito, vivência aberta e múltipla, e que a forma só aparentemente encerra nos seus signos e símbolos. A forma estaria para o evento assim como o nome-identidade de um homem está para a existência, plural e fluida, apenas uma aparência do problema.

É necessário todo um esforço não sem o risco do equívoco, para decifrar essa relação de abertura e fechamento que a palavra escrita estabelece com o não-escrito.

Tentar iluminar um caminho do texto é o que propõe esta investigação, por meio da experiência singular de uma leitura. Para tanto, sondar-se-ão os estratos narrativos, para resgatar aquele evento complexo, subjetivo e histórico, alojado na linguagem, ao qual o escritor deu forma. Por isso, a leitura do texto literário não pode deixar de ser um projeto aberto, que se apóia em algumas estruturas textuais e contextuais para tentar recompor aquele movimento de um sentido que atravessou o discurso a ser lido.

Portanto, diante do efeito verbal e estilizado, a leitura vê-se envolvida por um processo sinuoso e obscuro. Por essa razão, respeitará o caráter de mobilidade, incerteza, surpresa, polivalência e, até mesmo, de indeterminação que toda fala implica.

Se a obra se apresenta atravessada por um sistema ideológico ou mítico, é procedente não imprensá-la nessa única possibilidade, pois, desse modo, seriam reduzidas a uma hipotética “origem” as diversas relações que geram tensões entre forma e evento.

Sendo a análise literária uma leitura de expressões, e não um retrato de algum segmento matéria, é difícil separá-la do trabalho de compreensão. Compreender um fenômeno é conhecer a estrutura dos seus significados e a dinâmica dos valores, graças a operações subjetivas. A análise literária mostra efeitos de realidade no texto. A compreensão, à medida que se ocupa do fenômeno simbólico, não pode se contentar com um discurso engessado, pois o símbolo ao mesmo tempo exprime e supõe, revela e oculta; explicita, mas traz implícito um processo subjetivo e histórico que “hospeda”.

Compreender um fenômeno é tomar conhecimento de seus “perfis”, que são múltiplos e não podem ser substituídos por dados exteriores a ele. Para um romance polifônico, cabe uma análise plural.

Em vista da complexidade do objeto desta investigação que demanda uma abordagem em consonância com tal complexidade, foram aproveitadas reflexões teóricas de vários autores, que têm como denominador comum estudos em torno do fenômeno da subjetividade.



Entre esses autores está Jean-François Lyotard, de quem aproveito o conceito de “Inumano”<sup>5</sup>, reflexões acerca dos limites entre o humano e o inumano, à luz das complexidades da pós-modernidade. Aproveito também algumas idéias de Jacques Derrida em torno da função pública da psicanálise hoje, de Gilles Deleuze e de Félix Guattari, estes dois últimos aparecem de modo mais relevante, visto que orientam a compreensão acerca do conceito de subjetividade e sua construção, questão central desta investigação.

Afirma Deleuze, citado por Peter Pal Pélbart (1998, p. 51), que a única subjetividade é o tempo, o tempo não cronológico apreendido em sua fundação, e somos nós que somos interiores ao tempo, não o inverso. Ora, o que é a fundação do tempo senão a cisão, “jato dessimétrico”? Ser interior ao tempo significa ser interior à cisão. A subjetividade se revela inseparável da cisão, adjacente a ela ou interior a ela. Somos interiores a uma duração ontológica “que desdobramos”. Somos interiores ao Tempo, que é essa multiplicidade ontológica, e ao desdobramento dessa multiplicidade, ou melhor, “somos” esse desdobramento, nos constituímos nesse desdobramento. Ao tempo que se desdobra, se perde, se reencontra em si mesmo, que faz passar o presente e conservar o passado. Somos interiores à multiplicidade virtual, mas também à cisão que dela desprende a cada instante um presente, um perpétuo “Se distinguir”. “Distinção se fazendo, que retoma sempre em si os termos distintos, para relançá-los de pronto” (DELEUZE<sup>6</sup>, 1990, p. 103 apud PÉLBART, 1998, p. 52), num relançar infinito de cisões sempre novas. É

---

<sup>5</sup> Resulta dessas observações a conclusão de que a criança desprovida da palavra, incapaz da paragem certa, hesitante quanto ao seu interesse, inapta no cálculo dos seus benefícios, insensível à razão, é eminentemente humana, pois anuncia e promete os possíveis. O seu atraso, que a faz refém do adulto, é o que manifesta na humanidade a falta de humanidade, é o que esta necessita para tornar-se humana. Mas é bom saber que se o humano percorre o caminho entre a indeterminação nativa e a razão instituída ou a instituir-se, também o inumano perfaz esse mesmo caminho.

<sup>6</sup> DELEUZE, G. *Cinema 2. A Image-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

no interior desse desdobramento, dessa cisão, desse *Se* distinguir que nasce um *Si*. Esse “*Se* distinguir” equivale a um “*Se* des-envolver” a partir de um Emaranhado virtual. Desse ponto de vista, a diferenciação, a atualização, o desenvolvimento e a subjetivação se equivalem, tendo como pano de fundo uma multiplicidade virtual: o tempo em seu estado complicado, envolvido, não desdobrado e não dobrado, tempo puro.

Além dessa gênese do sujeito fundada na cisão, Deleuze nos propõe outras. O autor salienta, no campo das imagens, uma primeira subjetividade que depende de um intervalo entre a percepção e a ação, um interstício em que se aloja uma afecção. A afecção também é uma dimensão da subjetividade, pois pertence à separação, constitui o “dentro” desta, ganhando, a subjetividade, um novo sentido, que já não é motor ou material, mas temporal e espiritual. Aqui, a gênese do sujeito é apresentada como se dando não mais por meio de uma cisão, porém de um intervalo, um hiato, um interstício, uma fissura, que é indeterminação.

Uma terceira figura se apresenta, ainda, para além do desdobramento e do interstício: a subjetividade concebida como essência envolvida, enrolada sobre si.

Cada sujeito exprime o mundo de um certo ponto de vista; o ponto de vista é a própria diferença [...] a essência que se implica, se envolve, se enrola no sujeito, essa essência enrolando-se sobre si mesma constitui a subjetividade. Não são os indivíduos que constituem o mundo, mas os mundos envolvidos, as essências, que constituem os indivíduos. (DELEUZE<sup>7</sup>, 1964, p. 44 apud PÉLBART, 1998, p. 53)

Há, ainda, um outro ponto de vista em que a subjetividade será pensada não como desdobramento, nem como interstício, nem como envolvimento, mas, ao contrário, como uma dobra, ou uma operação de dobramento. Nesse caso, para Deleuze, o tempo torna-se sujeito porque ele é o dobramento (*plissement*) do fora.

---

<sup>7</sup> DELEUZE, G. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

Isso nos indica de que modo a subjetividade sempre implica um envergamento determinado do fora.

Cronologicamente anterior a todas essas, uma outra figura é sugerida: a que nos reserva a síntese passiva da memória: as contrações do hábito, as contemplações que constituem os sujeitos larvares que somos.

Não daria para recorrer de pronto a todos esses avatares da subjetividade, nem tampouco contrapô-los ou forçar similitudes. Se eles ressoam entre si, é sempre a partir de um jogo cuja lógica e sentido cabe determinar. Mas podemos nos perguntar: como é possível pensar concomitantemente essas direções, aparentemente opostas, o sujeito como cisão (desdobramento, hiato), o sujeito como contração (envolvimento, hábito), deixando de lado no momento a figura da dobra?

Deleuze define o homem como aquele capaz de reencontrar todos os níveis, todos os graus de distensão e de contração que coexistem num Todo virtual. Como se ele fosse capaz de todos os frenesis e fizesse suceder-se nele tudo o que, em outra parte, não pode ser encarnado senão em espécie diversa. Utilizemos o presente como o grau mais contraído de um passado inteiro, que é em si como uma totalidade coexistente. Presentes se sucedem, imbricam-se uns nos outros, e temos a impressão de que, por mais incoerências que revelem entre si, cada um deles leva “a mesma vida” num nível diferente, num grau distinto de contração ou distensão. Num Passado puro, ou do Virtual, há a coexistência de todos os graus de contração e distensão, ao passo que num segundo nível, do Atual, desenrolam-se os presentes sucessivos. O sujeito passa a ser concebido como a interface entre o Virtual e o Atual: ao mesmo tempo cisão entre os dois planos e crivo de atualização, a contrair aquilo de que procede e dele se distinguindo: temporalizando.

Se, por um lado, o sujeito se constitui na adjacência de uma cisão, de um desdobramento (atualizações de um virtual), ele também, segundo Deleuze, é constituído como que por um movimento inverso, por um dobramento, no sentido de que o fora, ao dobrar-se, cria uma interioridade. Como diz Deleuze, enquanto um fora é dobrado, um dentro lhe é coextensivo como Memória, como vida, como duração. Não uma memória curta, dos fatos, oposta ao esquecimento, mas Memória absoluta que duplica o fora e também o presente. E presente poderia ser pensado como uma desdobra desta Memória absoluta, um esquecimento dela e, portanto, condição de recomeço, que, no entanto, se inscreverá nessa mesma Memória absoluta como uma nova dobra.

Complementando as idéias de Deleuze, Guattari (2003) pergunta-se como falar da produção da subjetividade, hoje. É certo que os conteúdos da subjetividade dependem, cada vez mais, de uma infinidade de sistemas maquínicos. Então, indaga-se se a própria essência do sujeito – a que a filosofia procura há séculos – não estaria ameaçada por essa nova “máquino-dependência” da subjetividade. O que resultou disso foi uma aparente democratização do acesso à informação e ao saber, associada a uma segregação por parte de suas instâncias de elaboração, a uma excessiva abordagem antropológica e a uma mestiçagem planetária das culturas, ao mesmo tempo que se vê ascender os particularismos e o racismo.

Na verdade, não há como o homem desviar-se das máquinas, já que elas não passam de formas hiperdesenvolvidas e hiperconcentradas de certos aspectos de sua própria subjetividade.

Também as subjetividades “pré-capitalistas” ou “arcaicas” foram engendradas por diversas máquinas iniciáticas, sociais, retóricas, embutidas nas instituições clínicas, religiosas, militares, corporativistas, etc., que Guattari nomeia de

“Equipamentos coletivos de subjetivação”. Foram, por exemplo, as máquinas monacais que trouxeram à atualidade as memórias da Antigüidade, e a Corte de Versalhes, uma máquina para secretar a subjetividade aristocrática, e por aí adiante.

É fundamental que se pontuem, nesses Equipamentos coletivos de subjetivação, vozes ou vias, que esses Equipamentos produziram, cujo entrelaçamento permanece na base dos processos de subjetivação das sociedades ocidentais contemporâneas. São elas: as vozes do poder, que cercam de fora os conjuntos dos humanos, seja por coerção direta e dominação panóptica, seja pela captura imaginária das almas; as vozes de saber, que se articulam de dentro da subjetividade às pragmáticas técnico-científicas e econômicas; as vozes de auto-referência, que desenvolvem uma subjetividade processual autofundadora de suas próprias coordenadas, que pode se instalar transversalmente às estratificações sociais e mentais.

Resumindo, poderes sobre as territorialidades exteriores, saberes desterritorializados sobre as atividades humanas e as máquinas e, por fim, criatividade própria às mutações subjetivas. Esta última, de todas, é a mais singular para Guattari, que irá posicioná-la convenientemente em relação às vozes do poder e do saber. É ela a mais contingente e que ancora as realidades humanas na finitude. É também a mais universal, não no sentido estrito, mas por ser a mais rica em Universos de virtualidades e ser mais bem provida em linhas de processualidades. Essas vozes não existiram desde sempre nem existirão para sempre, pelo menos sob a mesma forma.

Enquanto as vozes do poder e do saber inscrevem-se numa circunscrição precisa de sentido – pois a Terra é o referente de base dos poderes sobre as populações, e o Capital, dos saberes econômicos e de controle dos meios de

produção –, o “Corpo sem órgãos” da auto-referência, sem figura nem fundo, nos abre um horizonte inteiramente diferente de uma processualidade geradora de toda forma de criatividade. Essa tríade, diz Guattari, irá explicar a ascensão das ideologias neoliberais.

Pode-se tentar datar as mutações subjetivas fundamentais em função do nascimento dos grandes Equipamentos coletivos religiosos e culturais e da invenção de novos materiais de cristalizar o tempo, como também das novas tecnologias biológicas. Isso não significa dizer que a infra-estrutura material estaria condicionando diretamente a subjetividade coletiva, mas trata-se de componentes essenciais para a sua tomada de consistência no espaço e no tempo, em função de transformações técnicas, científicas e artísticas.

Assim, Guattari, utilizando-se de uma abordagem dialética e estruturalista ou até mesmo genealógica, aponta três zonas de fraturas históricas, a partir das quais surgiram três componentes capitalistas fundamentais. São elas: a Idade da Cristandade Européia, marcada por uma nova concepção das relações entre Terra e Poder; a Idade da desterritorialização capitalista dos saberes e das técnicas, fundada sobre princípios de equivalência generalizados; a Idade da informatização planetária, que abre a possibilidade para uma processualidade criativa e singularizante, a nova referência de base.

Foi sobre as ruínas do Baixo Império Carolíngio que se formou, na Europa Ocidental, uma nova figura de subjetividade, caracterizada por uma dupla articulação. De um lado, as entidades territoriais de base relativamente autônomas, de caráter étnico, nacional, religiosos, que inicialmente constituiriam a textura da segmentaridade feudal, mas que foram mantidas, sob outras formas, até nossos dias. De outro, a entidade desterritorializada de poder subjetivo de que a Igreja

Católica era detentora e que se estruturou como Equipamento coletivo, em escala européia.

Ao contrário das fórmulas anteriores de poder imperial, as bases autônomas, os feudos, não têm um alcance direto, totalitário/totalizante, sobre os territórios do *socius* e da subjetividade. A cristandade teve de renunciar a constituir uma unidade orgânica. César é substituído por um Cristo desterritorializado, que reforçará os processos de integração da subjetividade. Da conjunção entre a autonomia própria da segmentação feudal e o caráter de fusão da subjetividade cristã, alimentada pelas Cruzadas ou pela “Paz de Deus”, resultou uma situação favorável à proliferação de outros processos igualmente parciais e autônomos. A exemplo disso, temos a vitalidade cismática da sensibilidade e da reflexão religiosa desse período. A explosão da criatividade estética e a grande “decolagem” das tecnologias e as trocas comerciais, responsáveis pelo aparecimento de novas figuras de organização urbana, são outros exemplos daqueles processos.

Aquilo que teria dado consistência a essa forma ambígua e instável e feito com que ela resistisse às invasões bárbaras, às epidemias e às guerras pode ser esquematizado em seis séries de fatores: a promoção de um monoteísmo flexível e capaz de se adaptar às posições subjetivas particulares dos bárbaros. Essa flexibilidade se constituirá num dado de base encontrado em todas as encruzilhadas importantes da história da subjetividade capitalista – vide a surpreendente capacidade de adaptação desse sistema que lhe permitiu fagocitar as economias ditas socialistas. A consolidação dos novos padrões ético-religiosos do Ocidente cristão contribuirá para a constituição de um duplo mercado paralelo de subjetivação: um mercado de refundação permanente de territorialidades de base e de redefinição de filiações de redes de suserania e um outro, de predisposição a

uma livre circulação de fluxos de saber, que dará passagem para a ascensão da segunda Idade capitalística desterritorializada.

Outro fator que se soma à consistência dessa subjetividade diz respeito ao exame minucioso da cultura das populações cristãs por parte das máquinas religiosas, que funcionavam nas escolas paroquiais criadas por Carlos Magno, as quais sobreviveriam ao desaparecimento de seu império.

Numa longa duração, foram instauradas corporações de ofícios, guildas, mosteiros, ordens religiosas e outros “bancos de dados” de saberes e de técnicas da época, que dariam suporte ideológico ao poder. A isso se acrescenta a generalização do ferro e dos moinhos de energia natural e o desenvolvimento de mentalidades artesanais e urbanas, sem se sair, entretanto, de uma relação fundamental homem/ferramenta. E mais, o aparecimento do relógio, que unifica o tempo da cristandade e a invenção das músicas religiosas submetidas a um suporte escritural.

Por fim, como o último dos fatores, as seleções de espécies animais e vegetais, que influirão no florescimento quantitativo dos parâmetros demográficos e econômicos, como também no redimensionamento dos agenciamentos em questão.

Dessa forma, a cultura da cristandade protocapitalística chegará a uma estabilização relativa, mas de longa duração, cujos vértices fundamentais de subjetivação, o aristocrático, o religioso e o camponês, regerão suas relações de poder e de saber.

No século XVIII, afirmar-se-á um outro momento em que surgirá o segundo componente da subjetividade capitalística, o qual será marcado por um desequilíbrio crescente nas relações homem/máquina. Aí, o homem perderá territorialidades sociais, que lhe pareciam inamovíveis, e suas referências de corporeidade física e



social ficarão profundamente abaladas. Nesse universo, a referência não será mais a de uma territorialidade segmentária, mas o Capital, que semiotizará as atividades humanas e as estruturas atingidas pelos processos maquínicos, reterritorializando-as.

Esse sistema conseguirá conservar uma consistência histórica, engajando-se permanentemente numa corrida desenfreada no sentido de, a cada tempo, retomar, recriar e sofisticar suas manobras. A “paixão capitalística” atuará como um rolo compressor, a atropelar o que encontrar no caminho, em especial, as culturas e as territorialidades que conseguiram escapar do cristianismo.

Para Guattari, são quatro os fatores que contribuíram para a base consistente do sistema capitalista. A invenção da imprensa é um deles. A penetração do texto impresso na vida social e cultural dará uma capacidade muito maior de acumulação e de tratamento dos saberes. Outro fator seria o primado do aço e das máquinas a vapor que multiplicarão a potência de penetração dos vetores maquínicos na terra, no mar e no ar, e ainda no conjunto dos espaços tecnológicos, econômicos e urbanísticos.

Também se constitui como fator contribuinte a manipulação do tempo, que ficará literalmente esvaziado de seus ritmos naturais. Isso se dará por meio de máquinas cronométricas que desembocarão no esquadrinamento tayloriano da força de trabalho, como também pelas técnicas que ensejarão um sentido econômico, por intermédio da moeda de crédito – espécie de notas promissórias para o futuro –, que permitirão ampliar indefinidamente o império das economias de mercado.

Finalmente, as revoluções biológicas a partir das descobertas de Pasteur que vão ligar, cada vez mais, o futuro das espécies vivas ao desenvolvimento das

indústrias bioquímicas. O conjunto desses fatores aproximará o homem da máquina e fará com que o sujeito, com cada um de seus órgãos, redesenhe, em suas relações sociais, um novo recorte para ser reafetado e sobrecodificado, em função das exigências globais do sistema.

Paradoxalmente, esse funcionalismo ao mesmo tempo que se refere de maneira obstinada a perspectivas universalizantes, do ponto de vista da história, ele nunca pôde chegar a outra coisa senão a de um retorno sobre si mesmo, a reterritorializações de ordem excludente, que o levaram às vias mais conservadoras de poder. O “Espírito Iluminista” que marcou o advento dessa segunda subjetividade capitalística permaneceria acompanhada de um incorrigível fetichismo do lucro, forma libidinal de poder, especificamente burguesa, que secretou um fundo subjetivo dos mais obtusos e sociais. Dessa maneira, sejam quais forem as aparências de liberdade de pensamento com que o novo monoteísmo capitalístico irá se mascarar, ele sempre pressuporá uma dominação arcaizante e irracional da subjetividade inconsciente e de culpabilização hiperindividualizados que, em crise, conduz às compulsões autopunitivas e aos cultos mórbidos de erro, tão bem representados no universo kafkiano.

Na Idade da informática planetária em que vivemos, a máquina irá ficar sob o controle da subjetividade, não de uma subjetividade humana reterritorializada, mas de uma subjetividade maquínica de um novo gênero. Para que essa nova era tome consistência, a mídia e as telecomunicações tendem a duplicar as antigas relações orais e escriturais. Porém, a polifonia que resulta desse processo não mais irá associar apenas vozes humanas, mas também vozes maquínicas, com os bancos de dados, a inteligência artificial, as imagens de síntese, etc. A opinião e o gosto

coletivo serão trabalhados por dispositivos estatísticos e de modelização semelhantes aos da publicidade e do cinema.

Nessa temporalidade, por um lado, as matérias-primas naturais vão se apagando aos poucos diante de uma imensidão de novos materiais fabricados por encomenda pela química; por outro, os microcomputadores poderão tratar quantidades enormes de dados e de problemas em lapsos de tempo minúsculos, de modo que, afirma Guattari, as novas subjetividades maquínicas não param de adiantar-se aos desafios e aos problemas com os quais se confrontam.

Por sua vez, a engenharia biológica abre caminho para uma remodelação das formas vivas e a modificações das condições de vida no planeta.

Ao que tudo parece, segundo Guattari, os Universos de referência ético-políticos, que resultam dessas temporalidades, são chamados a se instaurar no prolongamento dos universos estéticos, sem que isso signifique perversão ou sublimação. Tanto aqueles que operam sobre as matérias ético-políticas, como os que operam no universo estético passam, inevitavelmente, por pontos de ruptura de sentido e por engajamentos processuais irreversíveis, envolvidos de tal forma que são incapazes de prestar conta a quem quer que seja, nem mesmo a si próprios. Só uma tomada de consciência da terceira voz, isto é, no sentido da auto-referência, conclui o autor, poderia reverter esse quadro e transformar o planeta num universo criador, a despeito do declínio das utopias.

Mas, desde o século XVIII, as vozes do capital não param de avançar, primeiro foi para o Oeste, em busca de inapreensíveis “novas fronteiras” e, mais recentemente, em direção ao Leste, na conquista de tudo aquilo em que se transformaram os antigos impérios asiáticos. Contudo, pensa Guattari, a explosão do Capital em polivocidade animista e maquinílica pode significar uma deixa para que

velhas subjetividades dêem uma virada, tornando-se o recurso último da reapropriação subjetiva da auto-referência maquinímica.

Deleuze e Guattari são autores que interessam à pesquisa, na medida em que orientam o conceito de *subjetividade* aqui utilizado e trazem informações atuais, servindo para iluminar algumas das questões apresentadas ao trabalho, como a leitura de relatos que apontam para uma estética cujo conteúdo tangencia o político e o cultural, pelo viés da subjetividade, em consonância com a contemporaneidade.

Conseqüentemente, também o interesse pela condição social, revelada esteticamente pela literatura, move este trabalho, que pretende analisar em que medida esta ajudaria a iluminar tal condição, hoje comandada por um ideal de controle soberano, exercido pelo homem, e por uma luta sem fim contra o preexistente e o herdado. No agora, cada um se quer autônomo para construir livremente o seu ambiente pessoal. O hiperindividualismo<sup>8</sup> – disseminação em espiral da dinâmica individualista – parece desenhar o perfil desse sujeito que consome, no campo de todos os processos de produção social e material, sentimentos, ideologias, traumas, desejos e idéias.

Vivemos a época da mobilidade subjetiva. Fica o problema para aqueles que não conseguem ter acesso a essa mobilidade, convertida num imperativo das democracias liberais. Essa categoria configuraria uma subjetividade periférica do indivíduo excluído pela máquina capitalística, sem, entretanto, desvincular-se dela, ao contrário, ele é parte dela, seu “suplemento”. Sujeitos acentuadamente dramáticos, dilacerados, que são e não são; estão e não estão, aludidos pelos romances aqui tratados.

---

<sup>8</sup> Conceito criado por Gilles Lipovetsky (2004) a propósito das metamorfoses da cultura.

Em vista dessa possibilidade de reflexão em torno da questão subjetividade/criação literária, Francisco Venceslau (2003) afirma que se pode, diante da análise de um romance contemporâneo, fazer um corte sincrônico, levando em conta o tempo da escrita e da leitura, em que a historicidade da narrativa possa aparecer. Nesse desenho, a subjetividade narrativa, na rearticulação da história literária, vai adquirir uma imagem concreta, que se configurará em uma forma nova do gênero narrativo confrontada com formas convencionais anteriores. Essa forma, objeto crítico e alusivo, estaria atravessada por aqueles elementos constitutivos próprios de uma subjetividade dita contemporânea e em harmonia com eles.

A noção de subjetividade narrativa diz menos respeito à identidade e mais à singularidade, isto é, à possibilidade de o indivíduo viver a existência de forma única no entrecruzamento de diversos vetores de subjetivação: romance de prospecção, espaços de vivência, ambiente sócio-cultural, dispositivos autoritários de domesticação, desejos ou limitação dos desejos e idéias. A subjetividade de um indivíduo é marcada menos por um selo identificador do que pela diversidade ou pela heterogeneidade dos modos que ela pode assumir, visto que a idéia de identidade ou individualidade está ligada a algum tipo de reconhecimento, individual ou coletivo, isto é, a um quadro de referência.

Na geografia literária contemporânea, a narrativa surge, a levar em consideração as contradições do Brasil contemporâneo, na encruzilhada do local e do global, situação cultural em que se encaixa o país em todas as suas dimensões.

Segundo Antonio Candido, há um caráter deformador da crítica latino-americana, no sentido de escrever como se nossa criação literária fosse puramente autóctone (CANDIDO<sup>9</sup>, p. 144 apud VENCESLAU, 2003, p. 73), sem atentar para os

---

<sup>9</sup> CANDIDO, A. O olhar crítico de Angel Rama. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

seus traços de ocidentalidade. Por outro lado, é bom lembrar que somos detentores de uma diferença: uma realidade nacional heterogênea, “geografias imaginárias”, mais do que nunca dispersa, na contemporaneidade, e constitutiva de um processo performativo de identidade que se faz e se desfaz à medida que se adiciona um novo elemento.

Considero, portanto, nesta investigação, conceitos provenientes de natureza diversa. Todos assumem um lugar de relevância no projeto. Mas é pertinente esclarecer de que maneira a questão conceitual da tese se coloca. Embora convencida de que se trata de um ponto que deva ser, necessariamente, bem esclarecido, penso que, muitas vezes, o conceito está na própria base do pensamento que tento desenvolver, sendo, desde logo, infecundo e dispensável forjar uma filiação teórica definitiva. Tal zelo poderia produzir um entrave ao desenvolvimento da pesquisa, pois atado à autoridade teórica, o resultado da investigação poderia vir a comprometer o que poderia ter de original o trabalho, sua contribuição maior.

Isso explicitado, passo ao segundo capítulo.

## 2. ARTE, REALIDADE E INTERSEÇÕES NA POÉTICA DE BERNARDO CARVALHO

Na escritura de Bernardo Carvalho, há um princípio de organização formal que a orienta. Este parece substituir, de maneira sistemática, uma verdade por outra. A farsa que persiste ao longo da narrativa, ao final, é substituída pela dúvida, construída com apuro, no tecido do texto. Como se, do detalhe ao conjunto, a capacidade de ver o falso ganhasse, aos poucos, um fôlego crítico: simulacros que aludem a um tempo que revela subjetividades teatrais.

No modo como articula estratégias para obter um determinado resultado, está a singularidade dessa escritura, cuja análise tem interesse não só em desvendar suas constantes, mas também em desvelá-la como um ponto de vista para a literatura brasileira atual, uma dicção.

Nos romances de Carvalho, há um número razoável de personagens que parecem estar em terra estrangeira sem ter, nem ao menos, um dicionário. Eles podem estar perdidos no Brasil, França, Inglaterra, Alemanha ou até na Mongólia: falta-lhes sempre algum parâmetro que lhes permita entender a situação em que estão metidos, ou fingem estar metidos. Ora é um francês que não entende o que se fala naquela "língua estranha", que é o português, ora um brasileiro que não entende

o mongol, ou um estrangeiro que acredita que sua língua materna não será capaz de dizer a verdade, somente a língua de seu pai, que mal domina.

Mas a questão está para além da língua ou da inacessibilidade dela, o que está em jogo é a linguagem.

Em *As iniciais*, um personagem recebe por engano uma caixa com iniciais que não sabe decifrar; outro, em *Teatro*, um pergaminho com uma fórmula importante e inacessível; mais um, no mesmo romance, uma folha de papel coberta de números capaz de destruir o sistema financeiro, mas que não sabe ler. Não há nenhuma chave para organizar a situação em que esses sujeitos estão. Por vezes, o narrador-personagem passa o tempo de sua narrativa sem saber onde está, o que aconteceu ou por que está lá.

Algumas vezes a falta de um código comum chega a um ponto um tanto absurdo, no qual não se distinguem nem os vivos dos mortos. É o caso dos cadáveres que aparecem pintados nas telas de um grupo de artistas de *Os bêbados e os sonâmbulos*, não se sabe quais estavam vivos no momento da pintura. Ou uma brincadeira de outro livro, espécie de esconde-esconde, em que um personagem sai vagando como um morto-vivo e transforma quem encontra num semelhante, quando encontra alguém não se sabe se é vivo ou novo-morto. Ou, ainda, nas teorias que aparecem de diversas formas em que se diz que tudo o que podemos ser não passa de uma combinação do que os mortos querem que sejamos e o que eles podem dar. Assim, não é raro a vida aparecer nesses livros subordinada à morte de tal modo que a fronteira entre as duas se torna tênue, quase apagada. A morte é elemento recorrente na escritura desse autor, questão que será desenvolvida mais adiante.

Desse modo, os personagens se vêm às voltas com a necessidade e a impossibilidade de comunicação. Estes, sem parâmetros para lidar com o mundo, ao



mesmo tempo que parecem condenados a isso, trilham uma zona de indiferenciação entre vida e morte, alguns vítimas de enfermidades reais ou metafóricas, como se carregassem uma espécie de maldição sem perspectiva de redenção, ou mesmo de uma consciência mais elevada da própria situação.

Também os narradores parecem não gozar de um melhor *status*. Entre eles há um escritor, por exemplo, que reclama que sua vida acabou no dia que começou a escrever, em *As iniciais*. Esse fato é sinalizador para verificar como a ausência de um sentido ordenador para a vida dos personagens tem a ver com a relação entre arte e realidade. A vida acabou para este narrador em vários sentidos, mas, sobretudo, porque deixou de ser realidade, ao subordinar-se à literatura. Esta, portanto, tomada como um contraponto à morte.

Algumas situações narradas nos romances de Bernardo Carvalho nos remetem a esse confronto entre arte e realidade. Há, por exemplo, em *Mongólia*, um personagem escritor, cuja obra oscila, sem definir fronteiras, entre o diário e o romance. Há situações em que personagens se apaixonam por um escritor e ficam desapontados ao perceberem que confundiram autor com narrador. São situações pontuais que ganham ressonância se lembrarmos que - não só em *As iniciais*, mas em grande parte de seus romances - muitos dos seus narradores são escritores, que buscam ordenar a própria experiência, ou seja, vivem numa espécie de situação-limite para pensar a relação - ou a falta de relação - entre ficção e realidade.

Em *Teatro*, um dos romances mais conhecidos de Carvalho, a questão do binômio ficção x não-ficção aparece em primeiro plano. Trata-se de um romance cuja ressonância deve ter aumentado desde o seu lançamento, em 1998, sobretudo pela premonição assustadora do mundo após o 11 de setembro. Parte do universo deste livro tornou-se realidade. No romance está a paranóica construção do eixo do

bem e do mal - dos "sãos" e dos outros - a partir do terrorismo, e sua relação intrínseca com a manutenção de alguns países esquecidos pela história.

Mas o romance não se resume à sua parcela premonitória, visto que se estende à metalinguagem e problematiza a relação entre literatura e mundo, em função do presente. Veja-se o diálogo em que um personagem diz que "o paranóico é aquele que procura um sentido e, não o achando, cria o seu próprio, torna-se autor do mundo" (CARVALHO, 1998, p. 31); ao que outro responde:

"De seu ponto de vista, então, até a mais inofensiva das atividades, como a literatura, também seria um ato paranóico. Na sua cabeça, pelo que você está dizendo, a paranóia é a possibilidade de criação de histórias" (ibid., p. 31).

Abel Barros Baptista (apud AUGUSTO<sup>10</sup>, 2005), crítico português, especialista em literatura brasileira, escreveu sobre esse diálogo que

"não se trata propriamente de repetir que tudo é teatro porque a representação não tem exterior, mas de mostrar que não pode haver exterior para a representação quando obsessivamente se procura um exterior imune ou purificado de todas as representações".

Em outras palavras, *Teatro* problematiza a relação entre arte e realidade e, ao fazer isso, põe em xeque as simplificações das representações totalizantes. A busca de uma realidade autônoma, a qual cabe ao escritor representar literariamente por completo e de modo transparente, é uma armação que se apresenta no romance como falsa consciência e cujo alcance é tanto maior porque sua apresentação também se dá pela forma. Vejamos isso de perto.

Há, nesse livro, como em outros, uma cisão, pois uma única narrativa, e até mesmo um único personagem, são partidos e repartidos. O romance é partido em duas histórias diferentes, porém simétricas, cujo efeito é que a verdade interna de

---

<sup>10</sup> No artigo, o autor não informa a referência do texto de Abel Barros Baptista.

cada uma delas é interrogada pela da outra, o que é detalhe vira principal, muda de sinal, etc. Há também personagens cortados em dois, geralmente por meio de três procedimentos: um personagem é X numa parte, Y na outra, e na conclusão descobre-se que X é Y; ou ele tem um duplo; ou há um nome em comum, mas que corresponde a duas pessoas diferentes. Isso tudo configuraria manobras da linguagem, a revelar a teatralidade narrada.

Em *Teatro*, na primeira parte, Ana C. é a mulher com quem o narrador "poderia ter construído um lar" (op. cit., p. 20); na segunda, torna-se "um astro famoso" da indústria pornográfica. Mudança de sexo, mas também mudança de registro: a primeira parte seria um texto encontrado pelo narrador da segunda, em que os personagens apareceriam sublimados. Fica a questão: as Anas C. são simplesmente homônimas ou correspondem a personagens diferentes? O ponto de irresolução entre a realidade nomeada e a realidade do nome é um dos níveis de sondagem do mundo que a obra de Bernardo Carvalho oferece.

Saber se um personagem é o mesmo até o final é uma questão que se apresenta inclusive para os próprios personagens, que parecem compartilhar essa dúvida.

No romance *Os bêbados e os sonâmbulos*, ver-se-á que há um narrador-personagem com um tumor na cabeça, que irá transformá-lo em outra pessoa sem que ele perceba, fazendo com que cada palavra sua venha envolvida por certo grau de desconfiança sobre si: quem fala? Os romances de Carvalho têm mais de uma resposta para esse pedido de identificação. Uma delas é a rejeição dos nomes próprios. A versão mais superficial disso está naqueles que são referidos somente pelas iniciais de seus nomes ou por seus atributos pessoais: um fulano é A., outro é "administrador de grandes fortunas".

Num nível mais profundo, trata-se do poder fulminante que tem um nome próprio. Veja-se: "Se eu lhe disser meu nome, é capaz de você não suportar mais a escuridão, nem minha presença" (CARVALHO, 2000, p. 55). Ou ainda: "Todos os que foram importantes na minha vida desapareceram. [...] Basta eu dizer o nome deles e eles desaparecem" (CARVALHO, 1998, p. 125). Como se o ato de dar um nome próprio fosse o mesmo que desfazer a condição de existência de alguns personagens, "um nome muda tudo", diz um deles, em *Teatro*.

Rejeitar nomes é mais uma das estratégias de fundo falso sobre o qual se constrói a verdade da narrativa e que contamina até os momentos em que ela parece se solucionar. O processo amplo de relativização que se instala no texto se faz não de maneira simplista, mas sobre a avaliação crítica de suas possibilidades, de maneira a tornar a dúvida o eixo da representação.

Carvalho também recorre às imagens e as articula de tal maneira, a conseguir um efeito de montagem cinematográfica. Uma mesma imagem criada pela narrativa aparece em diversos pontos do texto, a mudar de sentido na medida em que outras se articulam e com ela se relacionam, criando uma atmosfera geral de solo movediço, na encenação.

Além disso, uma repetição compulsiva chama a atenção para a forma e gera tensão no texto. A reiteração desacelera o fluxo ficcional e cria pontos de modulação no ritmo geral da narrativa. Por um lado, um vaivém de alcance amplo e que pode ser visto também como uma versão microscópica, do modo como se apresenta a cronologia em alguns dos seus romances. Por outro, desgaste da linguagem, esvaziamento dos sentidos e referências, alusão a certo apagamento, à morte.

Afora a repetição, outro procedimento utilizado para problematizar a "verdade", na construção dos romances desse autor, está na sua forma de

apresentação: como se fossem textos dentro dos textos. O narrador refere-se a outro texto que não é o seu e faz com que sua sondagem do mundo seja análoga à do leitor - um procedimento interessante, sobretudo quando visto especialmente em dois dos romances do autor, *Nove noites* e *Mongólia*.

*Mongólia* foi escrito após uma viagem de Carvalho à Mongólia e *Nove noites*, após viagem sua a uma aldeia indígena. Tudo parece indicar que agora o peso da realidade mudou, principalmente porque as duas experiências entraram como matéria para os romances. Mas não é isso que se observa nessas narrativas cheias de pistas falsas. Logo no início, vemos que o ponto de partida são textos dentro do texto, que sinaliza uma pesquisa do mundo, que se confunde com uma pesquisa de palavras.

Dito de outro modo, a consideração dos dados extraliterários não entra como "exterior imune ou purificado de todas as representações", mas como **um** olhar sobre o mundo, subordinado ao plano literário. Não é por acaso que na primeira página de *Nove noites* se leia: "Você vai entrar numa terra em que verdade e mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui" (CARVALHO, 2002, p. 7).

Entretanto, não é apenas a referência textual o que garante qual a verdade do autor, ao pesar arte e realidade. Alguns procedimentos - e até situações - que vimos até agora reaparecem nesses dois últimos romances: o estrangeiro, a falta de um código comum, a divisão da história, etc. O que não tira o relevo das novidades, pois, ao acompanhar os escritos do autor, percebe-se, entre outras coisas, que algumas referências à própria obra - como a passagem "sou eu na porta, fora de mim", que sugere o tema do duplo - trazem novas conseqüências no plano do conteúdo.

Mas, a despeito dessas mudanças, seu princípio de organização formal permanece o mesmo, o que garante não só um fôlego crítico, como o leva até um ponto curioso, onde a própria experiência do real pelo autor, ou melhor, a que ele assegura como tal - é explicitamente plasmada em linguagem artística. O que é notável, pois boa parte dos bons romances hoje, e da arte em geral, é feita de obras que dão sentido ao mundo, ao mesmo tempo que o dissolvem. É dessa experiência da não totalidade, do não-lugar, portanto, da instabilidade, que os romances de Bernardo Carvalho tiram sua força e seu arranjo particular, o que é sempre um corretivo eficaz em tempos de literatura e realidade armadas pela paranóia.

## **2. 1. PARANÓIA COMO LINGUAGEM**

Na esteira das narrativas instáveis que compõem o panorama de ficções e dicções na literatura brasileira contemporânea, Bernardo Carvalho é um autor de destaque. Dono de uma linguagem viva e efêmera, simulada e dissimulada, faz do texto uma mistura de formas e de discursos, como se “rascunhasse” alusões a uma enorme quantidade de referências culturais, de citações e de linguagens artísticas. Desse “rascunho” descontínuo, resulta um acúmulo de coisas de natureza diversa, volumosas e, por vezes, indisciplinadas, que parece exigir do leitor uma revisão de todo o mundo para compreendê-las. Carvalho movimenta-se entre o teatro, o cinema, a filosofia e a psicanálise, filtrados pelo autor em pesquisa minuciosa.

Dessa liberdade, a linguagem constrói um leque de histórias “rascunhadas” e, impondo o seu “devaneio”, opera uma espécie de auto-referencialidade. Assim sendo, a escritura força o esvaziamento do estatuto da referencialidade - princípio

estruturador do modo clássico de representar. Tal esvaziamento, que é linguagem, também é despojo, que se faz evidente no jogo que é o texto desse autor.

Esse rumo tomado por tal literatura, de alguma forma, articula-se a uma perversa sintonia com a contemporaneidade do Ocidente, que vive hoje uma história sem Deus.

No romance *Teatro*, o escritor constrói um mundo perturbador, em que a mentira e a loucura fazem fronteira do início ao fim. Trata-se de duas histórias violentas e misteriosas que se interpenetram e se contradizem. Na primeira história, *Os sãos*, um terrorista solitário mata executivos com um produto químico enviado pelo correio. Na segunda, *O meu nome*, um ator de vídeos pornográficos é envolvido em um assassinato de um político. Pelo cruzamento dessas duas óticas, a “psiquiátrica” e a “policial”, desmancham-se as idéias de referência e realidade. É em torno desses dois argumentos que se misturam, revelam-se e desdizem-se mutuamente, que se organiza a dicção de *Teatro*.

Bernardo Carvalho estrutura seus personagens sob a orientação de uma linguagem paranóica, espiralada, em tempo e espaço não definidos. O falso é instalado na realidade. É como se o real objetivo da narrativa deixasse de existir, e tudo fosse apenas desvios, rascunhos de sombras, simulacros, escapes ou representações de representações.

Sobre uma tipologia discursiva paranóica, a cada momento, o narrador muda de eu. E é a partir desse fluxo que o sujeito da narrativa se constrói. Um sujeito que não ancora em lugar algum, em nenhum momento do texto, movimentando-se entre personagens como se estes fossem locações de passagem, e ele estivesse sempre em fuga. O mundo da realidade virtual amplia o presente para convertê-lo em

pesadelo (COSTA LIMA, 2002, p. 275). Veja-se como o texto apresenta o seu narrador que também é personagem:

[...] na verdade, estou mais seguro aqui, na insanidade, do que do lado de lá, entre os “sãos”. Não imaginam o que são os meus pesadelos. Só quando acabar de contar o que ouvi, tudo o que sei, quando essa informação não for só minha, é que eles não terão mais razões para me perseguir – porque está tarde -, nem eu para temer, poderei dormir em paz. Por isso, tenho pressa. Preciso que me ouçam como eu ouvi. (grifo meu) (CARVALHO, 1998, p. 17)

[...]

No início não juntei uma coisa à outra. Foi preciso ler o jornal, duas horas depois de ter reencontrado Ana C., para, retrospectivamente, começar a vislumbrar toda a verdade. Não pensei, ou não quis pensar na época, que a minha contratação na polícia talvez não tivesse sido uma simples coincidência, porque as coisas não caem do céu. Nas primeiras semanas, vi, confesso que espantado, um livro do mestre na mesa do meu chefe. [...] E, depois, foram muitos anos entre a minha contratação, o dia em que vi o livro do mestre na mesa do chefe e o primeiro atentado, para que pudesse ligar uma coisa à outra. (ibid., p.71)

Numa tradição de modernismo literário anterior, o monólogo interno ainda pressupunha um mundo exterior inteligível. O narrador desvendava as ilusões aparentes, na expectativa de achar a verdade escondida por trás delas. No texto em questão, a jornada interior não leva a parte alguma nem a uma melhor compreensão da história e nem a um maior entendimento do eu. Não há identidade centralizada do personagem-narrador. Não há balizamento de tempo e de espaço. A possibilidade de compreensão do texto está pautada na insubordinação da rotina da linguagem, que, em raros momentos, concede ao leitor uma pequena ilha de ajuste. Por conseguinte, essa insubordinação vincula-se ao encaminhamento paranóico da narrativa – estratégia de desimpedimento do texto: “o paranóico torna-se o autor do mundo [...] a paranóia é a possibilidade de criação de histórias” (ibid., p. 31), diz um interlocutor do narrador-personagem, em um certo momento da estória, possivelmente, ele próprio.



No início da segunda parte de Teatro, o narrador-personagem refere-se a um outro personagem que, no capítulo anterior, seria uma possível namorada (Ana C.) desse mesmo narrador, ou do outro, não se sabe. Essa possível namorada, nessa segunda parte da narrativa, muda de sexo, o que poderá ser uma outra máscara ou disfarce do personagem paranóico em fuga. E assim começa, veja-se:

Ana C. era o nome dele. Mas também era chamado de “solar” [...] Ana C. tinha certa propensão à demência. Mas é difícil saber o que vinha primeiro. Podia ser que na verdade estivesse com a lógica inversa. (grifo meu) (ibid., p. 91).

Cabem algumas observações sobre a construção do personagem Ana C., de Carvalho. Essa identidade móvel parece resultar de uma cuidadosa mistura de personagens ligados à literatura, à psicanálise e à filosofia. Ana C. era forma de como assinava a poeta Ana Cristina César, que, em vida, assumia máscaras de alguns personagens que ela própria criava, Ana C. era um desses personagens.

Ana C. também pode ter um pouco de Anna O., a paciente histérica de Breuer que vivia em um mundo de fantasias e que ficou curada com um tratamento que lhe permitia contar seus pensamentos, fantasias e sentimentos. Esse é o lado da realidade que talvez tenha servido ao autor na construção de seu personagem. Realidade desviada, partida, irregular, no limite da fantasia e da loucura.

Imagino que Carvalho fora buscar mais força e movimento para seu personagem, no de Lewis Carroll, a Alice, ao fazer seu personagem-narrador atravessar a fronteira do “país das maravilhas” para construir Ana C. na “capital da pornografia” – o país do personagem, do qual teve de fugir, é o “centro do império”, e aquele em que se refugia, local a que o império exporta seus desejos. É na língua do país-refúgio, “língua pobre”, que o personagem-narrador estrangeiro contará a

sua história, história traduzida, mentida, que se vale de estratégias igualmente fingidas para fingir. E assim o autor urde sua teia ficcional na insistência da ficção.

Com relação à tipologia discursiva, a paranóia, alusiva à condição de medo experimentada pela contemporaneidade, ao pânico à insegurança, é o recurso textual pertinente para consonar essa subjetividade e seus elementos identitários que se vêem mutantes, descontínuos, a se desconstruir e reconstruir, em vista do desconhecido, do “outro”. Tal sintoma psicótico, a paranóia, Carvalho transforma em linguagem, cujo efeito é de movimento e de tensão no texto.

Essa tática aproxima a escritura do autor à de alguns autores norte-americanos como Paul Auster e Thomas Pynchon, ora pelo tom paranóico, ora pela estruturação de fábula repleta de jogos eruditos e parodísticos de inspiração pós-moderna.

Na primeira história de *A trilogia de Nova York* (1999), “Cidade de vidro”, o narrador de Auster usa uma série de brincadeiras com falsas identidades, em meio a um enredo mirabolante cujas associações com labirintos e jogos literários são inevitáveis. Isso muito o aproxima de Carvalho.

*A Trilogia de Nova York* constitui-se de três novelas que têm a cidade de Nova Iorque como pano de fundo, a acolher com amor e mistério casos estranhos, à primeira vista, policiais, com seus protagonistas fantasmagóricos vivendo no limite entre o real e a insanidade.

Como a de Carvalho, a escritura de Auster joga com as “fissuras”, com os “desvios”, que, ao longo da narrativa, configuram-se como fronteiras tênues entre normalidade e fantasia, entre razão e perda de identidade, entre o universo íntimo do indivíduo e o outro, a provocar tensões conseqüentes de ininterrupta insistência em fazer caber na escritura uma linguagem partida, “gaga”, dilacerada, a revelar os

mais arraigados e tensos mistérios da alma humana, e a refletir sobre as possibilidades da relação entre literatura e linguagem, de forma a atualizar aqueles à maneira destas.

Esse paralelo é feito, e não poderia ser de outra forma, valendo-se de traços e elementos demasiadamente humanos: a loucura dos personagens e o medo do mergulho em suas profundezas subjetivas, que os atiram para “outros” de si mesmos, fazendo-os apagar-se em meio ao desconhecido, que os faz reconhecerem-se diferentes. Assim é o homem no mundo. Assim é a escritura, “linguagem gaga”, a que se refere Deleuze (1997), perdida pelo Homem, naturalmente partido, “criança”, que só o espaço da literatura, na tentativa de auto-explicar-se, consegue resgatar e sobre ele refletir.

Isso se configura nas narrativas desses escritores, em que os protagonistas perdem os parâmetros de sua subjetividade e se projetam na de outrem. Para isso, Carvalho, como Auster, parece testar, em cada mínima linha, as situações que fazem com que uma pessoa saia de seu casulo existencial e se espelhe noutra, para confundir e fundir identidades, num processo doloroso de metamorfose. E não apenas isso, esses dois autores orientam-se por uma obsessão de experiências que levam a vida dos personagens ao avesso, dando guinadas agudas e irreversíveis. Essas transformações geralmente ocorrem aos poucos, dentro de uma rotina exasperante, articulada minuciosamente por fatalidade trágica, vista calculada no texto, cuja sustentação se faz pela repetição de um exercício metaficcional, que reitera a ficção, “a rascunhar” histórias que insistem em testar as possibilidades das situações narradas, num tempo suspenso, de modo a apagar os limites entre realidade e ficção e afirmar a condenação daquela em relação à outra.

Os mapas dos passos de Stillman desenhados por Quinn podem ser lidos como uma alusão ao “labirinto do acaso” que são os “rascunhos” de Auster, sua escritura. “Fantasma”, quiçá um rascunho de “Cidade de vidro”; “O quarto fechado”, outra possibilidade de “Cidade de vidro”, ou esta, uma segunda possibilidade da primeira. Ao mesmo tempo que cada uma dessas histórias usufrui de vida própria e pode ser lida independentemente das outras, somente poderá ser compreendida à luz da trilogia.

Do mesmo modo, o mapa traçado na mão do narrador-personagem de *Teatro* orienta os “rascunhos” do texto, que podem ser lido como duas histórias independentes, “Os são” e “Meu nome”, ou uma como possibilidade da outra, com vidas próprias, mas só compreendidas enquanto dípticos.

Carvalho, à maneira de Auster, joga, também, em alguns momentos, com um recurso que nos remete, *en passant*, a traços do romance policial. Porém, nos dois textos, a trama não se esgota em si mesma, nos acontecimentos e soluções de um enigma, com suas variantes, como ocorre naquele tipo de narrativa. Ao contrário, sempre a investigação dá início a um enredo que se desdobra numa outra situação de vida e de devir, numa espiral que se desenha “desordenada”, à margem da lógica que orienta os romances policiais. Para isso, há um fundo psicológico forte, imprevisível, a reger o desenrolar dos fatos, em que a própria escritura tem uma participação marcante, pois tece o texto e organiza-o na arquitetura da trama, o que dá um contraponto à busca de sentido em que se debatem os personagens.

Esse tipo de texto ora é um labirinto, ora palco de um teatro grotesco, que mistura dramas sem transcendência, mundanamente trágicos. E quando os protagonistas se incumbem de perseguir alguém, envolvidos numa investigação corriqueira, acabam encontrando sua própria fragilidade. De um momento para

outro, de perseguidores se tornam perseguidos, metonímia da condição humana em que cabe o incabível; metalinguagem das possibilidades do devir que é acaso, espiral tensa, fissurada, cujo cerzimento é operado pela escritura, não sem o exercício do “rascunho” da linguagem que pressiona, quebra e, por vezes, silencia as palavras.

Quanto a Pynchon, autor de *O arco íris da gravidade*, apresenta um estilo túrgido sob o qual se tece uma teia paranóica, que criou a elegia sobre a perda da transcendência e, paradoxalmente, a procura dela. Paranóico e tecno-fetichista, Pynchon é um niilista que enxerga, além da curva do arco-íris, uma possível redenção para a humanidade (principalmente por meio da Palavra). Sua complexidade assusta e encanta.

Enigmático, *O arco-íris da gravidade* começa com uma atmosfera de pesadelo. São páginas e páginas daquilo que se pode chamar de “literatura de invenção”, isto é, de transgressão, aos moldes de James Joyce. Trata-se de uma grande mistura de tempos e vozes narrativas. Trama nada linear, textos técnicos sofisticados sobre engenharia e balística, e algo sobre a cultura *pop* norte-americana. Seus acontecimentos concentram-se entre o dia 18 de dezembro de 1944 e 14 de setembro de 1945. Na história, há também um mapa: o Serviço de Inteligência Britânica descobre que um mapa de Londres, assinalando as conquistas sexuais de Tyrone Slothrop, tenente do Exército americano, antecipa os locais de impacto dos foguetes-bomba alemães V2. Essa descoberta envolve Slothrop na corrida entre os superpoderes militar-industriais da Europa em guerra para o lançamento do Foguete 00000. Outras tramas e subtramas correm paralelas, tangentes e perpendiculares: personagens somem e reaparecem com outro nome páginas adiante; pequenos acontecimentos dão início a digressões longuíssimas.

Somem-se a isso vários fragmentos de línguas tecidos, por vezes emaranhados, num estilo denso, com referências diversas que vão da química orgânica às histórias em quadrinhos.

Pynchon escreve com a experiência contemporânea. Há velocidade, agilidade natural, na troca estonteante de registros. E é espirituoso: *O arco-íris da gravidade* satiriza os discursos ideológicos e científicos que fundam a civilização ocidental pós-Segunda Guerra Mundial e profetiza (e já demole) o mundo dominado pelas tecnologias de comunicação em tempo real: "É de se espantar que o mundo tenha enlouquecido" (PYNCHON, 1998, p. 256), pergunta-se um personagem, "quando a informação tornou-se o único meio real de troca?" (ibid.).

Em certos momentos o romance é uma rocambolesca história de espionagem com dezenas de organizações, agentes secretos, artimanhas pitorescas e tecnologias bizarras. Em outros, uma refinada apologia das drogas e do sexo livre.

Nos EUA da Guerra Fria, onde qualquer um podia ser agente de alguma conspiração comunista e ninguém sabia ao certo se a guerra nuclear era apenas discurso ou perigo real, o diagnóstico do autor era apenas uma arguta percepção do momento. Hoje, a paranóia não é apenas uma doença ou um sintoma psiquiátrico, é a (in) evolução da razão iluminista, a dúvida descontrolada, a tentativa de organizar uma realidade complexa demais para antigos paradigmas lógicos.

Nada resta para se agarrar senão uma visão turva, subjetiva e necessariamente conspiratória da realidade, na qual todos estão preocupados em dar sentido a um mundo fragmentado, não hierarquizado, sem heróis e sem Deus. A consequência de se viver neste mundo maleável e em construção mental permanente é que, ao estalo de um dedo, tudo pode ruir.

Mesmo vivendo em sufocante contato, os personagens de Pynchon são incapazes de se comunicarem de forma minimamente satisfatória. Estão assim sempre sozinhos, vagando sem destino consciente. Suspeitos e, não raro, culpados por algum crime não previsto em código algum, cuja pena será o medo nebuloso de algo não determinado ou conhecido, chamado genericamente de “Eles”, uma paranóica personificação genérica de tudo aquilo que acreditam estar controlando-os.

Entende-se então o porquê de Pynchon lidar tanto com a imagem do sadomasoquismo. Dependentes do nosso próprio medo, endeusamos nossos carrascos ilusórios. Se a paranóia se torna a precaução essencial num mundo onde tudo é ameaçador e absurdo, os que a causam – por meio de uma lógica de auto-importância – são “Tudo”. Atualizando aos fatos reais e atuais, Bin Laden seria uma espécie de “bárbaro” amado e esperado pelo imaginário norte-americano: “sem bárbaros, o que será deles?”, parafraseando o poeta grego Konstantinos Kaváfis, citado em epígrafe nesta tese.

A ferocidade barroca do estilo pynchoneano, tal como a de Carvalho, é tanta que tudo parece um sinal, tudo parece ter muita importância, tudo pode ser a chave de entendimento - logo, pode ser também que **nada** esteja inscrito em **nada**. Isso faz criar uma profundidade lingüística escondida da sensação de que tudo ecoa em “Tudo”.

Nessas escrituras, constrói-se uma teia indefinível de possíveis ondas associativas, que parecem permear todo o espaço-tempo narrativo, sem apontar exatamente em que cabo segurar. Um detalhe merece páginas de explicação, que por vezes se repete, como um delírio que, ao explicar aquilo, provoca digressões tão

complexas que o texto insinua a impressão de estar se perdendo. Alusão literária à idéia de entropia, mais palpável do que a equação matemática que a define.

Dessa forma, tanto *Teatro* quanto *O arco-íris da gravidade* promovem um exercício literário que cria uma realidade lingüística hermética – o segundo mais que o primeiro -, que tem na incerteza seu fim, e não seu meio. Patinamos ao tentar imprimir certezas, pois não há solução palpável. Ainda assim, insistimos. De vez em quando, quase que por milagre, parece surgir algo identificável. Pode ser a repetição de um nome ou um tipo de descrição, mas sempre desterritorializados da situação primeira – o mesmo nome em personagem que muda de sexo, um personagem que muda de nome, ou a mesma descrição dirigida a uma situação outra. E lá está o leitor tentando dar sentido ao que lê. Mas sempre existe um “talvez” interposto e o resultado é uma constante sensação de que estamos diante de uma brincadeira.

Se a definição de Carvalho e Pynchon de paranóia é a "criação de uma ordem mental para organizar a ordem aparente" – isso está dito no texto de um e de outro -, a arte é apenas uma camada da paranóia e a escritura um grande manifesto da incerteza.

Embora queira dar sentido a tudo, delírios sistematizados crônicos ou delírios de interpretação é o que podemos chamar de paranóia. No que tange à sua dimensão tipológica-discursiva, o discurso paranóico, como método incorreto de revelação (HILLMAN, 1993, p. 16), comprometido apenas com uma ordem invisível, interna do texto, cabe adentrar e descobrir, num jogo de linguagem que percorre os caminhos do ilógico, o movimento, os desmembramentos, e as multiplicidades de sentidos e vertentes de entendimento vinculadas à forma de como essa dinâmica chega ao receptor.



Todo pensar é um pensar sobre significados. Há um acontecimento intrusivo e imediato do significado e é isso que é, em si, a experiência delirante. Na etimologia de delírio, temos: *de-ludore*, brincar com, zombar, como se o espírito falasse brincando. A paranóia é uma desordem do significado. É a desterritorialização do significado. O jogo lingüístico de significados é, em si, uma preocupação também presente na paranóia. Então, o que é “ilógico”, na verdade, tem um significado que poderá fazer parte da brincadeira.

Daniel Paul Schreber, um paciente clássico investigado pela medicina, é trazido para a narrativa de Carvalho. Paranóico famoso na história da psiquiatria, escreveu um livro o qual chamou de *Assassinato da alma*, em que confessa que, na sua infância, sua alma foi supostamente assassinada, cruelmente, por seu pai, embora não explique de que forma aconteceu esse assassinato. O tormento paranóico, segundo Hillman, passa também pela violência: assassinatos, estupros, etc.

Daniel também é o nome – “e um nome muda tudo”, diz o narrador –, ou melhor, um dos nomes do personagem-narrador de *Teatro*, uma das possíveis identidades por que passa Ana C., que na história parece ter sido estuprada pelo pai, na infância. Aproximações que não parecem casuais.

Daniel Schreber conta que esteve envolvido com uma tarefa monumental. Tinha de resolver os mais intrincados problemas jamais colocados ao homem e lutar numa batalha secreta pelo bem supremo da humanidade. Essa batalha consistia em entender o conflito no reino de Deus e a “ordem do mundo”. Deus, segundo ele, estava ignorando o ser humano, pois estava acostumado apenas a lidar com cadáveres ou, no máximo, com seres humanos adormecidos, sonhando. Daí, o fato de que ele, Daniel, devesse se comportar como um cadáver. A comunicação entre

ele e Deus se daria por meio de raios nervosos da linguagem dos nervos – “linguagem orgânica”.

Carvalho remete a leitura de seu personagem a Daniel Schreber – “até que Daniel pare de sonhar” – que numa ambiência de hospício premedita a sua própria morte, ou a “morte de Deus” ou da ordem, ou das referências, enfim. Em toda narrativa, ele empenha-se numa luta contra Deus, contra a verdade impositiva de Deus, em defesa de um espaço humano, vivo e dionisíaco, de uma ordem do mundo que possa ocupar o espaço infinito da semântica e não da álgebra.

Em um outro romance, *Os bêbados e os sonâmbulos*, Carvalho também lança mão de um narrador que vai em busca de histórias e, ao ver complôs por toda parte, efetua suas investigações com fanática energia.

Nesse romance, também histórias se misturam e novamente questões de identidade mutante e de fronteira entre o que é e o que não é delírio do narrador estão presentes. O limite entre alucinação e vida objetiva do narrador também é muito tênue. Uma espécie de memória bêbada e sonâmbula percorre a narrativa, e nas lacunas dessa memória obscurecida instala-se a dúvida. Um estado de embriaguez persegue o texto, fazendo irromper do personagem um rizoma em metamorfoses, variações, desterritorializações e perdas de identidades.

Essa narrativa tem como viga a história de um militar homossexual que, ao descobrir que tem um tumor no cérebro que mudará sua personalidade e o fará perder a identidade, resolve sair em busca de sua origem. O narrador-personagem, sobrevivente de um desastre aéreo quando criança, no qual morreram seu pai e seu irmão, parte atrás de uma mulher que o teria salvado. Nessa saga, correndo contra o tempo e contra o avanço do tumor que lhe corrói o cérebro, envolve-se numa rede de mistérios com estórias de traições e imposturas, que desembocarão em

revelações surpreendentes. Ele, o personagem que narra, é aquinhado com a capacidade de imaginar a si próprio numa variedade de situações e de adotar várias identidades. Tal estratégia contra a introspecção mantém o personagem à superfície, propiciando-lhe a possibilidade de escape, sem embaraços; e à narrativa a mesma estratégia propicia a fissura, os desvios e a descontinuidade. Veja-se no texto:

Aos poucos sem se dar conta, o diplomata passou a assumir não a personalidade de outro mas uma postura cética em relação a sua própria identidade [...] Como se seu nome fosse apenas um curinga, insuficiente para a construção de uma singularidade, nas palavras do psiquiatra, de uma identidade, já que servia a muitas, e a quaisquer um. Era uma carta à disposição do mundo. (CARVALHO, 1996, p. 30).

Observe: o diplomata do fragmento é o próprio narrador-personagem. Ao mesmo tempo que é alguém sem identidade, ou não é alguém, esse personagem tem todas as identidades com as quais pode lidar convenientemente em cada história - subjetividade disjunta, “corpo-sem-órgãos”, sem ancoragem, só em sua tragicidade.

No jogo lúdico da narrativa de Bernardo Carvalho, é interessante observar, ainda, a reduplicação das cenas em que se pauta o texto para construir seus personagens. Isso lhes dá um caráter de uma maior exterioridade e põe em xeque, novamente, a questão da identidade, a aludir uma subjetividade disjunta. Essa estratégia discursiva soma-se a um outro procedimento, já referido, que a reafirma e a complementa, ou seja, o desdobramento do sujeito que observa a si mesmo como se fosse um outro. Veja-se uma outra passagem do texto:

Ele me disse que tinha um tumor no cérebro, que ia crescer até transformá-lo numa outra pessoa...Me contou uma história absurda. Já não dizia coisa com coisa...Me disseram que morreu, não é estranho? Disse, e balançou a cabeça antes de rir. Foi com essa frase que tive a idéia de uma novela que escrevi há anos, foi nele que me inspirei para a criação do personagem americano com bracelete no aeroporto, o monstro, e também, por tabela, do narrador, o aspirante, o militar com tumor no cérebro, de quem ele me falou; ele estava na origem de toda a história. (grifos meus) (ibid., p. 118)

Ele é ele próprio, o personagem. A história que o inspirou é a dele com ele – delírio esquizofrênico. A novela que escreveu seria essa que ele mesmo conta, a realidade do texto reduplicada, dramatizada.

Na escritura de Carvalho, o saltitar do narrador-personagem, em meio à diversidade de nomes, desmonta toda e qualquer referência que possa abrigar alguma afirmação absoluta sobre o texto. A loucura acompanhada por uma ausência de identidade é uma estratégia chamada a essas construções textuais, que, muitas vezes, estruturam uma cadeia infinita de transformações possíveis. O único personagem real nessas narrativas seria a linguagem, e não importa o que ela diz, mas sim como diz.

Nesse momento, na dicção de Bernardo Carvalho imperam, portanto, a simulação e o teatro - espécie de brincadeira ou desafio feito ao leitor, já que, no plano literário, entende-se esse fazer como exercício lúdico de reutilização de discursos, que acabará por deixar fluir, cada vez mais, a linguagem. Sobre esse tipo de “perversão” merece um aparte o romance *Medo de Sade*, do mesmo autor.

## 2. 2. NA TRILHA DA PERVERSÃO: A REPETIÇÃO DE SADE

Na abordagem de *Medo de Sade*, entendo como pertinente um paralelo com a literatura do Marquês, não só pela citação do nome desse filósofo transgressor, como também pela “repetição”, em tom de paródia, de seus escritos exercitada por Carvalho no seu romance. A obra de Sade a que me reporto é *A filosofia na alcova*.

Tomada de empréstimo por Carvalho, o romance permite uma leitura à luz da reverberação da literatura moderna inaugurada no século XVIII, com seus desvios e perversões, na dicção desse escritor. Essa leitura obrigou-me a um olhar sobre o Marquês de Sade, sua obra e seu pensamento, inscritos em determinada época.

Falar em Sade é falar de transgressão, tema bastante recorrente nos debates sobre questões que envolvem barbárie, cultura e o compromisso do homem com a civilização, elementos que norteiam o pensamento, a ética e os valores humanos.

Ao longo dos tempos, convivemos, de forma simultânea e aparentemente contraditória, com a experiência de cultura e de barbárie. Barbárie articulada à natureza egocêntrica do homem. Barbárie, por vezes, no bom sentido<sup>11</sup>, pois também pode significar a atividade da liberdade, mas que pode matar, ferir e dizimar, não por defesa instintiva, mas por pensar e entender o homem que seu poder e possibilidade são ilimitados. Essa seria a natureza do homem, uma natureza de “vontade de potência”, como escreveu Nietzsche.

Assertivas dessa ordem, voltadas para a problematização da natureza humana, estão mais do que presentes na obra do Marquês de Sade, pois elas

---

<sup>11</sup> Como pensou Walter Benjamin, em *Experiência e pobreza*, uma barbárie que resultaria do desapontamento dos homens com sua época, embora identificados com ela, sem melancolia, ou seja, uma barbárie da superação, praticada por aqueles que apagam a história e negam a herança por ela deixada. Dessa forma, inauguram o novo no espaço vazio propiciado pela pobreza da experiência. Esses homens, em geral, são artistas, poetas, escritores que fazem do resgate da experiência pessoal um impulso, que os atira no mundo das relações imaginárias criadas pela arte e pela literatura.

constituem a base e a especificidade de todo o seu pensamento. Só se pode entender a filosofia presente em Sade, se se compreende essa sua concepção de Natureza. Isso possibilita a ligação do autor ao presente.

Sade pode representar a transição para os tempos modernos. Em literatura, é possível tomá-lo como o limiar da arte literária moderna. Entretanto, mais por sua transgressão do tradicional do que pelo exercício de uma ruptura com a estética clássica. No branco provocado pela insistente e indiferente transgressão sadiana é que se fundará a literatura moderna (FOUCAULT, 2000). Sade é moderno e é o seu pensamento anti-humanista que o inscreve na modernidade. Sua visão trágica e epicurista da vida o põe na atualidade e traz de volta à cena a necessidade de se refletir - talvez seja esse o verbo mais adequado – sobre essa tão complexa e indiscutível natureza do homem. Sade é seminal de nosso tempo.

Em *A filosofia na alcova*, o Marquês discorre sobre sua concepção de Natureza, em meio a orgasmos filosóficos, alcançados seguidamente, com a ajuda de um cuidadoso e bem dirigido “teatro”. Sade é um encenador. Põe em cena a vida, que é corpo e alma em movimento, sem mediações. Num dos momentos mais sanguinários da Revolução Francesa, manifesta-se contra o culto do Ser Supremo instaurado por Robespierre e propõe uma espécie de revolução da Revolução. Para ser revolucionário, pensa Sade, é preciso ser livre. Para ser livre é necessário agir sem ideologias, deixar-se conduzir pela engrenagem da própria natureza, regida pelo acaso, incerta e cruel.

Sade está à espreita dos dias atuais. Atravessou o tempo “em tocaias” a surpreender. Seu tempo é o esboço do que vivemos: um tempo de perversão que se faz na diferença da contemporaneidade.

Talvez essa potencialidade de Sade tenha motivado Bernardo Carvalho a trazê-lo à cena, em *Medo de Sade*, como “nome”, presente e ausente, num exercício de apagamento de alguns limites radicais da cultura ocidental.

Embora não pretenda aprofundar aqui esta questão, que certamente demandaria um outro trabalho, esse romance implica, ainda, a problemática da encomenda na literatura, por conseguinte, o papel do escritor e do editor. Podemos afirmar que a encomenda é um modo de produção de literatura. *Medo de Sade* foi encomendado, com vista ao mercado, sob a exigência de o livro tratar de um nome de um escritor no título e um crime. Essa relação literatura/mercado/consumo, um tanto perversa se pensarmos de forma romântica e ingênua, se fez na extensão exata e efetiva da trilha esboçada no século XVIII, o tempo do Marquês, e se faz atravessado no romance de Carvalho.

Vamos à “repetição”: Sade em *Medo de Sade* – a perversão à espreita.

### **2. 2.1. Natureza e transgressão em Sade**

A obra de Sade se insere na modernidade não por romper com a estética clássica ou por trazer, em sua forma, algo de novo – exigência da modernidade, pelo contrário, nesse sentido é tão clássico quanto os seus predecessores. Sua obra, na verdade, é um gigantesco pastiche (FOUCAULT, 2000, p. 145). Segundo Foucault, não há uma frase de Sade que não seja inteiramente voltada para algo que já foi dito antes dele, pelos filósofos do século XVIII, por Rousseau, por exemplo. Mas foi ele o primeiro a articular, no final do século XVIII, a palavra transgressão. Pode-se dizer que sua obra é o ponto que recolhe e torna possível toda palavra de transgressão. Isso o torna apto, mais que todos, a falar ao homem de seu tempo coisas desse

tempo, um tempo crepuscular que se descreve como “degenerado” e de “perversão” (GLENADEL, 1996, p. 13).

Sade transgride o pensamento, a religião, a moral e a arte. Diz Foucault (op. cit., p. 145) que não há um episódio, uma só das insuportáveis cenas que Sade descreve, que não seja, na realidade, um pastiche derrisório, profanador, de uma cena de um romance do século XVIII. É como se a obra do Marquês quisesse apagar toda a filosofia, toda a literatura, toda a linguagem anterior pela transgressão, e nesse espaço “em branco” a literatura moderna encontraria seu lugar. Dessa forma, pode-se observar a obra de Sade como o limiar histórico da literatura moderna. É desse limiar que surgirá a novidade.

Uma certa particularidade propiciada pela concepção de Natureza no pensamento do Marquês o diferencia de seus predecessores. Em Sade, a Natureza assume uma dimensão trágica, visto que rejeita as explicações e as superstições tranqüilizadoras, morais ou religiosas do mundo, em nome da mais absoluta crueldade desse mundo em relação ao homem. Uma crueldade em seu sentido etimológico: de *cruor*, de onde deriva *crudelis* (cruel); assim como *crudus* (cru, não digerido, indigesto) que designa carne escorchada e ensangüentada, como definiu Rosset (1989, p. 17), coisa privada de seus ornamentos, reduzida à sua única realidade sangrenta e indigesta. O homem de posse dessa verdade torna-se indiferente às coisas e entrega-se ao acaso como princípio de compreensão do mundo. É o acaso que fornecerá o modo de combinação dos elementos constitutivos do universo, entende a filosofia epicurista que inspira o Marquês. Essa concepção, do ponto de vista filosófico, demanda um pensamento que se quer sem ideologia, que se apresenta como uma máquina de rejeição a qualquer ideologia. O pensamento do acaso, esvaziando o mundo de toda significação, assume feições de



medo e pavor aterrorizantes. Isso deixa o homem em total desamparo.

Todo o século XVIII fala de Natureza. Em 1794, é instituído, por Robespierre, o culto da Natureza e do Ser Supremo, fundamentado, em sua boa parte, em Rousseau. Em 1795, Sade escreve *A filosofia na alcova*, peça que mostra a educação sexual da jovem Eugénie de Mistival, conduzida pelos mestres Madame de Saint-Ange e Dolmancé, dois dos personagens mais depravados da história do teatro. Participam também outros personagens, o jardineiro e o irmão de Saint-Ange. As "lições" incluem todos os tipos de práticas sexuais, com demonstrações práticas sempre coroadas por orgasmos filosóficos, já que durante todo o tempo os personagens dialogam não só sobre sexo, mas também sobre assuntos como religião, política e direito. Um deles chega a ler, num intervalo da orgia, trechos do panfleto *Franceses, Mais um Esforço se Quereis Ser Republicanos* do próprio Sade, em que o autor se opõe ironicamente ao decreto do Ser Supremo, decreto revolucionário que ainda pondera religião e razão, e comporta, portanto, a idéia de Deus. Diz o panfleto do Marquês:

Eu venho vos oferecer grandes idéias; elas serão ouvidas e sobre elas se refletirá. Ainda que todas não agradem [...]. [...] é com tristeza que vejo a lentidão com que caminhamos, e com inquietude percebo que estamos na véspera de fracassar mais uma vez. Pensam que este fim será atingido quando nos tiverem dado leis ideais? Não o acrediteis. Que faríamos de nós das leis sem a religião? Precisamos de um culto feito para o caráter de um republicano; porém bem diferente daquele que houve em Roma.[...] Deixemos de acreditar que a religião possa ser útil ao homem. Tenhamos boas leis e poderemos dispensar, perfeitamente, a religião.[...] Tratemos todos os ídolos cristãos como fizemos com os dos reis. [...] Não esqueçamos nunca que são homens livres que desejamos formar e não vis admiradores de um Deus qualquer. [...] Sim, destruamos, destruamos para sempre toda idéia de Deus [...]. [...] o verdadeiro amigo da pátria não deve, como escravo dos reis, deixar-se conduzir por quimeras. Pois que não é, afinal, nem a frívola esperança de um mundo melhor, nem o receio de maiores males do que aqueles que nos envia a natureza, que devem conduzir um republicano, cujo único guia é a virtude, cujo único freio é o remorso. (SADE, 1995, p. 143-156)

Sade, antes de Nietzsche, já insiste na “morte de Deus” e na trágica liberdade humana. Basicamente, *A filosofia na alcova* é uma apologia à liberdade individual, levando essa idéia ao extremo, pois qualquer crime ou pecado pode ser justificável com base no prazer, desdenhando toda e qualquer restrição social. A crueldade vai aos limites no final da peça, com a aluna Eugénie revelando-se uma dominadora perversa e torturando sexualmente a própria mãe.

Vivendo em um cenário de revolução, Sade vai de encontro à nobreza e aos ideais republicanos da burguesia. Em outras palavras, propõe a revolução da Revolução. Ao contrário dos republicanos, Sade não crê que este novo sistema de governo comporte a liberdade. Esse sistema aprisionaria ainda mais o povo nas cadeias legais.

Em seus panfletos, o Marquês desenha de forma bastante clara o seu Estado, um Estado em que predominam os excessos, as orgias, o crime, etc., sempre tendo como fim último o prazer. Segundo o Marquês, não há limites aos prazeres senão os da força ou os da vontade. As ações sempre direcionadas ao prazer esquecem a moral e as virtudes religiosas tradicionais. As virtudes calcadas na moral religiosa são contra a Natureza Humana, ao impedi-la de ser feliz. Sade constrói uma filosofia em que o incesto, o assassinato, o roubo e os excessos libertinos são fundamentados na Natureza. A Natureza é um princípio criador onisciente, que tem “metas traçadas” para as suas criações. Ocupa, portanto, o lugar de Deus. Ela seria Deus destituído de divindade.

Toda a filosofia do Marquês e sua libertinagem estão calcadas nos princípios naturais. Tudo o que parece errado, segundo a virtude, é certo, visto na Natureza. Todas as ações que parecem chocar as leis, ou as instituições humanas podem ser

demonstradas na Natureza, dirá o libertino. Ainda sobre os costumes, afirma o panfleto:

Depois de haver demonstrado que o teísmo não convém, absolutamente, a um governo republicano, parece-me necessário provar, também, que os costumes franceses não lhe são, igualmente, convenientes. Este ponto é tanto mais essencial quanto são, exatamente, os costumes, que vão servir de motivo para as leis a serem promulgadas [...]. Porque, de fato, há pouquíssimas ações que possam ser consideradas criminosas numa sociedade que se erga sobre a liberdade e a igualdade. Pensando e examinando bem as coisas, não é criminoso senão aquilo que a lei reprova, porque a natureza impondo-nos igualmente os vícios e as virtudes, em razão de nossa organização ou, mais filosoficamente ainda, em razão da necessidade que ela tem de um e de outro, só nos daria um critério muito pouco seguro para distinguirmos com precisão o bem do mal. (ibid., p. 156-157)

Essa forma de compreender a natureza corresponde a uma determinada maneira de agir do homem. E toda forma de agir, entende-se, é pautada em uma ética. A ética que orienta o pensamento de Sade elimina toda possibilidade de idealismo e passa ao largo das orientações que direcionam a forma de agir e pensar da tradição ocidental.

### ***2. 2.2. Ética em questão – da universalidade à diferença***

A ética vigente, assentada em Platão e Aristóteles, está fundada num conhecimento de si, "sabe-se" o que é o Bem e ele é aplicado a todos indiscriminadamente, dotando-o de universalidade.

A ética anti-idealista do Marquês aproxima-se à de Nietzsche. É possível um paralelo entre a natureza humana em Sade e a vontade de potência. Nietzsche repudia toda Moral que implica igualdade e conclama uma Ética fundada no cuidado de si, que privilegia a diferença, em que o indivíduo e somente ele sabe o que é Bom, criando, dessa forma, seus próprios valores desprovidos de qualquer ideologia

universalizante. Rejeita-se a idéia universal de Bem e Mal e instaura-se o Bom e o Ruim, não mais como idéia universal, mas como ação individual, pois o homem não precisa saber, precisa agir, o conhecimento elimina a ação, pensa Nietzsche. É somente pelo corpo que se pode fazer essa afirmação, pois ele é a grande razão da existência.

Nietzsche, assim como o Marquês, tem uma postura radical anti-idealista. Tanto um como outro recusam Deus. O cristianismo reativo que nega a natureza da vida é o alvo atacado pelos dois. Nietzsche defende o pensamento da diferença, não da identidade. Esse pensamento, que nada tem a ver com a idéia de igualdade ou de democracia, é incomparável. Esse pensamento não pode ser medido (LECHTE, 2002, p. 242), uma vez que é da ordem da diferença. Cabe aqui uma explicação mais cuidadosa, para que não se corra o risco das comparações sem fundamentos. É necessário esclarecer o que foi trazido da leitura de Nietzsche, para aproximá-lo de Sade e que, por certo, auxiliará no cotejo da obra deste com a de Carvalho.

Para Nietzsche, a idéia convencional de igualdade como padrão é da ordem do Mesmo. Por exemplo, argumenta que a igualdade ideal de democracia ou cristianismo é uma igualdade homogeneizante de uma moralidade de “animais de manada”. De forma semelhante, o filósofo afirma que o princípio idealista – qualquer princípio que seja proposto como uma verdade subjacente e coerente, para os diversos fatos da aparência é uma forma de reducionismo – é uma teleologia sem garantias, e homogeneizante. A vida humana, para Nietzsche, é antes um desafogo de vida, que é, ao mesmo tempo, uma vontade de potência. Qualquer essencialismo ou teleologia, como versões do idealismo, tem de negar a vida para ser coerente. A vida é sempre irreduzível. É uma totalidade de diferenças. Não há padrão que seja adequado à diferença.

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche aponta dois princípios presentes em sua obra: o princípio dionisíaco - o princípio do caos, sonho e embriaguez - e o princípio apolíneo - o princípio da ordem e da atribuição da forma. Esses princípios estão associados a uma disposição estética – da vida como obra de arte. A arte, portanto, torna-se equivalente a um reconhecimento de que a vida é irreconhecível em termos de qualquer verdade última, conforme implicado por uma metafísica idealista. Essa é a vida vista em sua dimensão trágica. A arte torna-se uma forma de não se ter de negar a vida. Em vista disso, Nietzsche destaca o papel estratégico do coro no teatro grego pré-socrático, que dá forma ao impulso dionisíaco, envolvendo-se com a ação do palco. Apolo, com seus poderes plásticos, dá surgimento ao aspecto visual e objetificante do drama. Segundo Nietzsche, a ascensão do platonismo destruiu esse drama trágico grego – o platonismo, como alto idealismo, levou a uma negação do tom trágico da vida e, conseqüentemente, a uma negação da necessidade de um elemento inebriante. Para o filósofo, todo pensamento herdeiro do platonismo nega a vida, portanto. O conhecimento motivado pela razão, privilegiado pelo platonismo, é tão dominante na história da cultura ocidental, que gerou uma ética munida de universalidade, em que as pessoas cessaram de ser capazes de agir. Conhecimento e ação são incompatíveis, a ação requer os véus da ilusão. Como Sade, Nietzsche ratificava, em fins do século XVIII, o equívoco do projeto iluminista.

Se, por um lado, a filosofia tornou-se a negação da vida na esfera do conhecimento, por outro, o cristianismo faz o mesmo na esfera da moralidade. A moralidade cristã propõe um princípio de igualdade entre os indivíduos humanos, mas na vida existem diferenças, diz o filósofo. Na verdade, existe na vida uma variedade inimaginável de diferenças. Mas, para manter a ilusão de igualdade, o

cristianismo inventou a culpa, e aqueles que se julgassem diferentes seriam obrigados a usar essa culpa em si mesmos, e ainda, com sua diferença, seriam responsáveis pelo sofrimento dos outros.

No pensamento de Nietzsche, a culpa é a marca do sentimento reativo, atribuído ao fraco, ou seja, àqueles que não conseguem aceitar a vida como ela é, que são movidos pelo ressentimento e que inventam idéias para esconder suas fraquezas. A culpa é a arma dos fracos contra o espírito livre. Dominados pela ética da igualdade inspirada em Platão e Aristóteles e pelo vínculo à utilidade que a acompanha, todos os espíritos reativos desejam a mesma coisa, todos são os mesmos: quem pensa e age diferente – por si - é excluído.

Zaratustra, representação do homem superior, supera todo o idealismo em favor da vida, significando a superação do homem, já que o homem, também, é um ideal que não corresponde a qualquer coisa na realidade. O pensamento reativo demanda uma felicidade sem os riscos e sem o sofrimento que muitas vezes acompanham a criatividade e a originalidade. O homem ativo em sua diferença e criatividade, o homem livre, como pensou o Marquês de Sade, evita que sua vida sucumba à ética calculista da igualdade.

A vontade de potência que implica a natureza trágica da vida, acolhida já anteriormente pelo Marquês, é a base do anti-idealismo dos dois pensadores. Ela é a incorporação do princípio da afirmação da vida. A vontade de potência é, em certo sentido, equivalente a tudo o que realmente acontece na vida. Isso concede ao pensamento de Nietzsche uma coloração radicalmente realista, como o de Sade. A vontade de potência é o mundo – e nada além! É uma pluralidade de forças, da qual identidades têm de ser construídas, e não uma unidade subjacente atrás da aparência. Essa vontade não tem início ou fim, pois isso – início e fim – só é

compatível com o idealismo, visto que são categorias metafísicas. A forma assumida por essa vontade de potência é imprevisível, na medida em que ela se inscreve na doutrina do jogo da diferença e da incerteza. Ela é o aproveitamento de todos os tipos de incerteza, experimentalismo, em contraponto ao fatalismo extremo, a abolição do conceito de necessidade, a abolição da vontade. O mundo, por não ter objetivo, está em contínuo fluxo, sem objetivo.

Isso tudo está em consonância com o cotejo dos dois escritores, com a construção da modernidade estendida até este seu momento mais tardio, com as forças vetoriais que operam sobre a subjetividade moderna e com uma correspondência estética atualizada à literatura, entendida aqui como “risco”.

### **2.2.3. Literatura, revolta e unidade**

A idéia de progresso implicada na modernidade histórica e no seu embaraço filosófico também é atacada pelo Marquês de Sade. A figura transgressora de Sade nos permite uma ligação entre o seu pensamento e a atualidade. Nele observamos questões que dizem respeito à estagnação do pensamento e da arte, à ética e à moral, no sentido da *práxis*, que nos revelam a natureza trágica do homem e que esbarram no centro da problemática dos tempos atuais, convidando-nos a uma reflexão sobre nossas verdades. Nesse sentido, podemos afirmar que o pensamento de Sade atravessou potencialmente toda a modernidade e emerge, neste momento tardio, a pleno vapor, a instigar, contribuindo para o debate atual, que envolve questões da história, da subjetividade humana, do pensamento e da arte literária.

No sentido pensado por Walter Benjamin (1986, p. 196-198), Sade opera uma barbárie no início da modernidade. Uma barbárie da superação. Essa barbárie

positiva viabiliza-se na revolta metafísica de Sade contra Deus, não dando uma forma concreta a algo novo, mas ao transgredir o velho e instaurar o vazio. Não há Deus. Não há verdades ou referências, nenhuma ordem intrínseca. A “morte do Pai” nos deixa sozinhos, para sermos nós mesmos, livres.

Para Sade, as violações das leis morais são dignas de todo elogio, pois demonstram o quão falsas são as restrições que nos impedem de alcançar o bem supremo: o prazer pessoal. Se a vida não tem nenhum significado, a busca do prazer, com absoluta independência e exaltação das sensações por todos os meios e combinações possíveis, é o único objetivo da vida.

Sade demonstrou o quanto os seres humanos têm pânico de serem livres. Quanto preferem a segurança de um falso significado para suas vidas à coragem que a liberdade exige.

É na literatura que a revolta de Sade cria seus pressupostos, ao resgatar a precariedade do mundo, conferindo sentido à desrazão e dando forma à desordem da experiência.

Em tempos de crise e de esfacelamentos é na revolta que se revela a exigência metafísica da unidade (CAMUS<sup>12</sup> apud COSTA PINTO, 2001, p. 27), a impossibilidade de apoderar-se dela e a fabricação de um universo de substituição. A revolta, do ponto de vista da barbárie positiva, é fabricante de universos. Isso também define a arte. A bem dizer, a exigência da revolta é em parte uma exigência estética. E esses pensamentos revoltados manifestam-se, quase sempre, numa retórica ou num universo fechado. Em Sade, nos conventos e castelos trancafiados.

Atualmente vivencia-se a radicalização dos princípios da modernidade, daí a atualidade da obra de Sade, bradada contra o otimismo burguês racionalista e

---

<sup>12</sup> No artigo, o autor não informa as referências do texto de Camus.



hipócrita, o qual fundamenta, ainda hoje, ideologicamente, o nosso modelo social. Modelo perverso e cruel – no século XVIII, no terror da Revolução, no século XXI, na força interior do sistema – configurada como resultado da engrenagem da técnica articulada à cultura capitalista, e que funciona como a “máquina de expressão” deleuziana (DELEUZE, 1988, p. 43-63), numa relação direta entre técnica/ desejo/ consumo/crueldade.

É nessa atualidade de crise de valores, do pensamento e da criação artística que Sade reaparece. Seus castelos trancafiados tornam-se espaços de narrativas, e seu pensamento, motivo para se fazer literatura.

#### **2. 2. 4. Sade em Medo de Sade**

Em 2000, a editora Companhia das Letras lançou uma coleção, “Literatura ou Morte”, integralmente composta de obras encomendadas a diversos escritores. Os livros encomendados sujeitavam-se a duas regras: um nome de escritor no título e um crime.

A encomenda também é um modo de produção de literatura, e apenas uma visão superficial dela pôde, alguma vez, alimentar preconceitos envelhecidos. Talvez nenhuma outra atitude evidencie, com tanta nitidez, tanto a dimensão institucional da atividade literária quanto as transformações técnico-econômicas que hoje a afetam. A encomenda resume toda a economia política da profissão de escritor.

Com a propalada eliminação das fronteiras entre “cultura erudita” e “cultura popular” instaurou-se uma outra, muito mais poderosa, a da “cultura de mercado”, com sua versão literária, cujos limites interferem não só no consumo, mas na própria produção do texto, desde que o autor agora é um produtor, o qual trabalha

diretamente para esse mercado, tentando arrebanhar leitores, que são na verdade consumidores – com todas as conotações que esse termo carrega –, devidamente inseridos em “nichos” ou “fatias” previamente catalogadas.

Também as duas regras da coleção sinalizam uma percepção particularmente lúcida dos fatores do sucesso literário contemporâneo: o crime - metáfora da desordem que se introduz na ordem. Princípio de descoberta ou máquina de produção do interesse do leitor, dispositivo de organização do material ficcional ou instrumento de delimitação da narrativa, o crime parece um motivo praticamente inexaurível da ficção romanesca.

No que tange à segunda regra, a presença de um nome de escritor no título, pode-se dizer que isso chama o trabalho encomendado a insinuar-se na linha, bem nutrida, da literatura que se faz revisitando a literatura - a qual, não poucas vezes, resulta numa forma de revisionismo popular, ou de mercado. Como quer que seja, é na resposta à encomenda que tudo se decide. Como é nela, aliás, que a disjunção do título revela algum sentido: literatura ou morte. Isso nos faz crer que a encomenda, sendo um mecanismo de repetição, pode encarar-se como programa a ser cumprido - e o escritor obedece-lhe aos termos como se lhe ditassem o livro - ou pode encarar-se como problema a resolver - e aí o escritor busca nos termos da encomenda o intervalo da possibilidade de escrever um livro.

Para Bernardo de Carvalho, a encomenda constituiu, de forma manifesta, um problema: engendrar uma ficção partindo da presença do nome de Sade. O mais significativo é que essa singular conjunção de perversidade e de um apurado sentido da composição romanesca, típica dos livros de Carvalho, parece forjar-se para responder a esta encomenda. E daí que, de modo paradoxal, *Medo de Sade* seja ao mesmo tempo uma plena e inteligente resposta à encomenda e uma fuga radical

aos termos dela.

Em *Medo de Sade* (CARVALHO, 2000), o autor dribla a tentação de fazer um romance histórico para entrar menos na biografia de Donatien Alphonse François (1740-1814), o Marquês de Sade, do que no universo associado a ele e à sua obra. Sade fica à espreita, a dar direção à elaboração da narrativa, à sua forma e conteúdo e, desde o início, já a inscreve na transgressão, quando da proposta de sua estrutura – um teatro/romance convertido claramente em jogo.

Veja-se como Carvalho dá forma ao romance fundado em Sade. Sabe-se que o Marquês, em seus últimos anos, internado no hospício de Charenton, organizava encenações teatrais com os loucos. Assentado nessa informação, o autor estrutura o romance: uma peça em dois atos: no primeiro, um nobre acusado de assassinato é encarcerado num hospício e dialoga com uma misteriosa Voz que, para ele, é a do Marquês. No segundo, um longo monólogo, tempo e espaço se estilhaçam num desfecho condizente a uma romance policial.

No primeiro ato, um certo Barão de LaChafoi, num local que supõe ser o hospício de Charenton, dialoga com uma voz, que logo aparenta ser a voz de Sade. A voz representa muito mais do que o interlocutor: é a voz daquele a quem, no fundo, o Barão presta contas, daquele perante o qual pôde apresentar a narrativa dos casos que ali o levaram, daquele de quem espera a solução, mas também daquele que não consegue ver! A narrativa começa assim:

Não há uma luz sequer em lugar nenhum. É normal que o barão de LaChafoi, do alto dos seus quarenta e poucos anos bem vividos, não veja ninguém ao abrir os olhos. Não entende por que foi parar ali. [...] uma voz fina o recebeu com um soturno: “finalmente!” Quis acreditar que ainda estivesse de olhos fechados e tentou abri-los de novo. [...] continuava sem ver um palmo adiante do nariz. “Quem está aí?”, exclamou ao mesmo tempo em que ia se encolhendo contra a parede, de medo. Mas a voz apenas lhe respondeu: “Se eu lhe disser o meu nome, é capaz de você não suportar mais a escuridão, nem a minha presença”. (ibid., p.15)

Esta assimetria no plano da visibilidade é apenas a dimensão teatral da assimetria mais profunda: a voz está no lugar da lei, a lei que regulou a vida do Barão e significativamente a lei que regula a construção do próprio texto que conta a história do Barão, a lei de Sade. Ora, é decisivo que, no primeiro caso – a voz no lugar da lei -, a relação entre essa voz e o próprio Sade se restrinja a uma conjectura que nada vem confirmar. Veja-se um diálogo entre o Barão e a suposta voz do Marquês:

**Barão:** Quem é você?

**Voz:** Tentei poupá-lo, mas já que insiste tanto...

**Barão:** Mestre?

**Voz:** Mestre?

**Barão:** Não é possível! Devo estar sonhando. Diga que é verdade! Então é verdade. O senhor foi jogado neste chiqueiro para ser esquecido. [...]. Comigo foi a mesma coisa. Eles não têm colhões para a verdadeira Revolução.[...]. Eu sempre quis encontrá-lo!

**Voz:** Do que está falando? E depois diz que não é louco.

**Barão:** Não, não sou louco. Veja o que me aconteceu por seguir seus passos.

**Voz:** Vamos partir do princípio de que cada um se responsabiliza por si, está bem assim?

**Barão:** (embevecido) Mestre!

**Voz:** Não me chame de mestre, bucéfalo!

**Barão:** Não posso acreditar nos meus olhos. Pena que não posso vê-lo. O senhor aqui, entre nós. Deixe-me tocá-lo, pelo menos.

**Voz:** Não! Não faça isso!

**Barão:** Enfim, alguém que fala a minha língua. Só o senhor pode me explicar o que deu errado. Seguimos passo a passo as suas instruções. (ibid., p. 18)

No segundo caso - como a lei que regula a construção do texto - o nome de Sade presente é retomado e repetido, mas apenas como marca da presença da sua ausência vigilante. Por outras palavras, Carvalho levou a encomenda ao pé da letra e tirou dela o máximo proveito: Sade é ali um nome e, enquanto nome, a sua presença define-se no modo espectral que a repetição do nome torna possível.

Quando os questionamentos do Barão chegam ao auge, a primeira parte do livro é encerrada. Da cela do hospício de Charenton no século XIX, somos levados à

década de 90, do século XX, com a história de um casal que se casa, no sul da França, em uma cidade que abriga as ruínas do castelo de um barão libertino, que ficou louco.

Como o amor dos dois logo acaba, para manterem o casamento, eles decidem utilizar-se de jogos de horror para continuarem juntos. Desterritorializado o vínculo conjugal, o casamento é substituído por um pacto de terror. O marido, fã da literatura libertina do final do século XVIII, apresenta à mulher a filosofia de um certo barão libertino dessa época, segundo a filosofia do barão, “só a traição liberta. Traição se paga com traição. Nada mais justo, então, do que trair as convenções de uma moral que tenta, por sua vez, trair a natureza”. (ibid., p. 71). Por entender que só o horror os manteria unidos, o casal acabou juntando o horror à filosofia da traição do tal barão libertino, “antes que o horror e a traição pudessem se instalar e controlar a relação a despeito deles – como nos casamentos em geral”.(ibid., p. 73). De acordo com o casal, “o horror é o único sentimento que não tem fim”. (ibid.) A única regra desse jogo, denominado ‘Medo de Sade’, é a seguinte: o primeiro que tiver medo perde.

Nesse segundo ato, o leitor é trazido à atualidade, e o motivo da narrativa desloca-se do estrito plano da história contada para a procura do princípio de coerência que ligue os dois atos num todo unificado. Quando esse princípio é alcançado, o primeiro ato acaba completamente engolido pelo segundo, e a própria coerência sem falhas retira do leitor qualquer segurança a respeito da história narrada.

Toda essa ficção, na unidade coerente dos dois atos, pode ser lida como uma exemplificação da possibilidade de repetir, aqui e agora, as encenações teatrais de Sade em Charenton. Ou pode também ser lida como um exemplo de delírio em que

o espectro de Sade se confunde com sua presença efetiva. Ou, ainda, as duas coisas juntas, isto é, uma desorientação espaciotemporal – um delírio –, atualizada na repetição de Sade neste tempo de horror - idéia fixa, supervalorizada pela narrativa -, à sombra da potencialidade de seu pensamento.

No texto, nesse segundo ato, o narrador sugerindo estar num hospício, explica a atitude de um paciente francês – o barão do primeiro ato -, naquele momento, em crise:

O francês foi tomado pelo horror que ela lhe deixou de herança [...] um horror capaz de varrer toda a lógica deste mundo que fede e onde ninguém é responsável de nada. Somos todos vítimas do horror, mesmo quando estamos matando, somos vítimas inocentes do horror, somos o que somos para provar que Deus não existe, disse o francês [...]. ninguém acredita que não seja louco. E é o que não pára de repetir. Que matou a mulher e que não é louco. Estou cansado de ouvir essa história. É a mesma ladainha a cada crise.[...]. Às vezes fica violento. O resto da vida à espera de provas, para provar que Deus não existe. (ibid.,p. 104)

Esta ambigüidade decorre evidentemente da própria lógica do espectro: Sade está ou não presente? Se estiver, será sempre como espectro, como presença de uma ausência que recusa a tranqüilidade costumeira, inclusive da encomenda como programa de repetição e da repetição como variação sem diferença.

Em *Medo de Sade*, a atmosfera onírica e a tentativa desesperada de compreender o que está acontecendo vão bem além do aparente enredo policial sugerido pelo título da coleção de que o livro faz parte. Um enredo no qual Sade não participa como personagem, mas está à espreita, fornecendo a argamassa a uma narrativa perversa, em que a coerência das versões e das interpretações é sempre solapada pela “desrazão” verdadeira dos fatos, até um pouco antes do desfecho da história.

Para concluir tais observações em torno desse romance, penso serem necessárias algumas reflexões que envolvem a questão da repetição e da diferença, úteis nessa abordagem. Da mesma maneira, um detalhamento, a esse respeito, seguido de finalizações e desfechos de suas ocorrências.

Entenda-se, por repetição, não generalidade. Entre a repetição e a semelhança, mesmo extrema, a diferença é de natureza. Os reflexos, os ecos, os duplos, as almas não são do domínio da semelhança ou da equivalência. Não há como substituí-los ou trocá-los. Se a troca é o critério da generalidade, o roubo é o critério da repetição. Apropriar-se de um bem alheio é recolocá-lo na diferença. Opõe-se, pois, a generalidade, como generalidade do particular, e a repetição, como universalidade do singular. Repete-se a obra de arte como singularidade. Na arte, cada termo ou elemento insubstituível só pode ser repetido. Em *Medo de Sade*, a transgressão sadiana deixa-se capturar e para ser reterritorializada em um nome, um fantasma, presença de uma ausência orquestradora, a prestar conta com um tempo outro, mas ainda seu.

A generalidade é da ordem da lei. A lei mostra como a repetição permaneceria impossível para puros sujeitos da lei – os particulares. Ela os condena a mudar. Forma vazia da diferença, forma invariável da variação, a lei constrange seus sujeitos a só ilustrá-la à custa de suas próprias mudanças.

Da repetição faz-se algo novo, ao ligá-la a uma prova, a uma seleção e colocá-la como objeto da vontade e da liberdade. Trata-se de fazer da repetição uma tarefa da liberdade. Liberar a vontade de tudo que encadeia. Fazer da repetição o objeto do querer. E se morre por causa da repetição, é também ela que salva, como

pensou Nietzsche. Há na repetição um jogo “místico”<sup>13</sup> de perdição e de salvação, todo um jogo teatral de vida e morte: Teatro de Sade, o “duplo” da vida, repetição da Natureza que se move, singularmente; teatro em *Medo de Sade*, o “duplo” de Sade, (re) inscrito em um nome, uma sombra, em outro tempo: pulsão de vida que resiste ao apagamento.

Nietzsche entende e critica a razão hegeliana por seu caráter de permanência, por seu falso movimento, um movimento lógico e abstrato, isto é, na mediação. O anti-idealismo comum a Nietzsche e a Sade quer colocar a metafísica em movimento. Quer fazê-la passar ao ato e aos atos imediatos. Não se trata de uma representação em movimento, pois a representação é ideologia, mediação. Trata-se de produzir – na obra e na vida – um movimento capaz de comover o espírito de fora de toda a representação ideológica. É fazer da ação uma obra, um exercício de vida, sem interposições. É substituir representações por signos diretos. Para isso, é necessário inventar vibrações, rotações, giros, posições, danças, saltos que atinjam diretamente o espírito, sem interposições. Esta é uma idéia de homem de teatro, idéia de um encenador, como foi Sade, como é o seu nome, presença de ausência guia, exercício de vida capturado em *Medo de Sade*, o teatro-romance de Bernardo Carvalho que se desvela infrator, fundado no Marquês, mas (re) inscrito na diferença.

Em *Medo de Sade*, esse jogo que encarna Sade apenas em nome, o encenador observa o vazio dos personagens. Supre-os, preenche-os. Introduce toda a diferença do finito e do infinito. Experiência de vida e morte, num jogo cênico em que, a princípio, não teria fim, não fosse o personagem um libertino fraco, que interrompe o lúdico movimento, paralisado pelo medo e pela lei, num jogo em que

---

<sup>13</sup> Semelhante ao sentido dialético hegeliano, porém com movimento o que lhe concede uma luminosidade mística.



quem sentisse medo perdia. Entre o casal de personagens, ela morre, mas ele perde.

A essência positiva da repetição é percebida no resultado final do produto que é a obra, por ironia, encomendada. Mas a interrupção do “teatro da repetição” - aquele em que se experimenta a força pura que, sem intermediários, age sobre o espírito, unindo-se à natureza; que experimenta a linguagem antes das palavras, gestos antes dos corpos, máscaras antes das faces, espectros e fantasmas antes dos personagens - será sentida na forma calculada com que Carvalho conduz o final da narrativa, encerrada com exatos encaixes cerebrinos, que funcionam como balizas dos possíveis movimentos do texto, minimizadores de transcendências, bem sadianos.

Ao final da narrativa, quando não se tem nenhuma certeza do que está acontecendo, em que tudo são fantasmas, máscaras e gestos, veja-se como o narrador encerra o relato, que, em alguns momentos, permite a leitura de uma alusão consciente ao jogo da narrativa – todo jogo comporta tanto o acaso como o cálculo:

Chegou aqui dizendo que era o barão não sei do que à procura do marquês de Sade. [...]. Acha que está num hospício francês no início do século XIX e que só o marquês pode salvá-lo [...] Tem medo. Tem alucinações. Vê coisas. Conversa sozinho como se ouvisse vozes. Acha que não está sozinho. Ouve vozes. Fala com elas [...] tem medo de ficar só porque diz que está acompanhado [...] Então, você entra lá, e quando ele disser aos gritos que está morto, que viu o diabo em pessoa, que estamos todos mortos, tenta explicar para ele que aqui não é o inferno e que ele não está morto, mas com jeito, vai, tenta convencer o sujeito de que estamos no Rio de Janeiro (ibid., p. 104-106).

Repetição, cálculo e acaso são táticas da linguagem que constroem a idéia sobre a qual se estrutura o texto, a idéia de morte: esvaziamento, plenitude,

experiência e motivo para se fazer literatura, motivo que também se observa no romance *Nove noites*, do mesmo autor, que abordarei a seguir.

### **2. 3. MORTE LITERÁRIA E INTERSEÇÕES: EIXOS DE *NOVE NOITES***

Os números não são simples dígitos que servem para demonstrar quantidades, tamanhos, velocidades, distâncias, etc. Cada um dos nove números naturais possui uma qualidade de energia própria e, por meio desta, influencia o desenvolvimento da personalidade humana, a constituição e evolução da natureza.

Ciclos são gerados por números. Todas as coisas começam no número *um*, seguem na seqüência dos números naturais, indo até o *nove*, e então retornam novamente ao *um*, e assim sucessivamente. Em função disso, a natureza também é cíclica. Há nela ciclos contínuos. O número *nove* significa o fim. É o término do ciclo total. A morte para os seres vivos. A realização plena é qualidade do número *nove*, diz a numerologia. Qualidade de juntar as partes em um todo, finalizar.

N' *A Divina Comédia* de Dante, canto XXVIII do Paraíso (s/d, p. 317), são nove os círculos luminosos da hierarquia celeste. O Paraíso, símbolo que ligava os homens a Deus, a Criação ao Criador, foi descrito por Dante com uma profusão de alegorias que tinha, acima de tudo, um sentido moral e edificante. Mas isso não implica que o símbolo não possuísse existência concreta. Para os medievais, toda a Criação era obra da Sabedoria Divina, assim, tudo o que havia no *mundus* correspondia a um sentido específico atribuído pelo Criador. A própria palavra *mundus* que, como substantivo, traduz-se por Universo, também podia ser lida como adjetivo e significar beleza e ordem. Toda a organização do cosmos correspondia aos desejos de Deus e a uma ordem preestabelecida. O Universo era percebido

como uma casca fechada, finita, formada pela Terra e as demais esferas celestes, circundadas por um campo de estrelas, além do qual estava o Empíreo, lar da Substância Divina. Comparações do Universo a um ovo eram relativamente comuns nos tratados de cosmologia do período, como por exemplo, na *Semeiança del mundo*, texto ibérico do século XIII que se define como uma cópia do *Líber Mapa Mundi* de Santo Isidoro, e diz: “Mundus atanto quiere dezir de toda parte mouido, por razon que se mueue; e la semeiança del mundo es em semeiança de pella et es em semeiança de ovo” (BULL & WILLIAMS, 1959, p. 52). Dentro desse espaço, apertava-se toda a Criação, todas as estrelas, planetas, continentes, ilhas, cidades, plantas e animais, vida e morte, todos os elementos, enfim, a existência plena.

Nessa concepção, tudo estava disposto em uma ordem e em um específico lugar pela Sabedoria de Deus, cada coisa com um propósito e um sentido. O mundo era como um vasto livro, que deveria ser lido e interpretado. Neste livro havia um capítulo para a Salvação e a Recompensa dos Justos, feita no Paraíso. Este precisava, pois, ocupar um espaço no cosmos. Mas sob essa palavra encontravam-se realidades distintas – sentidos distintos. A cada sentido o Paraíso adaptava-se. A cada prédica a descrição deste lugar de recompensa plasticamente transformava-se e se adequava ao significado que deveria carregar. Ao contrário do que dizia Barthes (1985, p.179), o significado era o significante. Essa plasticidade, natural e esperada nos símbolos, não implica a impossibilidade de rastrear e estabelecer uma caracterização geral. Guarde-se, apenas, que esta será sempre ideal, marcará as margens do símbolo, mas nunca seu volume ou seu curso.

Às margens do símbolo é que se constroem incertezas, que giram em torno da representação estética do mundo. Este que, plasmado pela linguagem, cabe num livro, e suas imprecisões de sentidos reverberarão nas possíveis “prédicas” que se

movimentam no tecido urdido pela escritura que, entre outras coisas, também discorre sobre as possibilidades da linguagem.

Assim, a plástica é ligada ao criador, que como Deus, organiza em linguagem literária as obscuridades do mundo, sem, entretanto, retirá-las da escuridão das dúvidas e das ambigüidades.

Na medida em que *Nove noites* (CARVALHO, 2002) estrutura uma história dentro da outra, com várias alusões, que misturam vozes, discursos de naturezas diferentes e verdades e mentiras que resultam em ficção, plasma o mundo pela linguagem e, estendendo-se sobre esta, discorre em torno dela, a gerar tensão, movimento, fragmentação que apontam para sua maleabilidade e riqueza estética, razão da narrativa.

*Nove noites* tem como razão narrativa a morte, um suicídio. Término do ciclo total. Também a morte suicida é o motivo literário da primeira das *Nove estórias* de J. D. Salinger, “Um dia ideal para os peixes-banana”. Aí está a possibilidade de uma segunda interseção, a que se dá entre Carvalho e J. D. Salinger.

Diálogo curioso entre esses dois escritores. Uma conversa, no plano literário, entre o romance e o emblemático conto cujos diálogos o tornaram exemplar. Enquanto os diálogos bem estruturados do conto acontecem entre os personagens, no romance essa estruturação se dá entre discursos de natureza diversa que revelam vozes diferenciadas, localizadas em tempos diferentes, e com obras de diferentes autores.

J. D. Salinger, como Thomas Pynchon, é um dos desaparecidos da literatura americana. Tornou-se obscuro e, ao contrário de Pynchon, não edita há mais de 40 anos.

*Nove estórias* é o segundo livro desse autor (1953), uma coletânea que, segundo a crítica, abre com um dos melhores contos escrito em diálogos, " Um dia ideal para os peixes-banana ", que apresenta o suicida, Seymour, um dos membros da família Glass, presente nos restantes livros de Salinger *Franny and Zooey* (1961), *Raise High the Roof Beam, Carpenters* (1963) e *Seymour An Introduction* (1963).

As nove estórias de Salinger lidam com temas sofridos, como a violência da guerra, traumas de infância e solidão, elementos que nutrem a subjetividade do indivíduo moderno.

O romance *Nove noites* de Carvalho situa o tempo de vida do suicida, Buell Quain, 1939, também um tempo de guerra. Diz o narrador da história que foi levado ao relato da investigação da morte do suicida pelo fato de ter lido sobre o assunto, um artigo de jornal,

[...] na manhã de 12 de maio de 2001, um sábado, quase sessenta e dois anos depois da sua morte às vésperas da Segunda Guerra. O artigo saiu meses antes de outra guerra ser deflagrada. Hoje as guerras parecem mais pontuais, quando no fundo são permanentes" (CARVALHO, 2002, p. 13).

Salinger, portanto, é uma das vozes chamadas à tessitura do texto de Carvalho como recurso narrativo da história do suicida americano, em meio às trevas brasileiras.

Composto de nove histórias, também é *Um caminho no mundo*, de V. S. Naipaul, algumas calcadas em material claramente autobiográfico e outras, de intenso esforço de pesquisa bibliográfica e documental, o que o aproxima da construção formal de *Nove noites*, de Carvalho, em que a realidade documentada e dados da vida do autor se misturam à ficção. O narrador do romance, que por vezes se confunde com o próprio autor, é guiado por razões pessoais relacionadas à sua experiência na selva durante a infância, à história do próprio pai. Bernardo Carvalho

vivenciou essa realidade, e na “orelha” do livro está uma foto sua, aos seis anos, acompanhado por um índio, no Xingu.

Assim como o romance de Carvalho, no de Naipaul, a tarefa de narrar é delegada aos próprios personagens, vários dentro de um mesmo relato, numa colagem de vozes muito bem urdida. Em Naipaul, podemos ouvir a “voz” de Sir Walter Raleigh e de membros de sua *entourage*, em pleno século XVII, no golfo que separa a ilha de Trinidad da Venezuela, durante a última incursão do nobre e aventureiro inglês na região em que supunha estar o mítico Eldorado. Ou a de Francisco Miranda, revolucionário frustrado do século XIX, prisioneiro de ambições delirantes, que sonhava, como Bolívar, libertar o continente sul-americano do colonialismo europeu.

Em Carvalho, a “voz” de Buell, antropólogo americano que incursionou, no início do século XX, em terras brasileiras no Xingu, é ouvida, em certos momentos, nas cartas deixadas pelo morto e, em outros, junto à “voz” do engenheiro que ficara amigo do americano, no testamento deixado por este.

Mas, enfim, voltando-se à questão da morte, ao suicídio, pergunta-se: porque se mata um suicida? Que poder traz as últimas mensagens de um suicida, que parecem deixar sempre marcas de culpas? Que mistério reside nessa decisão, a de suicidar-se? Essas perguntas norteiam toda a narrativa de *Nove noites*.

É sobre a morte violenta e inexplicável a que se impôs o antropólogo americano Buell Quain, em agosto de 1939, quando vivia entre os índios *Krahô*, no Brasil, que trata esse romance, em que, a leitura, o tempo todo, convida a aproximar a falta de justificativa do ato suicida à ausência de razão ou justificativa da literatura, que, por isso, é surpreendentemente libertária: a literatura prescinde de qualquer motivo, de qualquer razão para ser.

Nesse romance, Carvalho abandona um pouco os processos paranóicos e mistificações diversas, como identidades pessoais, de gênero, geográficas, espaciais e temporais, que são colocadas em xeque, sempre numa estruturação que deixa claro o quanto é fictício o texto ficcional, para perturbar os limites entre realidade e ficção. Dessa perspectiva, em relação ao próprio percurso do autor, é que podemos extrair a originalidade de *Nove noites*.

Essa ficção aborda um fato verdadeiro, que se abre como um evento para o autor do texto: o suicídio do antropólogo Buell Quain, personagem real, que deixou uma importante documentação sobre a língua *Krahô*, falada por indígenas brasileiros. Quain foi contemporâneo e amigo de Lévi-Strauss, transformado em personagem de ficção, por Carvalho, que no romance cede ao referencial diretamente ligado à realidade, afastando-se do território do cifrado e do imaginário. Talvez essa atitude sinalize um outro momento, quiçá mais amadurecido do escritor.

É do enigma que envolve o suicídio do antropólogo que se vale a narrativa. Esta se propõe a mergulhar em pesquisas e investigações, imprescindíveis para se compreenderem as razões e segredos que cercam o acontecimento. Descobre-se, então, que os últimos momentos do percurso do antropólogo, o qual desejava entender e traduzir falares dos povos do Xingu, concentrar-se-ia nas nove noites que passou ao lado de um homem rude, responsável por um posto indígena, morto logo depois do americano. Esse relato de confissões finais feitas a Manoel Pena e redigido em forma de cartas, para ser entregue a um destinatário desconhecido que chegaria um dia, constitui metade da narrativa, concedendo à escritura uma feição epistolar, à maneira pós-moderna, ao dar voz ao personagem antropólogo que, por vezes, nessa primeira parte, também assume o papel de narrador, juntamente com

Manoel Pena. Essa estratégia narrativa fará oscilar o seu foco e permitirá que a ficção fale da ficção, num jogo de vozes que alavanca a história.

A outra metade é constituída pela investigação do *escritor-personagem-narrador*, que, muitos anos depois, está disposto a descobrir, em cartas perdidas – aquelas que esperavam por um destinatário –, depoimentos de contemporâneos, jornais de época e outros documentos, as razões do suicídio de Quain, desconhecidas pela própria família do antropólogo, e com tal material escrever um romance. Novamente a realidade é trazida “diretamente” à narrativa: também o *escritor-narrador-personagem*, que conhece o Xingu, se mistura aos índios hostis em busca de informações sobre o enigma que envolve a morte do antropólogo. Esse narrador-investigador – pós-moderno –, que cruza a fronteira da ficcionalidade, viaja para os Estados Unidos atrás de pistas sobre o jovem suicida, estas, quem sabe, ajudariam no realçamento de suas memórias.

Quer seja literalmente como marco da existência de um ser, ou em sua extensão semântica que a significa como travessia de todas as coisas de um tempo presente a um tempo passado, a morte é necessariamente a razão de ser de todo ato de memória, esta representação da continuidade, que, de certa maneira, neutraliza os efeitos daquela.

Marco e travessia denotam limite, passagem, repartição. A palavra também pode significar ainda *fado*, *destino*, de tal modo que a morte pode ser vista não só como um fato inexorável, mas também como parte, parcela de uma vida, a qual não se pode confundir com uma determinada existência, e que não se restringe aos limites do nascimento e da morte, mas projeta-se no antes e no depois, no intangível, no absoluto.



Assim, se o que morre desaparece, de um jeito ou de outro permanece, como parte de um processo que tanto pode dar-se na natureza, quanto no seio de certa cultura, na qual transita o ético, o estético e o metafísico. De alguma maneira, o homem sempre procura apropriar-se dela, quer seja por meio de ritos, quer seja por meio da arte, quer de outros meios, de forma que o faça livrar-se da angústia que o desconhecido provoca. A literatura é um espaço, por excelência, em que podemos nos apropriar desse fado destino, quer na experiência dessa travessia, quer neutralizando-a no ato da memória - como justificativa e/ou sentido de uma narrativa – ou de forma alegórica cuja semântica se instaura na ausência de algo e de referências.

Como já foi visto, a exemplo disso, boa parte da escritura de Bernardo Carvalho vale-se da estratégia da morte como motivo narrativo. *Teatro* tem como epígrafe uma citação de *Édipo Rei*, em que há referência à “morte do pai”, uma alegoria metonímica, sustentada por um discurso paranóico, que alude à perda de referências de toda ordem que atravessa a subjetividade contemporânea. Em *As iniciais*, doze pessoas que sofreram ou estão para sofrer uma experiência muito próxima da morte se reúnem para jantar num mosteiro abandonado numa ilha deserta. Em *os bêbados e os sonâmbulos*, um militar ao descobrir que tem um tumor no cérebro que o fará perder a memória resolve sair em busca de sua origem. Ele, um sobrevivente de um acidente aéreo quando criança em que morreram o pai e o irmão, parte à procura da mulher que o teria salvado. Em *Medo de Sade*, um casal transforma o casamento em um jogo, imbuído do medo e da coragem dos suicidas e dos homicidas e, nesse jogo de morte, a vida ganha o interesse das roletas-russas. Em *Mongólia*, um diplomata brasileiro recém-chegado à China é enviado aos confins da Mongólia em busca de um fotógrafo desaparecido, talvez morto, nos montes

Altai. Em seus diários, o desaparecido e o diplomata revelam a dificuldade de se relacionar com o que não conhecem. Este, o diplomata, de volta ao Brasil, morre num tiroteio, prestes a pagar o resgate do filho seqüestrado por bandidos do morro do Pavãozinho, no Rio de Janeiro.

No romance *Nove noites*, uma história é narrada em dois tempos que combinam o testamento de um engenheiro e a pesquisa realizada pelo narrador em arquivos, em torno dos mistérios que rondam a morte de Buell Quain, voltando de uma aldeia indígena no interior do Brasil, e daqueles que o conheceram. Nessa busca obstinada, o narrador é guiado por razões pessoais, confundidas às vividas pelo próprio autor, numa experiência na selva durante a infância.

Ficção e memória se misturam no texto. Nele, o autor se esconde detrás do narrador, a fornecer registros turvos de memória como matéria de uma narrativa heterogênea, altamente dialógica e intertextual.

Acrescida ao fato da novidade que comporta o romance ser atravessada pela questão do duplo e ambíguo – real/ficcional -, do tema do estrangeiro, por conseguinte, ao do deslocamento, ou da paranóia, próprios da dicção de Carvalho, a narrativa traz reflexões sobre medo, culpas, vida e morte.

É próprio da dicção de Carvalho um desgaste formal da grande narrativa, atitude recorrente entre boa parte dos escritores atuais. Em *Nove noites*, esse arruinamento decorre, além da repetição de frases, também da excessiva heterogeneidade do tecido narrativo cuja insistência parece aludir ao esforço de se chegar ao vazio, ou, apenas, constituir-se em metonímia deste – um estado de apagamento, de ausência, ou quem sabe de morte.

Desse modo, a morte do antropólogo pode ser também a morte literária, pois o motivo do suicídio do personagem, investigado pelo narrador, é inteiramente

desconhecido, e só por intermédio da literatura será possível termos o conhecimento dele.

Portanto, semelhante à “bela morte” dos gregos, motivo para se fazer literatura, a morte do jovem antropólogo de *Nove noites* também é literária, aliás, duplamente literária, ou literária por excelência, uma vez que, além de tentar conhecer os seus motivos pela literatura, a narrativa é a sua razão de ser. Se, como façanha suprema, a morte de Buell Quain, entre os índios *krahô*, em agosto de 1939, atraiu irresistivelmente a prosa de Carvalho, então parece quase certo dizer que a morte já é, em si mesma, discurso: *atopos* retórico. Vejam-se as palavras do autor fingido de narrador:

Ninguém nunca me perguntou. E por isso também nunca precisei responder. Não posso dizer que nunca tivesse ouvido falar nele, mas a verdade é que não fazia a menor idéia de quem ele era até ler o nome de Buell Quain pela primeira vez num artigo de jornal, [...]. O artigo tratava das cartas de outro antropólogo, que também havia morrido entre os índios do Brasil, em circunstância ainda hoje debatidas pela academia, e citava de passagem, em uma única frase, por analogia, o caso de ‘Buell Quain, que se suicidou entre os índios *krahô*, em agosto de 1939’. (ibid., p. 13-14)

Na verdade, esse foi o ponto de partida do romance, declarado pelo próprio autor.

A história de Buell Quain revela as contradições e os desejos de um homem sozinho numa terra estranha, confrontado com uma alteridade levada ao extremo: a morte, alteridade absoluta, que o imortaliza na narrativa, na medida em que essa alteridade torna-se motivo do *mythos* literário. Dessa maneira, a invenção do texto se faz em meio a pulsões vitais profundas. A contradição entre desejo e morte, *Eros* e *Thânatos*, se traduz em discurso narrativo, que se move entre o desejo de narrar a vida e sua realização na dimensão da morte, que recria o espaço da escritura.

Desse modo, a morte é trazida à realidade ficcional, e se dá na dimensão da semiótica literária, concedendo um novo fôlego (reflexivo) à narrativa.

Assim se constitui esse romance *Nove noites*. Ao final, o narrador revela que o homem rude que guardara as cartas de Quain não deixou nenhum testemunho, e que a oitava e misteriosa carta não existiu, fora inventada. Somado a isso, a foto de Carvalho, aos seis anos de idade, na orelha do livro, de mãos dadas com um índio no Xingu. Trata-se, portanto, de duas histórias verdadeiras: a de Buell Quain, real e registrada; e a da infância do próprio autor, junto a um pai aventureiro, a alimentar o filho de uma grande insegurança em relação à possibilidade de ser ou não compreendido, que desperdiça a vida até perder a consciência, em viagem à selva cerrada. Na narrativa, portanto, o que seria a busca pelo mais real, verdadeiro e fidedigno passa a elementos que constroem o tecido ficcional, cujo tempo – o da Segunda Guerra Mundial e do Estado Novo –, que outorga um tom de medo e opressão ao relato, e o espaço são bem definidos.

Na construção dessa ficção com base na realidade, que à medida que mergulha na busca investigativa sobre esse real desmancha a teia desse mesmo real e tece-a como ficcional, é que aparece toda uma diferença entre esse romance e as narrativas anteriores de Carvalho. Novamente a narrativa propõe várias camadas de leitura, sem que isso represente um desconforto, pelo contrário, há um nível razoável de acesso, sem significar, contudo, algum tipo de concessão. Há em *Nove noites* uma espécie de convite ao leitor para que complete o texto com seu repertório, a identificar várias citações intertextuais não só de J. D. Salinger (*Nove histórias*) e V. S. Naipaul (*Um caminho no mundo*), como também de Conrad, Chatwin e Lévi-Strauss. Em relação a este, no que tange à crítica à neutralidade, levada a cabo pelos antropólogos estruturalistas, sentida no romance.

De Bruce Chatwin, o romance *Nove noites* se vale, a sua maneira, da interseção com o gênero literatura de viagem revisitado pelo narrador. Bruce Chatwin foi responsável, na década de 60, pelo renascimento desse gênero na literatura. Em 1966, esse inglês, diretor do departamento de arte impressionista da casa de leilões inglesa Sotheby, resolve seguir viagem. Torna-se um nômade, à procura do maravilhoso. Chatwin estuda, investiga e viaja por terras longínquas. Andou pelo Chile, Argentina e pela Patagônia. Um dos mais famosos de seus livros, *Na Patagônia*, é um relato das paragens de Chatwin enriquecido com alusões de caráter histórico e uma diversidade de personagens. Estes muito diferenciados, um padre, doutor em Teologia, Antropologia, Arqueologia e especialista em tantos outros ramos, pistoleiros, “gringos”, emigrados, juntam-se e desses encontros emergem numerosas referências históricas, que nos transportam a acontecimentos importantes na história da América Latina.

A literatura de Chatwin, portanto, encarna a subjetividade de um indivíduo branco europeu, que reanima, na década de 60 do século passado, um gênero um tanto esquecido, misturando história e ficção, em relato cujos personagens são de natureza diversa.

Não é à toa que um romance, como o *Nove noites*, se vale de traços da obra de um autor que se fez notar, principalmente na década de 60, momento em que o desenho do que hoje chamamos de “pós-modernidade”, com toda a complexidade que pode conter esse termo, começa a se cristalizar.

Mas é com Conrad, escritor britânico de origem polonesa, que as interseções mais ricas são entretidas à escritura de Carvalho.

Conrad é citado na narrativa. O “acaso” leva o narrador ao encontro de um leitor de Joseph Conrad, que ler em voz alta *O companheiro secreto* e *Lord Jim*, para

um doente terminal, quase ao final do romance. Embora não seja mencionado, é com *O coração das trevas* que o texto estabelece o diálogo.

*O coração das trevas* é considerado a obra mais famosa de Joseph Conrad (2002). A narrativa é um relato oral feito por um velho marinheiro, Marlow, a uma pequena tripulação de um navio ancorado no estuário do Tâmesa.

Trata-se de uma narrativa baseada na idéia de contraste - luz *versus* escuridão, branco *versus* negro, civilizado *versus* selvagem, etc. - e de interpenetração desses opostos, por exemplo, sempre que surge um elemento branco, este aparece cercado de negro, e vice-versa.

No início do texto, uma dupla referência: o horizonte tranqüilo que cerca o barco e a atmosfera sombria sobre Londres servem de índice para toda a ambigüidade da novela. Conrad justifica com antecipação o que Marlow irá contar, e já apresenta os limites do narrador. Para Costa Lima (2003), o autor estabelece a mediocridade de Marlow de forma funcional, pois assim não o obrigará a tornar nítidos os pontos sobre os quais não tinha absoluta clareza. Dessa maneira, o autor é poupado, isto é, a realidade memorialística do autor é poupada, abrindo-se à ficção, visto que o relato se funda nas experiências vividas por Joseph Conrad, em viagem que fez, subindo o Rio Congo.

Conrad recolheu toda a informação para esse romance dessa viagem ao Congo, ex-Belga, um dos lugares em que o colonialismo teve sua expressão mais brutal e desumana. O rei Leopoldo da Bélgica usava aquele território como coutada privativa e acumulou uma fortuna gigantesca à custa da escravatura, do marfim, do urânio, dos diamantes, das madeiras preciosas, etc.

Toda a rica experiência de vida de Conrad foi usada na criação do livro. No início da história, à beira do rio Tâmesa, a escuridão ao fundo encobre a “maior e

mais grandiosa cidade” da época. O narrador, Marlow, *alter-ego* do autor, conta sua viagem ao encontro de Kurtz, um culto e civilizado representante do imperialismo que se instalou no meio da floresta e conheceu o máximo da degradação humana. Uma incursão ao interior das trevas africanas e ao fundão mais escuro do espírito humano. O relato de Marlow é um misto de fascínio e perplexidade.

Conrad aproveita a trama para abordar a questão afeita à tentativa do imperialismo europeu de “civilizar” as regiões ditas atrasadas do mundo, uma boa desculpa para promover o saque, a escravidão, levando a esses rincões guerras sangrentas, que deixaram, até hoje, a marca indelével do flagelo de racismo, além do butim, que lhes permitiu a classificação de “Primeiro Mundo”. Somado a isso, o autor alude por meio de seus personagens, Marlow e Kurtz, a uma subjetividade colonizadora moderna, localizada naquela temporalidade imperialista, em que se observa o acirramento das contradições do sujeito que a vivencia. Kurtz é um indivíduo moderno, nesse sentido, e nele essas contradições assumem uma plasticidade dramática no contato com seu “outro”, primitivo e selvagem, inscrito num tempo absolutamente diferente. Essa estranheza, própria da negação da alteridade, ainda perdura na subjetividade ocidental contemporânea, agora numa fisionomia bem mais complexa, mas ainda permeada por guerras e atrocidades.

No romance de Conrad, o narrador parte em busca de Kurtz, sujeito europeu, comerciante de marfim que teria se deixado influenciar demasiadamente pela magia do continente negro e sucumbido aos “instintos selvagens”. A história pessoal de Kurtz alude à trajetória do europeu civilizado em contato com o primitivo continente africano. O personagem, de início, seria a metonímia da cultura do homem branco, sendo ao mesmo tempo poeta, músico, político, comerciante, um polivalente homem da Renascença e do Iluminismo. Ao final de sua trajetória, porém, já cometeu os

mais diversos crimes contra a sociedade civil, que para ele já não faz sentido, e acaba por permitir um crime contra a religião cristã, o de ser adorado, ele mesmo, como um deus.

Entre os personagens, Marlow e Kurtz, a atração do primeiro em relação ao segundo revela um outro tipo de branco na empresa colonial, aquele que, em vez de se contentar com a exploração do outro, penetra cada vez mais fundo no coração da floresta. O avanço no interior do continente se dá na proporção do recuo aos tempos distantes, em que “os homens uivavam, pulavam, rodopiavam e faziam caretas medonhas” (CONRAD, 2002, p. 106). Marlow descobrirá, mais tarde, que Kurtz escrevera um relatório para a *International Society for the Suppression of Savage Customs*. Quando o narrador se depara com o documento, reconhece que Kurtz “era eloqüente, vibrante de eloqüência...” (ibid., p. 117), o que não o eximiu da loucura. Tudo leva a crer que Kurtz não era um comerciante comum, mas alguém que acreditara na capacidade civilizatória da raça branca.

Marlow e Kurtz são quase como uma só pessoa, duas faces de uma mesma natureza separadas por um mundo de possibilidades. Marlow é o que Kurtz poderia ter sido, Kurtz é o que Marlow poderia vir a ser. Em sua viagem rio acima, enquanto Kurtz não passa de uma figura mítica formulada em descrições divergentes de outros personagens, Marlow se afasta, aos poucos, física e mentalmente, do mundo dos brancos, retratado como brutal, e adentra a escuridão da selva, metáfora do verdadeiramente real. Mas também esta simbologia é ambígua, e por vezes não sabemos (nem nós leitores, nem o próprio Marlow) de que lado está a virtude ou onde reside a verdadeira escuridão.

*O Coração das Trevas* já foi interpretado de diversas formas. Numa leitura historicista, pode ser considerado uma dura crítica ao colonialismo. Ou, numa visão



psicológica, pode ser encarado como uma jornada pesadelo adentro, ou mesmo um esbarrão com a própria loucura, da qual Marlow escapa, mas não Kurtz. Ou, para o antropólogo ou sociólogo, o livro pode ser um debate sobre o contraste entre natureza e cultura. Ou ainda pode ser visto como uma reflexão moral sobre o bem e o mal, que parecem ser os pontos centrais da trama.

Por outro lado, o que chama a atenção em *O Coração das Trevas*, e que talvez seja exatamente o que gera seu encanto, é a forma como Conrad deixa o próprio leitor na escuridão. As trevas são sempre mencionadas, mas nunca definidas. O “horror” balbuciado por Kurtz nunca chega a ser explicado, tudo é calculado para que o mistério se perpetue.

À maneira de Conrad, Carvalho se vale de um narrador “limitado”, como Marlow, para narrar uma história que amalgama experiências pessoais do autor, memórias de infância, com as razões que levaram ao suicídio (real) de um jovem antropólogo americano. Acrescentado a isso, o narrador de Carvalho, assim como Marlow o fez no coração das trevas, irá embrenhar-se pelo interior do Brasil, a fazer o mesmo caminho do antropólogo suicida, em busca dos motivos que levaram à morte deste último. Buell Quain, que de fato existiu, e que foi, além de colega de Lévi-Strauss, aluno da renomada antropóloga Ruth Benedict. A empreitada do jovem às trevas brasileiras se deu, como na história de Conrad, também em tempos de guerra, 1939. Veja-se no texto:

Buell Quain se matou na noite de 2 de agosto de 1939 – no mesmo dia em que Albert Einstein enviou ao presidente Roosevelt a carta histórica em que alertava sobre a possibilidade da bomba atômica, três semanas antes da assinatura do pacto de não-agressão entre Hitler e Stalin, o sinal verde para o início da Segunda Guerra. (CARVALHO, 2002, p. 15)

Semelhante a *O coração nas trevas*, *Nove noites* estrutura-se como uma história dentro da outra. Em consonância com o personagem da história narrada por Marlow, Buell Quain, o antropólogo suicida, também encarna a figura do colonizador branco, desta feita, americano, representante de uma ideologia que, no século XX, dá continuidade à da Europa do século XIX, a qual, hoje, orienta um projeto cuja cultura do dinheiro e do consumo é o critério que unifica, iguala e, ao mesmo tempo, exclui.

Buell Quain é descrito pelo narrador de Carvalho de uma maneira bem semelhante à que faz Marlow,

Veio com um chapéu branco, como se fosse um capitão de navio, camisa branca, bombachas e botas [...] Durante seus anos de bacharel, também se interessou por vários outros assuntos, a começar por literatura e música. (CARVALHO, 2002, p.9-18).

Isso, de alguma forma, sinaliza uma subjetividade “civilizada”, branca, conflituosa, ocidental, carga de horror e culpa. Veja-se no texto:

[...] Que se matou sem explicações aparentes, num ato intempestivo e de uma violência assustadora. Que se maltratou, a despeito das súplicas dos dois índios que o acompanharam [...] e que fugiram apavorados diante do horror e do sangue. Que se cortou e se enforcou. Que deixou cartas impressionantes [...]. Que foi chamado de infeliz e tresloucado [...]. (ibid., p.7-8)

Também como Kurtz de Conrad, Quain foi um viajero.

[...] passou seis meses na Europa e no Oriente Médio, percorrendo Egito, Síria e Palestina. Nas férias seguintes, foi para a Rússia. Depois de prestar exames, em fevereiro de 1931, embarcou numa viagem de seis meses, como marinheiro, num vapor para Xangai. (ibid., p.8).

O trajeto lembra a trilha de influência ocidental no Oriente Médio, durante a primeira metade do século XX. Parece-me, também, uma interseção, como já dito,

com as incursões européias na África negra, aludida por Conrad. Da mesma maneira remete à certa passagem da vida do próprio Conrad, quando desceu num barco a vapor o Congo belga.

Kurtz deixou relatórios. Quain, cartas que narram sua experiência nas trevas de uma terra estranha e que revelam suas contradições e limites confrontados com uma alteridade absoluta, “Deixou pelo menos sete, que escreveu, aos prantos, nas últimas horas que precederam o suicídio. Queria deixar o mundo em ordem..” (ibid., p.15), ou sob uma “Nova Ordem”.

Como Kurtz, que, num repente evolucionista, acreditara que a civilização branca poderia levar vida digna à África Negra, Quain, com base nas lembranças das revistas científicas que lera na adolescência, tentou aplicar “os mesmos princípios matemáticos que governam os fenômenos atômicos aos fenômenos sociais, detectando nos índios ‘síndromes de comportamento cultural’ análogas às leis da física” (ibid., p. 15). Uma vez americano, Quain tinha um fascínio pela ciência e pela tecnologia, “Não podia ter pensado que quanto mais o homem tenta escapar da morte mais se aproxima da autodestruição, não podia lhe passar pela cabeça que talvez fosse esse o desígnio oculto e traiçoeiro da ciência...” (ibid., p. 15), ou seja, a guerra, o horror, que fogem à razão e alimentam de medo e de insegurança a subjetivada paranóica, vivenciada nesta modernidade tardia, em que se naturaliza a violência e o cerceamento da justiça e do direito de, entre outras coisas, ser diferente, em todos os sentidos.

Tanto a história do personagem de Conrad como a de Quain é rodeada de incerteza e mistério. Não se sabe, ao certo, a que realidade objetiva do romance Kurtz se refere, quando sussurra “o horror, o horror”. Também não se sabe qual a razão efetiva que levou Quain ao suicídio. Talvez não haja. Talvez seja isso uma

alusão ao mistério que ronda o ato da escritura e suas incertezas. Assim sendo, os dois romances tangenciam o debate em torno da própria escritura. Ser explícito, como o próprio Conrad escreveu anos mais tarde, é fatal para o fascínio de qualquer obra artística, isso roubaria a sugestividade e destruiria a ilusão.

#### **2. 4. UBIQUIDADES TEMPORAIS: *MONGÓLIA*, A NARRATIVA DO NÃO-LUGAR**

Não seria a literatura moderna, como afirma Rancière<sup>14</sup> (apud COSTA LIMA, 2002, p. 275), a “doença da linguagem”, doença que serviria de sintoma para o estado da sociedade? Indaga Luiz Costa Lima em artigo dedicado à questão do ficcional, em *Teatro*, romance de Bernardo Carvalho. Costa Lima ainda esclarece: “contudo, para que se revele como doença da linguagem, o texto literário há de diminuir suas concessões ao leitor, isto é, não pode conceder que ele a receba como divertimento” (ibid.).

Essa “doença”, indicadora do que se passa na sociedade, articularia esse diagnóstico a um dilema de todo romancista: como construir algo incomum sem a perda do leitor majoritário, “que antes se interessa em ser cativado pelo enredo do que pelas questões que formule?” (ibid.).

Carvalho parece ter tido em mente essas questões quando escreveu *Mongólia* (2003), um romance incomum do ponto de vista da performance narrativa, em que ficção e realidade se misturam em forma de diários de viagem e narrativa ficcional. Ao contrário dos outros romances anteriores, como *Teatro*, em que o autor parecia buscar tornar verossímil o inverossímil, em *Mongólia* isso parece se resolver, e a ficção se revela com propriedade, sem ceder ao leitor empírico, ao mesmo

---

<sup>14</sup> No artigo, o autor não informa a referência do texto de Rancière.

tempo em que assinala um sintomático estado de sociedade e de cultura contemporâneas.

Pela segunda vez um romance desse escritor envolve a problemática da encomenda na literatura e, por conseguinte, o papel do autor. A encomenda “coopta” a literatura para o mercado. Essa “cooptação”, que se ameniza na resposta dada a ela por Carvalho, de certo modo acaba por atribuir um *status* profissionalizante ao autor mas que, pela propriedade de sua ficção, o mantém afastado da seara nomeada de “literatura de mercado”, vertente outra que se observa no cenário contemporâneo, da qual esta investigação não se ocupará.

Novamente, a singular conjunção de perversidade e de um apurado sentido da composição romanesca forja-se para responder àquela problemática. E daí que, de modo paradoxal, *Mongólia* também seja, como *Medo de Sade*, ao mesmo tempo uma plena e inteligente resposta à encomenda e uma fuga radical aos termos dela.

A origem deste livro está na bolsa que a Fundação Oriente e a editora portuguesa Cotovia concederam ao escritor, enviando-o em viagem ao país escolhido, a Mongólia, com a tarefa de escrevê-lo.

Porém, quando para um escritor escrever bem é um *a priori*, todo apelo político, social ou de outra natureza será sempre secundário diante do trabalho com a linguagem, próprio da literatura. Se a obra não se realiza no plano estético, não haverá “vozes” ideológicas, sociais ou políticas, presentes na própria linguagem, que a justifiquem. Isso sintetiza, de algum modo, a obra de Bernardo Carvalho, sobretudo *Mongólia*.

O romance, um diário de viagem escrito ao longo de cinco mil quilômetros de andança pelo país asiático, é menos um relato de um choque cultural do que a

criação de um não-lugar, em alusão à temporalidade globalizada, que nos convida à reflexão.

No relato, um dos personagens afirma “na Mongólia, lugares diferentes têm o mesmo nome, como se o próprio terreno fosse movediço” (CARVALHO, 2003, p. 134). Isso sugere uma sensação de delírio, recorrente nas escrituras do autor, juntamente com seus relatos espiralados, com sua paranóia discursiva, suas identidades confusas, buscas por verdades que se esgotam por si e, finalmente, com a repetição. Tudo isso podemos vincular à figura de teatro que é o autor. Do teatro das relações sociais, do cotidiano do sujeito *esquizo*, por si teatral, que se vê num tempo comprimido, o qual o dilacera no espaço pulverizado da modernidade tardia.

Nesse romance está presente uma concepção de lugar como delírio, ao mesmo tempo paranóico e racional. A paranóia, lembremos, é a perda da possibilidade de distinguir entre ficção e verdade (e, portanto, de verificar suas interpretações); dito de outro modo, paranóico é quem perdeu o uso dos indicadores que servem para distinguir o que é do que não é realidade (TODOROV, 1980, p. 305). Isso é sentido no texto. De um lado, pela sua estrutura formal, assentada em três níveis narrativos que se misturam: o do narrador (ex-embaixador brasileiro na China), responsável pela investigação diplomática sobre o desaparecimento de um fotógrafo brasileiro no interior da Mongólia; as anotações (espécie de diário e desabafo) de um diplomata escolhido para encontrar o desaparecido e o diário do desaparecido. Por outro, na sensação de estranhamento diante dos lugares, causada pela percepção, passada pelo narrador, do aspecto inóspito e artificial do lugar, ou do não-lugar, que dinamitiza ou desconstrói estereótipos, criando uma sensação de deslocamento ainda maior dos narradores. Porém, esse deslocamento, ou essa sensação de deslocamento, não significa a condição de estrangeiro num

país estranho, a Mongólia. Significa, talvez, a situação de estrangeiro no Mundo, sem referências e pertencimentos, inserida numa cultura, ao mesmo tempo, localizada e global, sem fronteiras, *places de passage*.

A narrativa que poderia parecer, portanto, um relato de “choque de civilização”, uma reflexão sobre o desconforto causado pelo desconhecido, pelo diferente, pelo outro, revela-se como um relato de um mal-estar claustrofóbico globalizado, que alude à perplexidade do homem ocidental em viagem ao Oriente. Um Oriente que ora parece um exílio indesejado, ora um abrigo buscado. No romance, o narrador principal relata o seguinte, a respeito do diplomata escalado para localizar o desaparecido:

Desde que pusera os pés em Pequim, a cidade lhe parecera opressiva e irreal, outra capital do poder, como Brasília ou Washington, que era justamente do que ele vinha tentando escapar. Sofria de irrealidade. Era mais um pesadelo [...]. (CARVALHO, 2003, p.16)

Sabe-se que a diferença é essencial ao significado e o significado é crucial à cultura. Sabemos que sempre haverá um “deslize” inevitável do significado, na semiose aberta de uma cultura. A fantasia de um significado final continuará sempre assombrada pela “falta” ou “excesso”, sem nunca ser apreensível na plenitude de sua presença a si mesma. Tudo isso se tornou mais problemático nesta modernidade, cujos centros de produção de significado, assim como de valor, são extraterritoriais e emancipados de restrições locais. Sobre isso, diz Bauman (1999, p. 145), o que mais assusta é a progressiva ruptura de comunicação entre as elites extraterritoriais cada vez mais globais e a população mais “localizada”, à qual aqueles significados deveriam informar e dar sentido.

A Mongólia do romance é um delírio que ilumina uma realidade portadora da dificuldade de encontrar significados, embora *Mongólia*, o romance, aponte uma

capacidade inversa que só a literatura possui de ordenar e de dar algum sentido ao caótico da vida.

No romance, não estamos apenas no campo da suposição, pois a viagem foi realizada. O autor coloca diante do leitor ficção e realidade, imaginação e documentalismo e trava um combate acirrado. A história do país é contada, seus costumes discutidos, sua cultura é avaliada e, nessa avaliação, desmistificada.

No combate que se desdobra na narrativa, a arma da ficção é o discurso e a da realidade, o estranhamento (RESENDE, 2004). A enunciação organiza-se de uma forma que atende a curiosidade do leitor, isto é, por meio de um diário de viagem, como já foi dito, a um país cuja cultura é tão diversa e a geografia tão peculiar. Por outro lado, a realidade é garantida por um enredo simples, por vezes emocionante. Entretanto, a curiosidade do leitor se frustra, na medida em que se depara com lacunas surgidas ao longo do texto, causadas, entre outras, pela estratégia da repetição, do desgaste. Por fim, a ficção se impõe, pela construção discursiva que doma a realidade e incorpora seus elementos, como que emoldurada por eles.

A história é passada, na maior parte, entre os nômades mongóis. A narrativa é plena de idas e vindas, parece se mover em círculos, como o fazem os nômades, em suas viagens de iurta em iurta, sempre iguais. Essa repetição, que é condição fundamental para a sobrevivência dos nômades, no romance, é recurso narrativo. Ela constrói trajetos e retoma percursos já feitos, em que ações se repetem. Tal recurso se utiliza da mistura dos diários do Ocidental (o diplomata que se lança à busca) e o do rapaz desaparecido (o desajustado, como os mongóis o chamavam), em que, a despeito das versões opostas da realidade, observam-se, ao mesmo tempo, repetições de registros: "Parece que eu estava ouvindo a mesma pessoa"



(CARVALHO, 2003), diz o narrador. Essa estratégia, além de tangenciar a dimensão metaficcional da escritura, garante ao texto a resistência ao divertimento, ao conforto da leitura, pois foge à narrativa comum, que quase sempre não deixa espaço para reflexão. Pelo contrário, ao longo do texto, instalam-se dúvidas e silêncios, que provocam o leitor, forçando-o a buscar soluções.

A exemplo disso, tem-se a identificação do fotógrafo só sabida bem ao final do romance, depois dos dias que o diplomata escritor dedicou-se a escrever. Isso causa certa inquietação ou desapontamento no leitor inflado de expectativas, esvaziadas pela falta de resposta.

Também caberá ao leitor solucionar alguns mistérios, não revelados, que se interpõem e “atrapalham” o fluxo contínuo da leitura, como, por exemplo, as significações ambíguas, do motivo que levou o fotógrafo desajustado à Mongólia; ou, da mesma forma, sobre o significado de uma imagem espantosa de Narkhajid, mulher vermelha e nua; ou ainda, se Mongólia é mesmo tão sedutora quanto sua paisagem que convida ao movimento, ou não, e se os mongóis são acolhedores, ou se intimidam, etc.

Essas incertezas recorrentes se movem nos diários que constroem o tecido narrativo. Diários de bordo, de uma viagem de fato, vencidos pela ficção. O que quero dizer é que a própria realidade viajada se mostra incerta, móvel e repetitiva. Uma realidade aludida que, decididamente, perdeu as marcas de pureza de uma cultura diferente, a que chamamos de “marcas de uma nação”, que expropriadas se misturam a outras, e não se permitem claras, definidas ou puras. Ao serem incorporadas à engrenagem globalizada, comprometeram a tradição, tornaram-se híbridas, porém, com um denominador comum: o traço da transnacionalidade, da manifestação do fluxo global do capital, das tecnologias e sistemas de comunicação

que transcendem e retiram do jogo a antiga estrutura do Estado-nação. Essa nova fase transnacional do capital tem seu “centro” cultural em todo lugar e em lugar nenhum. Nesse sentido, tal código ficcional parece ser esclarecedor.

Quais seriam, portanto, os sintomas sociais que o texto manifesta, em linguagem, muito bem apurada, que edifica a narrativa?

Para essa questão, a contribuição de Edward Said (1995) parece esclarecedora. O autor compreende que a sociedade e a cultura literária só podem ser entendidas e estudadas juntas, isso reafirma, de certa forma, a observação de Rancière. Aprofundo, portanto, um pouco mais essas cifras sintomáticas sócio-culturais que atravessam *Mongólia*.

A história tem mostrado o quanto as relações de poder muito afetam a rede simbólica. Assim sendo, Stuart Hall (2003, p. 434) afirma que hoje as nações, não são apenas entidades políticas soberanas, mas “comunidades imaginadas”. Hall indaga de que forma devemos pensar a questão do “pertencimento” na perspectiva da experiência diaspórica étnica, sobre a qual se assentou a cultura capitalista na modernidade tardia. A propósito dessa indagação, adequada à realidade do Oriente, e da problemática dos sintomas da linguagem, no romance, a cidade de Pequim é descrita, por um personagem, dessa maneira:

Os edifícios espalhados, vistos de longe, são como torres de uma cidade de ficção científica, um mundo ao mesmo tempo futurista e decadente [...]. A arquitetura monumental das portas dos antigos muros da cidade e do seu núcleo, a Cidade Proibida, oprime o ser humano pela grandiosidade, reduzindo-o à insignificância. É uma arquitetura avassaladora, ao mesmo tempo majestosa e inóspita [...]. Os espaços enormes e as esplanadas esvaziadas de árvores ou vegetação são as bases de uma cidade concebida segundo a idéia do labirinto (uma muralha após a outra) [...]. A idéia da muralha, e de um muro após o outro que tanto fascinou Kafka e Borges, está representada na planta baixa da capital, mesmo quando já não há construções, mesmo onde os edifícios e os velhos hutongs foram derrubados para dar lugar às largas avenidas e esplanadas vazias [...]. A idéia de labirinto está entranhada até nos subterrâneos da cidade [...]. O labirinto é o vazio. (CARVALHO, 2003, p. 17-18.).

O labirinto é o vazio entranhado nos subterrâneos da memória da cidade. Um mal-estar globalizado claustrofóbico – no sentido kafkiano do termo - é provocado pelas marcas desses labirintos, espaços da repetição própria da cultura mongol, misturadas à metrópole ocidentalizada e moderna.

Esses traços, que atravessam a urdidura do discurso, estariam em consonância com as forças operantes de uma sociedade que põe em crise o paradigma de Estado-nação, propiciando um caráter “translocal” às culturas tradicionalmente localizadas que, por não permanecerem absolutamente submissas a padronizações mundiais, colocam-se “abertas para fora”, à mercê de expropriações e reapropriações, dependentes de forças que dão e interpretam sentidos, forças que elas não controlam (BAUMAN, op. cit., p. 8) .

Essa impureza, tão freqüentemente construída como carga e perda, é em si mesma uma condição necessária à sua modernidade. O hibridismo, a mistura, a transformação que vem de novas e inusitadas combinações de seres humanos, culturas, idéias, políticas, artes é como a novidade entra no mundo (HALL, op. cit., p. 34) . Os momentos de “liberdade” nos quais essas histórias continuam a ser vivamente retrabalhadas são, necessariamente, portanto, momentos de luta cultural, de revisão e de reapropriação.

Logo, é importante ver a perspectiva diaspórica da cultura, como uma subversão aos modelos culturais tradicionais orientados para a nação. Esse processo de globalização cultural é desterritorializante em seus efeitos. Suas compressões espaciotemporais, impulsionadas pelas novas tecnologias, afrouxam os laços entre a cultura e o “lugar”. Disjunturas abertas de tempo e espaço são convocadas, sem eliminar seus ritmos e tempos diferenciais. As culturas, é claro, têm seus “locais”, porém, não é mais tão fácil dizer de onde elas se originam. O que

podemos mapear é mais semelhante a um processo de repetição com diferença, ou de reciprocidade-sem-começo (ibid., p. 37).

Nesse sentido, tanto faz descrever a China, a Mongólia ou o próprio Brasil: teremos sempre a sensação da descrição de uma miragem, de um cenário subjetivo, que se repetirá indefinidamente, a despeito das geografias. “Fico com a impressão de estar avançando numa rede de mentiras que se auto-reproduz. [...]. É como se todos mentissem e as mentiras fossem complementares” (CARVALHO, 2003, p.147-148), escreve o diplomata em seu diário. Essa idéia insiste ao longo da narrativa e prolonga-se ao ambiente extratextual: a capa do livro, de autoria do próprio autor, põe abaixo qualquer alteridade mais óbvia ou folclórica – trata-se de um grupo de mongóis jogando bilhar no meio do deserto. Algo estranho, mas ao mesmo tempo familiar.

Em vista dessas observações, a composição de *Mongólia* ilumina e sugere algumas reflexões em torno dessa realidade cifrada, como aquelas já assinaladas por Garcia Canclini ao afirmar que

[...] por mais que se forme um mercado mundial de finanças, de alguns bens e alguns circuitos midiáticos, subsistem as diferenças, e a tradutibilidade entre as culturas é limitada. Não é impossível. Superando as narrativas fáceis da homogeneização absoluta e da resistência do local, a globalização nos confronta com a possibilidade de apreender fragmentos, nunca a totalidade, de outras culturas e reelaborar o que vínhamos imaginando como próprio em interações e acordos com outros, nunca com todos. Deste modo, a oposição já não é entre o global e o local, entendendo global como subordinação geral a um único estereótipo cultural, ou local simplesmente como diferença. A diferença não se manifesta como compartimentalização de culturas separadas e sim como interlocução com aqueles com que estamos em conflito ou buscamos alianças. (1999, p.123)

Esse estado de cultura atualiza-se na forma e no conteúdo, do romance: pela impureza de sua estrutura e pelos sintomas de realidade que se imiscuem às vozes do texto e repensam a escritura à medida que a expõem a novidades.

Tais novidades são visíveis a cada romance escrito pelo autor, em trajetória merecedora de atenção por parte da crítica acadêmica, para a qual esta investigação espera contribuir.

Em 2005, Bernardo Carvalho lançou *O mundo fora dos eixos*, em que apresenta textos de ficção e crítica. As cinquenta crônicas, dez resenhas e seis ficções tratam de diversos temas ligados à cultura, à literatura, ao cinema, ao teatro e às artes em geral. Esse livro, por uma questão de tempo, não será abordado neste trabalho, porém isso não me impede de ressaltar, mais uma vez, a assiduidade de uma afinada dicção em diapásão com nosso tempo.

À luz da orientação da tese que privilegia o realçar das singularidades textuais que, como nas escrituras de Bernardo Carvalho, elucidam tanto a história recente como a subjetividade experimentada nestes tempos atuais, no capítulo seguinte, passo a me ocupar de outras dicções, tão perfeitamente afinadas quanto à de Carvalho, que, a suas maneiras, enriquecem o cenário da prosa de ficção contemporânea e, ao mesmo tempo, contribuem para se pensar Literatura hoje.

### 3. OUTRAS DICÇÕES

Ao final do século XX, passados os anos 70, surgiu um tipo de ficção que foi, num primeiro momento, aquela voltada para a denúncia, preocupada em dizer o que os jornais não podiam dizer, em burlar a censura. Nos anos 80, com o final da ditadura militar, a questão já não era mais essa. A literatura vai tematizar o relativismo dos valores, a busca sempre fracassada de uma verdade final e o vazio criado pela crise da representação. Nos anos 90, surgem escritores com características diferenciais, cuja análise do conjunto de produções, a rigor, demandaria um tempo maior. Ainda assim, dada a provocação que a mim suscitam essas produções, arrisquei-me em abordá-las, tomando a liberdade de selecionar uma amostra que entendo variada e, portanto, representativa. Nela, pode-se perceber algumas dicções em que se assinala a menor presença da temática policial; uma preferência pelas narrativas mais curtas; o estreitamento dos laços com o cinema e a televisão; a reciclagem de gêneros em declínio; o privilégio do *topos* urbano e o exercício de metalinguagem, como recursos ou forma de diálogo com a tradição.

Essas escrituras mobilizam leitores investigativos, pois alguma coisa sempre perturba, de forma diferente, quando se lê um romance de autores como Bernardo

Carvalho, Zulmira Ribeiro Tavares, Modesto Carone, Milton Hatoum e Luiz Ruffato, entre outros. São textos que inquietam com o mundo particular e inesperado que cada um descortina.

Iluminadores de subjetividades e de aspectos da história do país, esses textos trilham caminhos variados, muito diferentes entre si. A verdade é que os autores surgidos depois dos anos 70 não estão preocupados com o espírito de escola ou com algo que o valha.

Neste momento passo a tratar da performance desses quatro últimos escritores supracitados, considerando como base um trabalho, que entendo, representativo de cada um deles.

### **3. 1. AS NARRATIVAS BREVES: ZULMIRA RIBEIRO TAVARES E *CORTEJO EM ABRIL***

*Cortejo em abril*, de Zulmira Ribeiro Tavares, é um conjunto de narrativas curtas, uma coletânea de contos que melhor seria definido como pequenos ensaios ou poemas em prosa atentos ao cotidiano do homem comum e a questões delicadas ligadas à vida. Nesse conjunto, o conto “Cortejo em abril”, que dá nome ao livro, é o mais extenso. As demais narrativas são breves, algumas brevíssimas, prosas mínimas, miniatuarizações da narrativa, que atribuem um caráter experimental ao trabalho da autora.

“Cortejo em abril”, o conto primeiro, é uma narrativa ligada ao universo de São Paulo. A cidade tem peso de personagem. O narrador, em terceira pessoa, conta o trajeto de um homem comum, um brasileiro qualquer, um biscateiro que, num dia histórico e especial – o do funeral do presidente Tancredo Neves –, resolve alterar o percurso rotineiro para testemunhar a passagem do cortejo.

A passagem do funeral, que cruza a geografia detalhada das ruas de São Paulo, é narrada concomitante às ações, observações e reações do biscateiro – o Consertador de Tudo –, e isso sugere uma certa onisciência do narrador.

Como numa tela de televisão, o cortejo passa diante dos olhos do biscateiro. Às suas observações misturam-se informações que lhe foram bombardeadas pela *mídia* televisiva, que impregnara, naquela ocasião, o cotidiano dos brasileiros de “verdades” sobre esse acontecimento. Essa linguagem midiática, impregnada ao personagem, é capturada pelo texto para auxiliar no relato do conto.

Logo no início da narrativa, lê-se uma epígrafe, na verdade uma nota publicada pelo jornal *O Estado de S. Paulo* sobre a morte do presidente. A autora trata de informar, na própria epígrafe, que essa mesma nota fora transcrita da revista *IstoÉ-Senhor*: índice do conteúdo de um texto literário que se sustentará em vozes vindas da retórica jornalística, que propiciarão uma maneira de aludir a ela e de refletir acerca do papel desse “quarto poder”, diante de determinados acontecimentos recentes na história do país.

Na construção dos personagens, não há um tratamento mais profundo dos perfis ou coisa do gênero. O que há é uma relativa onisciência do narrador – que ora aproxima-se, ora estabelece uma falsa distância. Na verdade, são tipos que correspondem a determinadas classes sociais facilmente identificáveis pelos lugares onde habitam: favela do Uberabinha, Moema, Vila Nova Conceição, Itaim-Bibi, etc, e que pertencem à paisagem humana da cidade-personagem. Veja-se, no texto, um momento de aproximação seguido de distanciamento do foco narrativo:

A mulher lhe deu antes de partir mais uma dose de café forte que ele nunca recusava. Fumou dois cigarros [...] pegou a maleta [...] e partiu era um homem magro, entre trinta e cinco e quarenta anos, mas talvez tivesse quarenta e cinco e cinqüenta, ou mais, não se sabe ao certo, dependia um pouco do ângulo e da distância de que o olhassem [...] (TAVARES, 1998, p. 14).



Em outro momento, numa aproximação, o narrador parece misturar-se ao personagem:

Ele ficou um pouco tonto [...]. Depois, a sua alavanca lá embaixo no meio das pernas deu um pequeno salto como se quisesse avançar por conta própria, mas ir em direção a quê? Ficou muito alegre de repente e mais ainda sem fôlego, seus dois ovos cantarolavam, só que não era hora de fazerem nenhum omelete, ah pivetes, seus malandrinos! (ibid, p.18)

O tempo e o espaço, no texto, são detalhados. A geografia de São Paulo, percorrida pelo personagem, é descrita de forma pormenorizada e torna-se, igualmente, personagem. Isso concede um caráter um tanto realista à narrativa que, na medida em que ficcionaliza grupos sociais – suas diferenças traduzidas pelos personagens-tipo e por um espaço estratificado – ilumina a história do país, forçando, não sem um tom de ironia, algumas reflexões em torno da realidade brasileira e, por conseguinte, de seus sujeitos atores.

Boa parte da estória se passa entre dois homens nomeados de Consertador de Tudo e Arquiteto. O Consertador de Tudo é um sujeito que mora numa área pobre de S. Paulo, próxima a uma área nobre, que vê como única forma de ascensão social mentir dizendo que mora no bairro vizinho, em Moema (o bairro nobre). O Consertador segue uma rotina religiosa todos os dias, para cumprir tarefas cotidianas a fim de “arrumar algum trocado”. Mas o dia do cortejo foi diferente.

Durante o percurso, o Consertador de Tudo impressiona-se com a multidão e, intuitivamente, compara-a à almofada, objeto sem forma definida, e a bonecos: possível alusão a uma subjetividade caótica e manipulada, especialmente daqueles que acompanham o funeral do presidente morto, não só em São Paulo, *in loco*, mas “ao vivo” pela tela da televisão. Uma multidão manipulada e sem forma que, constituída de cúmplices de uma mesma idolatria, parece ameaçar os homens de

terno e gravata que acompanhavam o cortejo. Essa massa idólatra, rebanho desamparado, santifica o seu herói: Tancredo, o Santo-Homem, que continuaria, de alguma forma, a olhar por todos os brasileiros anônimos.

Após percorrer, a pé, um longo caminho, o Consertador chega ao lugar do biscate: o apartamento de um arquiteto, o moço da *Olivetti*, que “tudo o que escreve é com a máquina” (Ibid.,p.23), e a máquina está à espera de um concerto que será efetuado pelo Consertador. O Arquiteto consciente, mas não menos impregnado pelo clima daquele dia, surpreende-se com a chegada do Consertador. Imaginara que não fosse aparecer por questões óbvias: o feriado nacional. O Arquiteto comenta que acompanhou o cortejo pela televisão, “da televisão sempre se enxerga do melhor ângulo” (ibid., p. 23), responde o biscateiro. A linguagem de ênfase, própria do jornalismo televisivo, entranha-se de modo irônico à narrativa, e uma dicção corrosiva desvela o apelo dessa *mídia* ao grande espetáculo.

Os dois personagens, o Consertador de Tudo e o Arquiteto, conversam sobre o acontecimento, enquanto o Tudo dissecava a máquina de escrever:

Então viu mesmo passar o caixão...- Do caixão só cheguei a ver pedaço mínimo[...] mas o que me deu uma impressão ruim foram os que vinham logo atrás num automóvel. Hummm família? – olhavam para gente...[...] – olhavam como?[...] – Muito...nem eu sei bem o quê... – hesitou o Consertador soprando fala e fumo para dentro da Olivetti. (ibid, p. 30)

Nesse momento, sobre a *Olivetti* – também personagem – lança-se um foco, como se uma câmera lhe desse um *close*: é por ela que passa a voz que narra e, por meio dela, vem a história. O ritual de “dissecação” da máquina-ventríloqua sugere uma alegoria da situação-motivo da narrativa: a morte de Tancredo Neves – um ventríloquo histórico. Uma voz velada e cindida, fala de dentro do texto: “A *Olivetti* e o coração iam juntos naquele processo de remeximento do que traziam

dentro...” (ibid., p. 30). O narrador nomeia a alma da *Olivetti* – Tirante da Entrelinha -, ironicamente, adjetivada – “Coisa Insignificante” – e sacralizada:

“O Consertador de Tudo segurou nos dedos manchados de graxa, com extrema delicadeza, a ”Coisa Insignificante”, erguendo-a contra a luz da janela como uma hóstia para o Arquiteto examiná-la bem” (ibid., p. 31).

Tancredo, o “messias”, o Santo-Homem, “aquela coisa insignificante como era chamado por alguns inimigos” (ibid., p.32) – diz o texto –, que alcançou a experiência do “sagrado” à beira da morte, contraditoriamente teve a plenitude da vida “infringida”, “violada”, à medida que, “suspensa por tirantes”, é transformada em espetáculo pela máquina televisiva, a qual faz valer uma retórica, em linguagem articulada ao poder:

E se dizia que no Instituto do Coração, os homens de branco haviam aberto o relógio da vida de Tancredo Neves e virado os ponteiros para trás, para prender a sua alma na engrenagem, soltando-a só no domingo, dia do aniversário da morte de Tiradentes. (ibid., p. 34)

Suspensa a morte do “Messias” dos narradores da história oficial, sua enfermidade torna-se um hábito dos noticiários que, durante meses, invadiram e viciaram os lares do país, “e o hábito [...] quando arrancado sem cerimônia de uma pessoa pode arrastá-la consigo; só Deus sabe para onde”.(ibid., p. 34), diz o narrador. O hábito que, muitas vezes, é o amparo necessário à vida de um sujeito, que carece de heróis e de messias, para agregar-se em torno de uma expectativa de esperança e de salvação.

Ao final da narrativa, o Consertador de Tudo volta para casa, a caminhar pelo parque do Ibirapuera, “com o verde por baixo dos pés e o amarelo do sol por cima, ficando cada vez mais sem ar, sufocando-se com as coisas que se perdiam diante de seus olhos escancarados, umas atrás das outras, vagarosas, como passa um

cortejo” (ibid., p.35), aos poucos sendo engolido, por uma “moldura” verde e amarela, como tantos outros sujeitos anti-heróis e anônimos de nossa história.

Ainda na primeira parte da coletânea e toda a segunda parte dela lê-se narrativas pequenas, brevíssimas, na escala a que se referiu Süssekind (2000). Essa escala de compressão, mínima, decorre da rarefação das palavras, que, como afirma o narrador do último texto da coletânea, “vão indo [...] e por onde escaparam... [...] não voltam” (TAVARES, 1998, p. 81-82). A tensão enunciativa é provocada por várias estratégias capturadas pelo texto, que evidencia uma superposição de vozes e a presença da linguagem midiática proeminente e irônica, as quais o sustentam.

Entre os quatro últimos contos da primeira parte – menores em relação ao primeiro e maiores do que os da segunda parte –, merece destaque “Zombaria”, em que a autora conduz a narrativa por intermédio de imagens criadas como iluminuras, a provocar reflexões de natureza ontológica.

Aproximando homem e natureza, a narrativa trata da capacidade de extrapolação de limites de um e de outra, de insubordinações e de transbordamentos. Em linguagem poética, a escritura parece aludir aos limites do pensamento, preso às raízes racionalistas, que garantem “conforto” à vida humana. Ironiza a soberba iluminista de totalização e de controle da natureza, a qual não se resigna diante da escuridão e do desconhecido e tampouco frente à possibilidade de descoberta fora de suas “raízes terrestres”, num salto insubordinado de cultivo da criança que habita a Alma humana e a faz viva, ao colocá-la em contato com sua origem inumana, sua natureza e seu testemunho.

No parque do Ibirapuera, a imagem alegórica de uma velha árvore de farta copa é descrita:

As raízes espalham-se e afloram à superfície da terra em um raio de uns três metros. Da galharia descem ainda as chamadas “raízes adventícias” [...] parecem ser uma variante dos próprios galhos, como se esses tivessem começado um processo de dessolidificação (ou transbordamento de si mesmos) [...] Ou de ter a árvore fundido-se a um chorão por uma sucessão de estados desconhecidos [...] e gerado um terceiro arbusto lenhoso, de espécie ignorada.(ibid., p.41).

Todavia, o narrador adverte, “acha-se essa árvore perfeitamente nomeada e identificada” (ibid., p. 41), pela ciência. Numa pequena placa de metal se lê: “Falsa Seringueira” – *Ficus elástica*, Família Moraceae. Origem: Ásia. Um nome muda tudo. O nome reterritorializa, põe as coisas em seus “devidos lugares”, sob controle. O inominável deixa de sê-lo, o híbrido toma forma científica, o desconhecido é domado pelo nome: “Falsa”. Nomeada, a Falsa Seringueira da Ásia perde a sua placidez vegetal que lhe é própria.

Nesse mesmo parque do Ibirapuera, um homem sem nome perambula todos os dias até o entardecer. Ao contrário da grande e velha árvore, a imagem do sujeito é miúda e magra. Esse homem trabalha meio período e o resto de seu tempo aplica meticulosamente em pensar. “Seja em conversas, seja em alguns poucos escritos, seja em estado puro (grifo meu) como quando caminha pelo parque” (ibid., p. 42), embora para nada sirvam esses pensamentos, diz o narrador. E o pensamento em “estado puro”, natural do homem, seria aquele virtual, semelhante à velha árvore, armado de simulacros e alçapões. Esse pensamento, no conto, surge e se multiplica a partir do exame, que faz o sujeito, personagem sem nome, da grande árvore refletindo “sobre a natureza do valor (ou não), do verdadeiro (ou não), do real (ou não)” (ibid., p. 44).

Por fim, diz o narrador:

Contudo, o seu pensamento mais rico não se acha acumulado nos poços cavados muito fundo, frescos e seguros como as adegas do passado, ou presos aos grandes troncos da botânica, zoologia, antropologia, filosofia, literatura, o que seja. Os mais ricos lhe parecem ser aqueles que deslizam fulgurantes como traços de mercúrio e que [...] são inassimiláveis pela própria *intelligentsia* [...] não são passíveis de domesticação e de ir parar no papel ou em alguma conversa [...] Circulam através não das fortes raízes que se apegam à terra [...] Correm pelas raízes adventícias, as aéreas, as originadas fora do lugar habitual, forasteiras [...] (ibid., p. 44).

Trata-se de um pensamento livre, efêmero, ativo, virtual e poético, que não se enquadra em sistemas ordenados, lógicos, filosóficos ou lingüísticos, visto que é da ordem da perversão, do indecível, a mover-se à deriva, percorrendo o inominável, os subterrâneos da linguagem, a deslocar significados, à mercê da violência do desejo, tal qual a escritura. Essas questões surgem na narrativa, dando um tom auto-referencial, com vozes de afinação ensaística.

No primeiro grupo da segunda parte, em que as palavras são brevíssimas, poucas e rarefeitas, o que se observa são imagens, novamente, que convidam a reflexões metafísicas, agora, sobre o Ser e o Tempo. São narrativas que tratam, com extraordinária sutileza poética, questões áridas, desencavadas de coisas aparentemente banais: vida cotidiana, tempo, memória, pessoas simples e desconhecidas e família. Veja-se um fragmento do poema em prosa, “Arranjos do Tempo”:

Na cozinha a mulher bate as chinelas no chão, bate as panelas, taramela com os restos do sol que entram – o nariz virado para o poente.

Do outro lado da cidade estão enterrados há tempo pai e mãe. Os ossos limpos foram guardados em gavetas como os talheres depois da última refeição serão limpos e guardados. (ibid., p. 55)

Esse exercício reflexivo em linguagem poética faz do texto mais do que uma simples narrativa. Nessa perspectiva, destaca-se também o conto “Um assassino”.

Veja-se a imagem que o texto sugere:

Ao olhar a mulher velha sentada no banco da praça, não posso acreditar que um dia tenha sido realmente moça [...] Sua mocidade tem a realidade e o ar dourado desse sol que se abate a pino sem piedade sobre a praça – como um assassino (ibid., p.59)

Tal imagem, “retrato” de uma velha mulher reporta-nos à Velhice. Não se trata simplesmente da imagem de uma velha castigada pelo sol, mas do *implacável*, trazido pelo tempo impiedoso, o corpo calcinado.

Tratamento semelhante é dado ao conto “O Nada”. Esta iluminura traz um homem velho, de cavanhaque em ponta, morto, no caixão, em sua vida plena. O fim e o recomeço de Tudo, do ausente, do Nada, de onde se inicia o processo vital: um projeto, uma espera, um nascimento. O conto narra o caminho inverso da manifestação da vida, numa série reflexiva em direção ao Nada, passando por planos de imanências que juntam a ação num único tempo. Veja-se a imagem:

Ele morrido (grifo meu – presente e passado: um só tempo), cavanhaque de ponta espetado para o alto, do caixão. Quem o olha desconversa, pensa que sempre foi o que hoje está sendo: velho – eterno – cavanhaque. Mas antes foi maduro [...]. E mais antes foi moço [...]. E antes foi menino [...]. E mais antes foi criança [...]. E mais antes ainda foi de colo e de berço [...]. Porém antes foi o choro, e antes foi o berro [...] boxeador da treva...para onde descia. E antes ele estava para nascer. E ainda muito antes não estava para nascer. Não estava, não estava, *E* não estava. (ibid., p. 61)

O *E* maiúsculo, ôntico, é destacado como o elo que liga o fenômeno da vida à imanência da morte.

No outro conjunto que a autora intitula de *Encontros reservados* os textos exploram o lado patético das relações amorosas – se é que se pode chamar assim. Na verdade, não há afetividade entre os parceiros, mas sexo, apenas. O

conto “O doutor em filosofia e a manicura de doutores” é a história de um homem (doutor em filosofia) que pratica um ato sexual com sua “manicura” de maneira exata e fria:

“Prendeu-lhe os peitos com as duas mãos nodosas (como se fossem botões de acionar alguma máquina) e deu-lhe no corpo um giro de cento e oitenta graus. Depois abriu-a por trás como se partisse o pão do dia. [...] (Desejo sim, sem dúvida; mas muito de falseta.) (ibid., p.72).

Sexo desleal, anafrodisíaco, sem *glamour*, canibal e automático: “o tempo passa [...] Ele tosse. Ela desliga o *Magiclic*”. (ibid., p.72).

“No motel tique-taque”, um outro conto, uma mulher solitária para quem o tempo é precioso, uma vez que as linhas em seu pescoço já denunciavam a idade de quem não tem mais muito tempo a perder, encontra-se num motel com o amante. Essa desvantagem da mulher em relação ao tempo leva-a a querer tirar algum proveito sobre este, o tempo ou a idade. Um anel de brilhante, presenteado pelo amante, servirá de parâmetro para descrever a figura da mulher e de seu amante: “O brilhante era como a mulher, não muito claro, com uma jaça, [...] Já o amante era outra coisa: muito mais novo que a mulher, e bem menos lapidado que o brilhante” (ibid., p. 73). A mulher mercadoria e o amante um tanto bruto, porém jovem e viril, fingem um texto erótico. Utilizando o anel de brilhante, alguns truques, sem sucesso, são encenados pela mulher que tenta legitimar o ato. Diz o narrador:

“Como se ele não precisasse de truques se atira e cai, fundo e completo dentro da mulher, por conta própria. Ela não tem tempo de saltar um ai [...]. não faz mal, se alegre. Sente-se plantada por um lírio; é um pouco almofada, um pouco canteiro” (ibid., p.73).

Não é difícil de afirmar que esse teatro fetichista entre quatro paredes, apresentado na escritura de Zulmira Ribeiro, alude a certa subjetividade reificada, germinada das relações de produção experimentadas pela sociedade. Os



espaços trancafiados, como um quarto de motel, são ambientes que se articulam perfeitamente à subjetividade contemporânea cujo significado se estende à vontade de segurança, de pôr ordem no caos e de fingir afetos.

No grupo *Televisão. Televisores*, a autora se atém a alusões críticas dirigidas à *mídia* eletrônica. No conto “104 polegadas em cores”, o narrador parte de uma cena enquadrada numa tela de um aparelho de televisão e, com uma série de jogos de palavras que se repetem, faz a cena saltar para a realidade objetiva da narrativa e, num jogo de espelhamento, esta se revelar dentro da outra:

“Uma grande mansão, com televisão e mordomo, está dentro da televisão de uma grande mansão com mordomo [...] Também na grande mansão dentro da televisão da grande mansão, há uma televisão, [...] um mordomo” (ibid., p. 76).

Realidades que se engolem, infinitamente, numa perspectiva que dissolve os limites com ficção, alusão aos efeitos das imagens televisivas que cooptam a realidade, que se auto-reflete aliciada, na caixa do aparelho, sem escapatória.

No conto seguinte, “Tremendo e fiel”, a narrativa trata de telefilmes americanos, que “voltam à noite riscados por comerciais de todos os tipos que estrondejaram aqui e ali mas são apaziguadores.” (ibid., p.77). Filmes em que o bandido está emboscado dentro do mocinho, em que todos absolutamente não são o que parecem, mas o que não parecem, são. Comerciais espetaculares entram em cena e vendem hábitos, mentiras e comportamentos, nutrem subjetividades que buscam nessa indústria cultural a felicidade. O conto é iluminador quanto aos efeitos que fazem as mercadorias culturais que parecem prover da sensação de que se tomou posse imediatamente dos atributos vinculados a elas. Daí, além da ilusão de um desejo saciado, o alívio apaziguador. Assim, as mazelas espirituais da sociedade contemporânea são abrandadas pelas imagens e pelo consumo.

“Abandono”, em que as palavras se tornaram escassas, abandonando um Notável Escritor, encerra a coletânea. Um exercício de metalinguagem que evidencia a insolência da linguagem que se transforma em palavras, que, espantadas, fogem, alteram-se e somente com a insistência do chamado, às vezes chegam, embora arredias e rarefeitas. Sobre esse abandono, diz o narrador que encerra o texto de forma bastante pertinente:

Sentado na poltrona, olhos e ouvidos alertas, ainda hoje as procura – ainda assim, sofregamente pela sala – para ajudá-lo a agrupar as suas coisas; ou seriam as palavras elas próprias coisas...fumacentas...para onde foram...[...] Nunca mais vai juntá-las. Nunca mais as terá ecoando pelos cantos; ou plantadas na polpa da língua; ou a cada manhã diante dos olhos na escrita. (ibid., p.82)

Ademais, Zulmira Ribeiro Tavares, nesse texto, parece colocar o leitor frente a uma questão direta de seu próprio processo narrativo: a miniaturização. Somado a isso, a autora parece referir-se também a uma possível crise de criação, que, muitas vezes, revela-se num certo tédio conseqüente da sensação de tudo já foi escrito.

Essas narrativas superam-se e deslizam para um ensaísmo, em que, em nenhum momento, são esquecidos a atenção e o cuidado que requer a palavra.

Vale dizer que a literatura de Zulmira Ribeiro Tavares é sofisticada e isenta de metáforas rudimentares, pois é feita por uma meticulosa autora, que sabe usar a ironia no momento certo, preocupa-se com questões humanas e conhece bem a história do país, trazida à sua escritura de maneira sintomática.

Também lança luz à história e a um certo tipo de subjetividade o romance *Resumo de Ana*, de Modesto Carone, para o qual me volto a seguir.

### 3. 2. ESTÉTICA DA EXCLUSÃO E TÉCNICA PRECISA: RESUMO DE ANA

*Resumo de Ana*, romance em dípticos, de Modesto Carone, é visto por alguns como uma narrativa simplesmente de caráter histórico, em que o autor de *Aos pés de Matilde* e de *Dias melhores* preteriria a ficção. Isso faria com que nenhuma “novidade” fosse encontrada na obra, o que uma leitura mais cuidadosa questiona.

Trata-se do relato da vida de Ana Baldochi contada por Dona Lazinha ao narrador que se quer distante da história. As duas partes do romance podem ser lidas independentemente uma da outra, como se fossem duas novelas que abordam, de modo diferenciado, o mesmo tema. A despeito da autonomia dos “olhares”, a novela, que compõe a primeira parte do livro, desdobra-se e se espelha na segunda, *Ciro*, título que se refere ao filho mais novo de Ana. As duas narrativas contam a história dos mesmos personagens, porém de pontos de vista diferentes, pela voz do mesmo narrador. *Ciro* é a reverberação de Ana.

Ana nasce em 1887 e, após a morte dos pais, com cinco anos de idade, passa a ser filha de criação de Ernestina Pacheco, em Sorocaba. Aos 17 anos, Ana vai para São Paulo trabalhar como empregada doméstica, depois se torna governanta de uma família rica. Anos depois, retorna a Sorocaba e se casa. O texto relata os seus infortúnios até sua morte, em 1933, aos 45 anos.

Ciro nasce em 1925. Como Ana, viveu penosamente, igualmente oprimido pela necessidade e pela tendência a sonhar com conforto, dignidade e alegrias plausíveis, que nunca alcançou.

Há na narrativa uma aparente retração dos recursos artísticos que faz com que o texto se aproxime, em seu limite, de um relato histórico. Juntado a isso, seguindo as informações do narrador que se diz neto de Ana, percebem-se

referências históricas que, aludidas, situam a narrativa no período de transição do regime de escravidão para o capitalismo, de um lado, e a crise da Monarquia e a consolidação da República oligárquica, por outro.

Sabe-se que, com a crise no campo, acirram-se as disputas entre pequenos e grandes proprietários no final do século XIX. Aos poucos, o pequeno agricultor desaparece e passa a sitiante. Os pais de Ana eram sitiantes que passaram a arrendatários, os Godoy de Almeida. A família é submetida à crescente pauperização, a qual resulta no desespero de um dos irmãos que incendia a plantação e o dinheiro guardado no colchão.

Em São Paulo, a Companhia Canadense *Light and Power* é uma referência. Suas primeiras instalações surgem no início do século XX, próximas à crise do café e à emergência dos primeiros sinais do capital industrial. Na primeira novela, conta-se que Lazineira, mãe do narrador, aos 14 anos foi operária da indústria têxtil e metalúrgica, em Sorocaba. O relato ainda faz alusões aos trilhos dos bondes da *Light*, e é na casa de um alto funcionário desta empresa que Ana atuará como governanta.

Todas essas informações parecem confirmar o caráter histórico proeminente da narrativa, que, na verdade, vale-se desses dados para submeter ao processo estético aquilo que dá sentido ao texto, ou seja, as relações de trabalho no Brasil. Essas relações, sem dúvida, um dado histórico, tomarão forma artística e tensionarão o relato ao longo de sua urdidura. Nesse sentido, é válido assinalar tais relações que o texto ajuda a iluminar.

Alguns historiadores, como Caio Prado Jr., já chamaram atenção para a presença das estruturas de nosso passado colonial na história atual do país. Na verdade, dizem esses autores, o trabalho escravo foi adaptado, não abandonado. O

traço colonial que carrega a nossa cultura transforma todos os trabalhadores em escravos, máquinas humanas, à disposição do patrão (CANDIDO, 1995), cuja subjetividade está correlacionada à obrigatoriedade de servir. E é pelo esforço de transformar em traço artístico essa subjetividade complexa, na construção do personagem Ana e de seu filho Ciro, que o texto ganha força e tensão, tendo como perspectiva a problematização das relações de trabalho, que permeiam nossa realidade histórica, no texto, motivo literário. Uma história da história. Nesse sentido, poder-se-ia dizer: uma metaficção historiográfica.

Ana e Ciro são sujeitos cujo ideal de ego é pautado na máquina capitalista. Ela, atravessada pelas questões de um tempo protocapitalista; ele, pela consolidação dessas questões. Ana é filha de criação, o que não se confunde com agregada. As agregadas parecem ser mais comuns em família abastada. A filha de criação era posse de família de classe média ou baixa. Em geral, era sobrecarregada de trabalho. Cabe a essa relação o que afirmou Gilberto Freire (2003) sobre a máquina escravista, ou seja, o fato de quanto mais pobres os senhores, mais impiedosos com o escravo. A filha de criação não é empregada, pois não tem salário e, por não ser filha, o trabalho é sem tréguas. Começa cedo e o seu fim é ser devolvida a um parente que não a quer, ser escrava da patroa, ser desfrutada pelo patrão ou pelo filho deste. Ana encarna essa categoria de escravização. Veja-se no texto:

Aos seis anos de idade já cuidava de trabalhos domésticos significativos: levantava-se de madrugada, acendia o fogão a lenha, preparava a mesa do café, varria o quintal, enxaguava a roupa suja numa tina, passava e engomava com ferro de carvão; para lavar a louça punha-se em pé sobre o caixote de madeira porque não tinha ainda altura suficiente para alcançar a pia. (CARONE, 1998, p. 16-17)

Depois, passa a tomar conta de uma sobrinha doente que foi morar com a família. Além disso, Ana trabalhava “para fora”, a juntar lucro ao senhor, que não lhe concedia folga, tampouco, algum numerário. Em troca, Ana tinha teto, comida, roupa velha e instrução caseira, que não excluía os coques e a reguada. Ana escrevia mal o próprio nome e admirava os filhos dos patrões que escreviam na lousa “com uma caligrafia que mobilizava a fantasia de Ana” (ibid., p. 21). Ana fingia instrução. Introjetava a cultura do patrão rico. Alimentava-se dela, a desempenhar um teatro, a duras penas.

Num contraponto, essa cultura do rico incorporada pelo personagem, nunca efetiva e utilizada, por vezes assume uma tragicidade, gerando tensão na narrativa. Vale dizer que essa tensão alimenta uma outra maior que advém da complexa relação entre mãe e filha de criação, pois, a despeito da exploração do trabalho e da fraude familiar, Ana conseguiu arrumar emprego em São Paulo, por intermédio da mãe, Ernestina, e esta nunca deixou de assumir um ar de mãe verdadeira. Embora essa submissão à inferioridade de alguma maneira atravesse a subjetividade do personagem, é a incorporação por meio da aproximação simbiótica com a cultura dos ricos que marcará mais acentuadamente a personalidade instável de Ana, pois, em seu teatro, pertence, mas não pertence àquele grupo.

Essa situação ambígua que se desdobra em contradições imprime no texto marcas do autoritarismo de nossa história: a lembrança do escravo chamado “de dentro”, habitante da Casa Grande, que, por uma superioridade adquirida, apartava-se de seus pares (VIOTTI DA COSTA, 1982); assim como a cultura do colonizador assumida pelos colonizados, ao longo da prática de colonização européia.

Dramático, por natureza, esse tema reporta a personagens de histórias já narrados pela literatura. *Brooksmikth*, de Henry James, originou-se na narrativa que

lhe foi contada sobre uma criada de quarto de uma dama ilustrada que veio a falecer. Habituada à conversação culta, a criada amargurou-se com a morte de sua dama, e muito lhe custou o retorno ao seu estrato.

Brooksmith seria a versão masculina da criada da tal narrativa. Em contato com um ambiente adequado, o criado desfruta das benesses da vida. Isso o divide, o dilacera e intensifica a carga dramática do personagem. O drama de Brooksmith passava pelo fato de ter-se instruído.

Ana e Brooksmith são sujeitos que se equiparam no que tange ao jogo da dominação de classe, que move e tensiona a narrativa de Carone e Henry James. O criado de James é erudito, fala várias línguas, gosta de poesia, mas nunca deixará a condição de criado, um *british domestic* de “*race*”, atípico, submetido aos mandos de um patrão igualmente atípico, pois o Sr. Offord é um inglês que viveu durante longos anos longe da Inglaterra e que, por fim, “estraga” sua criadagem. O fim do personagem, portanto, é naturalmente trágico.

No caso de Ana, a coisa é ainda mais complicada, visto que nossa experiência peculiar de cordialidade torna essa clivagem ainda mais dolorosa, dada a maior flexibilidade nas inter-relações, inexistência de leis, intimidade entre patrões e empregados, que dão um contorno complexo às relações de classes, e acabam se voltando, quase sempre, contra os espoliados. No que diz respeito a Ana, o drama se agrava em vista do temperamento do personagem, extremamente vaidoso, orgulhoso, perspicaz, apreciador de óperas e de grandes ambições: a filha Lazineha foi batizada por parentes do presidente de São Paulo, fato que lança luz às relações de compadrio que amalgamavam (e ainda amalgamam), em geral, fidelidades políticas. Observe-se no texto:

[...] foi graças aos antigos contatos de Ana com a família de Júlio Prestes que Lazineira foi batizada por uma prima-irmã do presidente de São Paulo, ocasião em que as visitas à chácara dos Prestes na rua Direita se amiudaram, resultando na aproximação do novo correligionário (CARONE, 1998, p. 37)

Lazineira era a filha mais velha de Ana. Aos seis anos, quando do nascimento de Ciro, orientada pela mãe, ficou responsável pelas relações sociais mais importantes da família. Veja-se:

O encargo era um embaraço para Lazineira, 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 ordens*. Apesar da relutância foi com essas palavras que anunciou o acontecimento na casa de Luizeira Maia, perto da Vila Leão, depois de ter saltado no topo da rua da Penha do bonde aberto que unia o Além-Ponte ao Cerrado. Aos olhos da mãe a formalidade na residência senhorial parecia indispensável porque Julieta de Albuquerque, prima de Júlio Prestes, era irmã de Luizeira e tinha sido madrinha da menina. O filho de Julieta, Ciro, também era seu padrinho e o nome escolhido para o recém-nascido representava uma homenagem com endereço certo: menos de um ano mais tarde o menino seria batizado por Ciro Albuquerque de Vasconcelos a mando de Julieta e da matriarca Júlia na antiga igreja do Bom Jesus [...] onde em 1851 o empresário Manuel Lopes de Oliveira fez a primeira tentativa de instalar uma fábrica de tecidos na Província de São Paulo com máquinas importadas da Inglaterra. (ibid., p. 55)

Novamente o compadrio, próprio do jogo de interesses das camadas sociais mais abastadas, dobrado à subjetividade de Ana, a fazer deslizar sua consciência de “sujeito inferior”, coloca-a num lugar ambíguo.

Há também, na literatura brasileira, um personagem que compartilha com Ana algumas afinidades. Trata-se de Lalau, de Machado de Assis, personagem de *Casa velha*, que se apaixona pelo filho de Dona Antônia, sua protetora. Lalau era quase filha e talvez por isso, pelo “quase”, fingia não perceber a diferença que se instaurava no tratamento superior a ela dirigido pelos seus quase parentes. Todos a



tratavam com afeto, mas com ares de superioridade. Isso é afirmado no texto. A boa menina mimada por sua protetora recebeu educação, talvez mais do que deveria.

Carone desenha seu personagem, à medida que a história é narrada, “a jovem órfã era esperta e recatada, de olhos vivos, cabelos pretos e pele alva, que gostava de se enfeitar com os poucos recursos disponíveis” (CARONE, 1998, p.18).

Em outro fragmento:

“Ana observava com atenção nas ruas de Sorocaba os transeuntes mais solenes, pois o que admirava neles era o porte e as boas maneiras, que procurava mimetizar sempre que possível para um dia compor o seu estilo pessoal” (ibid., p.18).

Sua aparência era incompatível com uma vida de trabalho compulsório. Apreciava os ofícios religiosos, “valorizava a liturgia e o espetáculo” (ibid., p.19) e admirava a ópera.

Ana tenta escapar à vida interiorana em busca de horizontes mais amplos. Deixa Sorocaba e vai tentar a vida na cidade grande. De empregada a governanta, o personagem chega ao limite possível de sua educação. Nessa condição, freqüenta óperas e espetáculos musicais, com direito a traje de gala e reservas de camarote. Essas proezas, parte de seu teatro, só nutriam o seu drama, levando ao limite sua laceração. Mal conseguia escrever seu nome, mas memorizava trechos da *Traviata*, que a emocionava, pois se identificava com o personagem da ópera.

Esse lugar dividido, no qual o jogo teatral de Ana se instaura, é exemplificado pelas festas que oferecia, de modo que ao mesmo tempo que preparava os pratos “se punha a servi-los em traje de gala aos convidados” (ibid., p. 37), prática incomum entre as pessoas de classes altas, que Ana imitava sem perceber. Essa partição interior, que a imprime nesse entre-lugar, também rendeu ao personagem fantasias amorosas as quais lhe custaram muito caro. Veja-se no texto:

Ana deve tê-lo visto com freqüência no armazém e tudo indica que desde o início se sentiu atraída por ele: sem dúvida as frustrações do casamento alimentavam as fantasias de sedução. Assim que o homem passou a freqüentar a casa do casal ela adotou uma atitude mais desenvolta. Ao que parece João Franco não permaneceu insensível ao interesse de Ana, mas por algum motivo impenetrável decidiu castigá-la. Um dia em que o marido não pôde ir pessoalmente contratar o carro para um casamento ela se prontificou a fazê-lo. Encontrou a limusine branca estacionada e a informaram que o dono estava numa barbearia próxima. Foi até lá sem pressentir as conseqüências do passo em falso e naquela mesma noite João Franco disse a Baldochi que Ana o assediava por toda parte. Ao se saber denunciada ela procurou o chofer de praça e o decompôs na frente da mulher [...]. Quando voltou para casa o marido estava no armazém, onde ficou até muito tarde [...]; 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 de couro até perder o fôlego: o quarto estava escuro mas Lazineha pôde ver a cena pela porta escancarada.(ibid., p. 42)

Quando Ana deu à luz a segunda filha, seu casamento estava insustentável e o interesse pelas coisas havia desaparecido. Uma depressão se objetivara e a personagem alheara-se do mundo, “Embora não atinasse logo com o sentido daquela prostração, Lazineha acabou descobrindo que a mãe bebia às escondidas” (ibid., p. 42).

Numa oportuna aproximação, observo que o destino de Ana não se distancia daquele dos escravos da época em geral: dispersão familiar, destruição do espaço social e o alcoolismo. Afirma Emília Viotti da Costa (op. cit) que o vício da bebida se transformou numa calamidade, a qual se tentou reprimir de todas as formas. A maneira mais radical foi a obrigatoriedade do uso de uma máscara de folha de

flandres. Machado de Assis, no conto “Pai contra mãe”, faz referência àquela medida. O conto inicia-se assim:

A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais. Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício. Um deles era o ferro ao pescoço, outro o ferro ao pé; havia também a máscara de folha-de-flandres. A máscara fazia perder o vício da embriaguez aos escravos, por lhes tapar a boca. Tinha só três buracos, dous para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado. [...] Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel. (MACHADO DE ASSIS, 1968, p. 15)

Embora o alcoolismo não fosse privilégio dos escravos, o vício da bebida parece compor, quase sempre, uma subjetividade construída à base da falta de perspectivas, fazendo com que essas pessoas, no afã de fugir dessa situação, bebam, pois assim alheiam-se do mundo. Em Ana, isso se soma à tragicidade de seu estado ambíguo.

Talvez essa estreita aproximação do *Resumo de Ana* com a história documental comprometesse a ficcionalidade do romance. Mas o deslizamento que experimenta o foco narrativo do texto denuncia essa ficção de corte realista, cuja matéria-prima é a memória. Esta, lábil por excelência, serve de álibi a essa obra extraída da realidade e que traz a estilha, portanto, daquilo que viu ou leu.

Por outro lado, também a técnica e os aspectos formais considerados pelo relato merecem atenção. Nos dois momentos que compõem o livro, facilmente vistos como dois olhares sobre a mesma história, o narrador é o neto de Ana e sobrinho de Ciro que finge manter distância daquilo que está sendo narrado e apenas raramente fala em primeira pessoa. Nada há de notável nas vidas de Ana e de Ciro, mas, a despeito de seu fingimento, é a voz do narrador, séria e reverente, que tornará grandiosas essas memórias, abrigando-as do esquecimento.

Essas histórias são narradas de maneira aparentemente linear – compasso regular da voz da narrativa e no tom da narração, ausência de ornamentos e blocos narrativos – que camufla um requinte técnico. Os trechos mais concentrados ou mais dispersos acompanham o grau maior ou menor de dramaticidade, sinalizando, intencionalmente, uma intromissão do narrador, que enforma o relato dessas memórias. Ao final da narrativa, tanto da primeira parte como da segunda, essa intromissão é menos fingida. Veja-se a voz do narrador ao final do primeiro momento:

[...] e foi assim que em meados de 1933, com quatorze anos completos, Lazineira 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 [...], 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 industrial da família Paulo Emílio Salles Gomes, que àquela altura ensaiava em São Paulo os primeiros passos de sua carreira de escritor e militante de esquerda. (CARONE, 1998, p. 50)

Percebe-se, nesse fragmento, um curioso tecido de tempos que o texto cerze desde o começo, que se cruza no presente do narrador. Aqui, Lazineira, que, na velhice, narra a história ao filho, volta-se para trás repentinamente, aos 14 anos.

Ao final da segunda parte, novamente a intromissão do narrador que descreve o sepultamento de Ciro, como quem pinta uma cena minuciosa, em que, de um momento para outro, insere-se nela. Veja-se:

A família decidiu sepultar Ciro no bairro de Árvore Grande, a uma distância que hoje parece curta em relação à rua dos Morros, onde ele nasceu. Os muros do Cemitério da Consolação, na praça dos Viajantes, foram caiados de ponta e refletem o sol como um banco de areia. À sombra de alguns angicos imóveis, apoiadas na parede ou acomodadas em dois assentos de pedra, Anita e as seis filhas descansam com as mãos enlaçadas e olham para o chão coberto de descalho. Os genros, de terno e gravata, esperam o momento de carregar o caixão de defunto, que continua no carro funerário. Como a luz reverbera no vidro do pára-brisa, eles protegem a vista com as mãos morenas e deixam à mostra os punhos alvos da camisa.

Lazinha e Zilda conversam em voz baixa debaixo do portal onde consta algum provérbio da Bíblia. Pelas grades de ferro é possível distinguir uma fileira de túmulos baixos, pintados na base com uma tinta azul-celeste que acentua a cor viva da cal. Quando o caixão é finalmente transportado para o interior do cemitério, agarro uma das alças e constato que o revés não abandonou Ciro até o fim, pois é numa tumba sem lápide que ele some sob a terra e só no dia seguinte chega a notícia de que o corpo foi enterrado na cova errada. (ibid., p. 112-113)

Além dessas linhas temporais que se cruzam no texto, outros cruzamentos ocorrem na narrativa. Um deles diz respeito à qualidade da voz que narra, ao mesmo tempo familiar e estranha. Familiar pelo fato de aproximar-se da tradição oral, em que o narrador quer transmitir aos seus ouvintes o sentido da experiência. Estranho porque há na voz de quem narra diferentes vozes que se misturam, e o narrador também não demonstra sabedoria, mas simplesmente o desejo de saber. Dessa maneira, distancia-se das narrativas orais e afirma-se como um relato de agora. Afora isso, a voz principal não se ouve, e é ao redor desse silêncio, que atravessa diversas camadas, a diminuir o impacto dos fatos, que o texto se estrutura e se mantém no domínio ficcional. O silêncio de Ana a mantém à distância e dignifica a presença do humilde no texto, na medida em que algumas interrogações ficam, propositalmente, sem respostas. Nesse trabalho de lacunas, os acontecimentos descritos valem menos do que sua relação com os omitidos ou com os desconhecidos. Assim, o narrador não compartilha as frias certezas das soluções literárias clássicas, e deixa-se seduzir pelo fantasma de Ana, num resumo do resumo da história.

Dessa maneira, ainda do ponto de vista da composição, o resumo traz em si, de maneira alusiva, entranhadas nas lacunas silenciosas, outras possibilidades ficcionais. Uma delas é *A dama das camélias*, por meio de *La Traviata*, ópera que emocionava o personagem “até as lágrimas...” (ibid., p. 23) e que facilitava a

identificação com Ana, deslizando a narrativa ao limite de um melodrama, que, por um fio, deixa de provocar no leitor uma recepção sentimental.

Por fim, Carone chama atenção, no cenário da prosa contemporânea, talvez pelo fato de sua dicção vir carregada de uma paixão em formalizar a experiência social autoritária da sociedade brasileira, no que diz respeito ao que ela tem de universal e, ao mesmo, tempo, de particular. De maneira responsável, o autor experimenta seus materiais, dribla a gratuidade estética e nos conduz à reflexão.

Para concluir, *Resumo de Ana* esconde, por detrás de uma falsa simplicidade, uma sofisticada elaboração que conjuga fidelidade histórica – uma decisão estética –, cruzamentos de natureza diversa, simulação de oralidade (ARRIGUCCI, 1987), que sinaliza, na narrativa, o modelo brasileiro, isto é, as relações escravistas, ainda tão pontuais na história recente do país.

Talvez essa compreensão tenha levado a um tratamento raro do personagem humilde, por parte do texto, distante das abordagens de compaixão, de denúncia social ou folclórica, que pecam por uma postura narrativa de distância e superioridade. O distanciamento no *Resumo de Ana* ocorre pelo respeito ao grau de complexidade que implica a figura da “filha de criação” – complexidade psicológica violenta de um sujeito que não tem a mínima condição, materiais e imateriais, para elaborar seus problemas. Uma subjetividade entrelaçada por sua origem, seus desejos malogrados, seus reveses, que não cedem espaço ao traço romântico. A clareza dessa situação, no texto, evidencia a violência do conflito, e toda essa mistura acaba por atribuir originalidade ao relato, quando somada ao conjunto das estratégias formais, observadas na construção da escritura.

Todo esse cuidado conferido ao *Resumo de Ana*, tanto do ponto de vista técnico quanto o da maneira de tratar o assunto, traduz a agudeza de espírito de seu autor, que vejo como uma referência na cena contemporânea.

Outra referência que considero, cuja dicção, à sua maneira, também se vale de uma linguagem imiscuída de informações acerca da subjetividade e da história, é a ficção de Milton Hatoum, de que passo a me ocupar.

### **3.3. RUÍNAS E MEMÓRIA: *DOIS IRMÃOS* E A ATUALIZAÇÃO PÓS-MODERNA DE UM GÊNERO EM DECLÍNIO**

A fecundação da memória é um traço que perpassa *Dois irmãos*, um dos romances do amazonense Milton Hatoum. O texto lança luzes e auxilia a compreensão do processo de modernização da região amazônica conjuntamente à imigração árabe que se estende do começo do século XX à década de 60, para a cidade Manaus. Esta, portanto, o *locus* em que se passará a história.

Em *Dois irmãos*, o narrador é filho de uma índia estuprada por um descendente libanês. Nada mais caracteriza o sujeito narrador do que sua condição de fora da família, o passar do tempo e a instabilidade da “cidade flutuante” (COSTA LIMA: 2002, 317).

O narrador busca a identidade de seu pai entre os homens da casa e entre os restos de outras histórias. Tenta reconstruir os cacos do passado, ora como testemunha, ora como quem ouviu e guardou, mudo, as histórias dos outros. Num jogo de inventar memória, tenta transformá-la em ponto de convergência do passado:

Isso Domingas me contou. Mas muita coisa do que aconteceu eu mesmo vi, porque enxerguei de fora aquele pequeno mundo. Sim, de fora e às vezes distante. Mas fui observador desse jogo e presenciei muitas cartadas, até o lance final. (HATOUM, 2000, p. 29)

Essa estratégia incluiria a obra de Hatoum naquelas que procuram uma solução estética, transformando em linguagem literária sujeitos socialmente excluídos, o que o autor faz de maneira sensivelmente distinta.

Manaus não será, nessa narrativa, apenas cenário, mas um espaço sociocultural, que, sem determinismos, faz flutuar, na memória fértil do narrador, a sua chuva, o seu calor, a sua culinária, a sua paisagem e o seu sotaque pleno de palavras cujo som e significado por si constituem um enunciado – “osga”, “pitiú”, “cabocas”, “lagrimar”, “encafuados”, “jambu”, “mururé”, “mucura”, “cotoco”, etc.

Nesse espaço, sujeitos inumanos se movem, num tempo desenfreado, que transforma as feições da cidade e desestabiliza a vida daqueles que presenciam essas mudanças. A cidade se mistura ao que chega de fora: a comida, o cheiro, a cor. Desprende-se de suas raízes. Torna-se singular, e tudo parece desmoronar sem deixar rastros, não fossem as lembranças catadas pelo desejo do narrador. Veja-se no texto:

O Café Mocambo fechara, a praça das Acácias estava virando um bazar. Sozinho à mesa, ele ia contando suas andanças pela cidade. A novidade mais triste de todas: o lupanar lilás, também fora fechado. “Manaus está cheia de estrangeiros, mama. Indianos, coreanos, chineses...O centro virou um formigueiro de gente do interior...Tudo está mudando em Manaus. (ibid., p. 223)

Domingas, a índia estuprada por um dos dois irmãos, faz as vezes da gente da terra, um primeiro estrato. O personagem, mãe do narrador, foi arrancada da comunidade indígena pelas religiosas que a “domesticaram” para servir às famílias de Manaus:



[...] Domingas, a cunhatã mirrada, meio escrava, meio ama, “louca para ser livre”, como ela me disse certa vez, cansada, derrotada, entregue ao feitiço da família, não muito diferente das outras empregadas da vizinhança, alfabetizadas, educadas pelas religiosas das missões, mas todas vivendo nos fundos da casa, muito perto da cerca ou do muro, onde dormiam com seus sonhos de liberdade. (ibid., p. 67)

A família de imigrantes aludiria a um estrato com alguma posse econômica, o agente estrutural de extermínio.

Outros tipos flutuantes, tal qual a cidade, que povoam a narrativa, configurariam uma subjetividade *lumpem*, periférica, resultante da peculiar modernização de Manaus: peixeiros, vendedores de frutas, donos de biroskas, moradores de barcos encalhados, mendigos, enfim, os nativos derrotados que circundavam, pacificamente, a família razoavelmente afortunada.

Embora com posse econômica, a família também não escapará da instabilidade provocada pela chegada dos tempos modernos. Algumas, que ainda viviam dos restos da ostentação do antigo ciclo da borracha, ao final, são humilhadas pela leva de novos-ricos. Assim, a lógica utilitária se cumpre, num tempo apressado que usa, avança e descarta.

No romance, uma família de árabes imigrantes amplia em Manaus uma riqueza trazida do Líbano, inclusive de cheiros e sabores, que se misturariam aos da comida da Amazônia, “No Mercado Municipal, escolhia uma pescada, um tucunaré ou um matrixã, recheava com farofa e azeitonas, assava-o no forno de lenha e servia-o com molho de gergelim” (ibid., p.47). Portanto, uma riqueza não material apenas.

Suas essências preciosas se misturariam, também, com o cheiro de lama e de água estagnada, com o cheiro da miséria da cidade, que, sem raízes, necrosa e fede. Essa é a ambiência do lugar da narrativa: a da mistura. No texto, as marcas

locais são mantidas à sombra, pela linguagem carregada de sotaque e de expressões regionais trazidas pela memória – “Uma brisa soprava do rio, trazendo o pitiú de peixe, o cheiro de frutas e pimenta [...]” (ibid., p.71) –, sem que escapem, entretanto, da vulnerabilidade que as expõe às expropriações e reapropriações, em vista daqueles que chegam e transformam o desenho do cenário, com traços que assinalam uma degradação universal, na cidade e em sua gente:

[...] Vendia de tudo um pouco aos moradores do Educandos, um dos bairros mais populosos de Manaus, que crescera muito com a chegada dos soldados da borracha, vindos dos rios mais distantes da Amazônia. Com o fim da guerra, migraram para Manaus, onde ergueram palafitas à beira dos igarapés, nos barrancos e nos clarões da cidade. Manaus cresceu assim: no tumulto de quem chega primeiro. (ibid., p. 41)

Por outro lado, a presença renitente da índia Domingas, estrato primeiro, co-responsável pelas memórias narradas, “A minha história também depende dela, Domingas” (ibid., 25), diz o narrador, tenta preservar, a duras penas, os traços dessa cultura que se transforma e persiste:

Recortei o rosto de minha mãe e guardei esse pedaço de papel precioso, a única imagem que restou do rosto de Domingas. Posso reconhecer seu riso nas poucas vezes que ela riu, e imaginar seus olhos graúdos, rasgados e perdidos em algum lugar do passado. (ibid., p. 263)

Essa periferia afastada do país, lugar de gente esquecida e anônima, que atrai fugitivos e deslocados do mundo inteiro, alude a um processo de construção de relações de identidade e diferença desse lugar, que no texto é sustentado pela metonímia que a família de árabe incorpora e pela particular figura do narrador:

Nos primeiros meses depois da chegada de Yaqub, Zana tentou zelar por uma atenção equilibrada aos filhos. Rânia significava mais do que eu, porém menos do que os gêmeos. Por exemplo: eu dormia num quatinho construído no quintal, fora dos limites da casa. Rânia dormia num pequeno aposento, só que no andar superior. Os

gêmeos dormiam em quartos semelhantes e contíguos. Com a mesma mobília; recebiam a mesma mesada, as mesmas moedas, e ambos estudavam no colégio dos padres. Era um privilégio [...] (ibid., p. 29-30).

No romance de Hatoum, o peso maior da história da família é dado ao decurso de seu enraizamento e posterior degradação (COSTA LIMA, op. cit., p. 319), sinalizado na epígrafe da narrativa, numa citação de alguns versos de Drummond:

A casa foi vendida com todas as lembranças  
 todos os móveis todos os pesadelos  
 todos os pecados cometidos ou em vias de cometer  
 a casa foi vendida com seu bater de portas  
 com seu vento encanado sua vista do mundo  
 Seus imponderáveis [...] (ibid.)

Contudo, esse “lugar” da família se estende ao espaço de Manaus, o porto à margem do rio Negro: a cidade e o rio, imagens de ruínas e da passagem do tempo que acompanham o drama familiar. Tempo que vai e volta, na narrativa, na lembrança, num ritmo do esforço que faz o narrador catar pedaços soltos de memória. A cada pedaço encontrado no mar perdido de esquecimento, resgata-se e tenta esgotá-lo em seus ecos reverberantes e turvos, na lembrança do narrador, que precisa autenticá-lo na voz de um de seus personagens:

A intimidade com os filhos, isso o Halim nunca teve. Uma parte de sua história, a valentia de uma vida, nada disso ele contou aos gêmeos. Ele me fazia revelações em dias esparsos, aos pedaços, “como retalhos de um tecido”. Ouvi esses retalhos, e o tecido, que era vistoso e forte, foi se desfibrando até esgarçar. (grifo meu) (ibid., p. 51-52)

Halim, um vendedor de porta em porta, tímido e embriagado, conquista com gazais decorados o amor de Zana, filha de Galib, um comerciante árabe bem sucedido. Zana, o grande amor de Halim, será a esposa a ser perdida com a vinda

dos filhos, digo, de um dos filhos gêmeos, Omar. A casa será formada pela índia doméstica, Domingas, aceita “como se” fosse da família – traço de brasilidade que marca o autoritarismo legitimado pela cordialidade de nossa cultura, também presente em *Resumo de Ana*, de Carone –, por Zana, a árabe-manauense, Halim, o marido de boa conversa que cuida da loja e pelos três filhos, os gêmeos, Yaqub e Omar, este o Caçula, porque nasceu por último, e Rânia, a filha. Os gêmeos se detestam desde criança. O primeiro, Yaqub, sério, decidido, equilibrado, um racionalista, “[...]feito osga em parede úmida, compensava a ausência dos gozos do sol e do corpo aguçando a capacidade de calcular, de equacionar” (ibid., p. 32). O Caçula, Omar, um mimado, desajuizado, transgressor, o “corpo sem órgãos” dos gêmeos, uma atualização “macunaímica” de Dioniso, sedento de desejos sem deferimentos, “Num dia que o caçula passou a tarde toda de cuecas deitado na rede, o pai o cutucou e disse, [...]’Não tens vergonha de viver assim? Vais passar a vida nessa rede imunda, com essa cara?’” (ibid., p.33).

Yaqub e Omar são os opostos que se complementam. Nessa condição, aludem a conduta de uma sociedade insegura dos valores que importa – o racionalismo e a cultura do dinheiro. Yaqub é a instrumentalização da razão calculada que vigia o alegre cemitério dos mortos da terra sem raízes (COSTA LIMA, 2000, p. 320). É ele, Yaqub, quem garantirá ao filho da índia doméstica a condição de narrador, sem o qual não seria lembrado. Omar é o “noivo cativo” da mãe, aquele que pode tudo, menos casar e ter uma mulher:

Mas Omar cometia o erro de trair a mulher que nunca o havia traído. Zana se remexeu na cadeira ao ver o filho aproximar-se de Dália, o foco de luz da lanterna crescendo no rosto da dançarina, até que, exibicionista e enamorado, beijou teatralmente a amante no meio da sala e depois pediu aplausos para ela. Todos bateram palmas ao som de um batuque tocado pelo viúvo Talib. Só Zana ficou alheia a tanta homenagem. (HATOUM, 2000, p. 102).

A mulher a quem se refere o narrador é Zana, que espera o momento certo para se vingar.

Por outro lado, o Dioniso destroçado amplia-se, como mito, diante da figura do civilizado Yaqub, que deixa a província e torna-se um calculista bem-sucedido. Este, mais tarde, volta a Manaus contratado por um novo imigrante, dono agora da casa em que o engenheiro viveu na infância, para elaborar um projeto de hotel. Omar, em vários momentos da narrativa, some mas retorna, “Os olhos fundos e acesos davam a impressão de um ser à deriva, mesmo sem ter perdido totalmente a vontade ou a força de recuperar uma coisa perdida.” (ibid., p. 259). Yaqub simplesmente morre. À morte do gêmeo Omar, que sempre retorna, o narrador não faz referência. O pai morre desamparado e de velhice. A mãe enlouquece e não sobrevive. Rânia sobrevive estéril como foram os irmãos. O filho da índia doméstica transforma a história em romance, com fragmentos de memória cuja figura de Omar, o destroçado, dá sustentação a essa narrativa de destruição, da qual todos faziam parte como agentes. Dessa forma, o capitalismo periférico se cumpre numa região marginal, dentro de seu raio de influência.

No que tange, ainda, à forma, a qualidade desse romance passa pela escolha do elemento responsável pela urdidura da narrativa, isto é, a releitura de um mito que se alarga e se transforma em romance. Um romance de um lugar que rompe com suas bases e fica à deriva entre razão calculada e afetos desenfreados:

Lembro-me de que estava ansioso naquela tarde de meio-céu. Eu acabara de dar minha primeira aula no liceu onde havia estudado e vim a pé para cá, sob a chuva, observando as valetas que dragavam o lixo, os leprosos amontoados, encolhidos debaixo dos outizeiros. Olhava com assombro e tristeza a cidade que se mutilava e crescia ao mesmo tempo, afastada do porto e do rio, irreconciliável com seu passado. (grifo meu) (ibid., p. 264)

Milton Hatoum utiliza como motivo de sua narrativa o drama familiar, a casa que se desfaz. O autor lança mão de um narrador que, depois de trinta anos, quando todos já estão mortos, resolve contar uma história que também é sua. Este procura descobrir, entre os homens dessa família, aquele que é seu pai. Esse narrador observador, testemunha privilegiada, tenta reconstruir sua própria identidade em meio aos estilhaços das histórias dos outros, que ouviu e guardou, ou dos fatos que presenciou, do seu quatinho afastado no fundo do jardim:

Naquela época, tentei, em vão, escrever outras linhas. Mas as palavras parecem esperar a morte e o esquecimento; permanecem soterradas, petrificadas, em estado latente, para depois, em lenta combustão, acenderem em nós o desejo de contar passagens que o tempo dissipou. E o tempo, que nos faz esquecer, também é cúmplice delas. Só o tempo transforma nossos sentimentos em palavras mais verdadeiras [...].(ibid., p. 244-245)

Desses relatos surgem as figuras de Omar e Yaqub, os gêmeos inimigos, um dos quais pode ter engravidado sua mãe; a relação incestuosa de Rânia com seus dois irmãos; a dedicação desmedida, que também beira o incesto, da matriarca Zana ao preferido Omar; o desalento de Halim, seu marido, preterido por esse amor excessivo.

*Dois irmãos*, à medida que dá um mergulho vertical na memória, sempre falha e “gaga”, para sondar as inconclusões do passado e tentar refazer o desfeito, por meio de um exame minucioso de cada elemento que dele emerge – perfumes e odores, sons e silêncios, luzes e sombras, palavras ditas e caladas, gestos concluídos ou rascunhados e vozes legitimadoras – segue os passos desse passado que se estendem horizontalmente por muitos anos de atos e fatos. Assim, o vertical e o horizontal tecem a trama de tempos, por meio de uma delicada composição lingüística que não permite um sentido único e definitivo, visto que trabalha com dois

eixos, o anúncio e o segredo (PERRONE-MOISÉS, 2000), que se alternam e se complementam:

Minha mãe quis sentar na mureta que dá para o rio escuro. Ficou calada por uns minutos, até a claridade sumir de vez. “Quando tu naceste”, ele disse, “seu Halim me ajudou, não quis me tirar da casa...Me prometeu que ias estudar. Tu eras neto dele, não ia te deixar na rua. Ele foi ao teu batismo, só ele me acompanhou. E ainda me pediu para escolher teu nome. [...]“Com o Omar eu não queria...Uma noite ele entrou no meu quarto, fazendo aquela algazarra, bêbado, abrutalhado...Ele me agarrou com força de homem. Nunca me pediu perdão. (HATOUM, 2000, p. 241)

Dessa trama, disfarçado, também avulta um tempo que se amplia da história peculiar daquela região para a história brasileira, iluminando a época do processo de modernização do país, que reverberou na região norte, talvez mais do que em outros lugares, e revelando, com crueza, as marcas da convivência de progresso e atraso, de avanço e estagnação, de permanência e mudança. Veja-se no texto:

A euforia, que vinha de um Brasil tão distante, chegava a Manaus como um sopro amornado. E o futuro, ou a idéia de um futuro promissor, dissolvia-se no mormaço amazônico. Estávamos longe da era industrial e mais longe do nosso passado grandioso. (ibid., p. 128)

Manaus é o espaço privilegiado, a cidade ilhada pelo rio e pela floresta, que, desde o fim da *belle époque* da borracha, adaptou-se, no possível, a cada nova circunstância dada pelo desenvolvimento. Nesse sentido, pode ser compreendida como uma alegoria da história do país, uma parte, num pequeno mundo, a ele circunscrita, a gerar valores humanos específicos, fazendo, dessa forma, a passagem do local para o universal. Um espaço sócio-cultural e histórico, formado por estratos humanos que se cruzam e se misturam, quase desaparecendo: o estrato indígena, o do imigrante estrangeiro, o do migrante de outras regiões do país:

O indiano falava pouco [...]. Ele vivia em trânsito, construindo hotéis em vários continentes. Era como se morasse em pátrias provisórias, falasse línguas provisórias e fizesse amizades provisórias. O que se enraizava em cada lugar eram negócios. (ibid., p. 226)

No enredo que tem como foco uma realidade humana, extraída da observação direta, estão os imigrantes libaneses, que se estabeleceram no norte do país, para reconstituir ou ampliar a riqueza trazida de longe e integrar-se a uma comunidade diversificada, e que sobrevivem aos faustos arruinados do ciclo da borracha, até serem tangidos pela leva dos novos ricos da modernização industrial.

Porém, há nuances nessa narrativa. Com ela, Milton Hatoum avizinha-se, de maneira distinta e com muita sutileza, de uma vertente clássica da ficção brasileira, o regionalismo. Partindo de contribuições pertencentes a matrizes urbanas clássicas, modernas e contemporâneas, já incorporadas à ficção brasileira, o autor reexamina conteúdos regionais, compondo um tecido híbrido que mantém vivas suas fontes e, dessa maneira, recupera uma identidade específica, cujo processo parece prevenir-se de uma transformação multicultural mais radical.

Imagino que, para quem não conhece a região, a Amazônia apareça como um universo “outro”, por vezes, exótico, com seu calor e sua chuva, suas águas, frutas, pássaros e peixes, seu cheiro e sua floresta. Para quem não a conhece, são fartos os apelos aos sentidos, em seqüências que descrevem com preciosismo a paisagem, a chuva, o calor, o cheiro, as coisas peculiares da região. Veja-se uma delas:

[...] passeava ao léu pela cidade, atravessava as pontes metálicas, perambulava nas áreas margeadas por igarapés, os bairros que se expandiam àquela época, cercando o centro de Manaus. [...] O porto já estava animado àquela hora da manhã. Vendia-se tudo na beira do igarapé de São Raimundo: frutas, peixes, maxixe, quiabo, brinquedos de latão [...] Mas a visão de dezenas de catraias alinhadas impressionava mais. No meio da travessia já se sentia o



cheiro de miúdos e vísceras de boi. Cheiro de entranhas. Os catraieiros remavam lentamente, as canoas emparelhadas pareciam um réptil imenso que se aproximava da margem. Quando atracavam, os bucheiros descarregavam caixas e tabuleiros cheios de vísceras [...] e o cheiro forte, os milhares de moscas, tudo aquilo me enfastiava [...]. Mirava o rio. A imensidão escura e levemente ondulada me aliviava, me devolvia por um momento a liberdade tolhida. Eu respirava só de olhar o rio. (ibid., p.80-81)

Nesse sentido, a relativização do exótico, presente na leitura de quem não o conhece, remete-nos à questão do regionalismo, vertente das mais fecundas que alimenta a história da literatura brasileira. Mas, será que o fato de o autor situar suas tramas numa região tão específica do país, com detalhes de seus traços marcantes, pintados num espaço que a caracteriza com cores e sotaque peculiares, povoado de cunhantãs, botos, curumins, peixeiros, caboclos e regatões, impregnados pelo perfume das açucenas, do cheiro do Pará e do sabor do cupuaçu, onde se espraia uma vista ao longo do rio, que se perde no meio das palafitas que cheiram a lodo, seria o bastante para inserir o romance no veio regionalista?

Observa-se, nos trechos citados, uma ambiência que pertence a um território único, com sua história e geografia próprias, espaço real e simbólico, no qual as pessoas se encontram e se desencontram, entretecendo suas relações de identidade, que, naturalmente, são diversas das de outros territórios com outras configurações histórico-geográficas.

Ao meio físico representado no texto corresponde uma composição étnica, uma produção econômica dominante, um sistema social, componentes culturais produzidos e transmitidos dentro desses marcos e, sobretudo, a expansão de uma espécie de subcultura que estabelece comportamentos, valores e hábitos (ANGEL RAMA<sup>15</sup>, 1982, p. 61 apud PELEGRINI, 2004, p. 61). Nesse universo, reconhecem-

---

<sup>15</sup> RAMA, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo Veintiuno Editores, 1982.

se usos culinários, manejos lingüísticos, crenças interiorizadas pela comunidade, que permitem um reconhecimento de si mesma e que a diferenciam em relação a outros territórios. Se seguirmos essa trilha teórica, encontraremos no romance uma inclinação regionalista.

Na literatura brasileira, a ficção regionalista representa uma das possibilidades de oposição entre o local e o universal, entre o particular e o geral ou ainda entre a periferia e o centro, que a alimentam desde os seus primórdios. Essa terminologia, que varia de acordo com cada enfoque teórico, parece expressar a dificuldade de explicitar a tensão que liga o nacional e o estrangeiro, componentes próprios das culturas pós-coloniais.

Sabemos que a ficção brasileira efetivamente nasceu como resposta a uma busca de expressão nacional. Desde o século XIX, com José de Alencar, passando por Machado de Assis, Aluísio Azevedo, chegando a Lima Barreto, Monteiro Lobato e outros (salvaguardadas todas as diferenças entre eles), tanto o “campo” quanto a “cidade” procuravam retratar um país que se formava, diferente da metrópole. Essa busca da expressão nacional continua durante o Modernismo (ZILBERMAN, 1994).

Dos meados dos anos 60 do século passado para cá, essa distinção urbano/regional enfraqueceu. Assim, os temas ligados à terra, à natureza, ao misticismo, ao clã familiar, ao sincretismo religioso, peculiares a uma narrativa de fundamento telúrico, tornaram-se raros. A industrialização crescente desses anos veio mudando a geografia humana do país e – em última instância – deu força à ficção centrada na vida das grandes cidades, daí a ênfase em todos os aspectos que compreendem esse outro tipo de vivência, relacionados aos problemas sociais e existenciais postos nesse outro território.

Se considero, portanto, as reflexões de Angel Rama, no que tange à natureza de uma ficção regionalista, e penso, nessa perspectiva, o romance de Hatoum, não posso deixar de atribuir a essa narrativa um caráter originalíssimo: o que se vê nessa escritura é a reinserção de elementos regionalistas fragmentados, que sobrevivem numa ambiência peculiar, construída pela memória e amparada, ao mesmo tempo, na lembrança e no esquecimento.

Dessa maneira, as peculiaridades do universo amazônico, que sugerem ao outro que está fora delas questões mais marcadamente “brasileiras”, pois a narrativa se passa em Manaus, centro importante no norte do país, em meio à floresta, cujos estereótipos dizem respeito sobretudo à cultura indígena, esbatem-se numa atmosfera quase onírica, dada pelo fluir de um tempo construído pelos narradores, que lembram o que sabem ou supõem saber e imaginam o que não sabem. Assim, inserida nesse território único e “outro”, cuja aura de exotismo – queira-se ou não já faz parte das representações simbólicas do resto do país e do mundo –, o narrador situa mais um território, a Manaus imaginária da sua memória, e ainda um outro, não menos exótico para quem não o conhece, o das famílias libanesas ali radicadas, seu núcleo afetivo principal (PELLEGRINI, 2004). Veja-se no texto:

A vida do Mercado Municipal e seus arredores, isso o velho Halim apreciava. As frutas e peixes, os paus e troncos podres, pedaços de uma natureza morta que teima em renascer por meio do cheiro. (HATOUM, 2000, p. 133)

Tem-se conhecimento de que essas famílias começaram a chegar à Amazônia na primeira década do século XX e continuaram a chegar durante a época áurea da borracha. Como regatões, dedicaram-se ao comércio ribeirinho. Depois, passaram a atuar nos principais centros urbanos, criaram estabelecimentos fixos ou ambulantes, o que fez com que ascendessem social e economicamente.

Estabelecidos, mudaram-se, em Manaus, para os bairros mais novos, livres de uma ligação maior com o Rio Negro e com os igarapés que cruzavam a periferia da cidade. A própria construção de suas casas refletia essa ascensão e o distanciamento em relação às populações mais pobres. Eram casarões situados em terrenos enormes, por vezes chácaras. No estilo dessas casas, na disposição de pomares e jardins luxuosos, via-se a diversidade da origem dos moradores e o convívio entre parentes, vizinhos e amigos, em festas e comemorações de caráter religioso ou não (DAOU: 2000).

Em entrevista à revista *Cult* (2004, p. 7), Milton Hatoum revela que

Um território, mínimo que seja, pode ser um mundo de muitas culturas, é um lugar que tem uma história, com suas relações de identidade. Uma casa num bairro de Manaus, as minhas viagens ao Rio Negro, ao Amazonas, são esses os territórios onde vivem meus personagens, imigrantes e nativos, alguns em trânsito...

territórios concêntricos: a Manaus real e seu duplo, a Manaus imaginária; dentro, a colônia libanesa, em cujo o centro as casas das famílias surgem como espaço privilegiado. Desses territórios fecundos, aos quais corresponde a própria forma narrativa, montada com relatos que saem uns de dentro dos outros, Hatoum extrai sua matéria, constituída por uma teia cultural variada e típica, em que se relacionam imigrantes, estrangeiros e nativos, que estabelecem relações de identidade e de estranhamento com um mundo diverso, no qual um difuso sentido de perda está sempre presente.

Na verdade, esses territórios concêntricos comportam um descentramento enraizado que movimenta a narrativa: o estrangeiro adaptado a uma outra cultura com a qual negocia, num jogo em que se alternam o lugar e o não-lugar da própria identidade, visto que, no fundo, subsiste o estranhamento.

Dessa maneira, pode-se arriscar dizer que Hatoum atualiza, numa estética romanesca contemporânea a linguagem do regionalismo. Um regionalismo rarefeito, fragmentado, “negociado”, na medida em que o autor mistura aos elementos que pulsam da variedade da matéria dada por uma região específica, outros, originários de matrizes narrativas de inspiração européia e urbana, plasmados por seu olhar que repousa num outro tempo.

Talvez essa atualização colabore para acentuar, dentro da estrutura geral da sociedade brasileira, as particularidades culturais forjadas em determinadas regiões que contribuíram para definir sua “outridade”, reinserindo-as no seio da cultura nacional como um todo, por meio de sua temática universal. Nessa perspectiva, o romance procura manter intactas na memória, como fontes de referência, o que hoje são as ruínas dos aspectos do passado que ajudaram no processo de singularização cultural da Amazônia e, conseqüentemente, do Brasil. Para isso, a solução encontrada pelo texto foi a exploração de um longo segmento temporal que privilegia várias décadas e suas transformações.

Por essa razão, o que se vê com mais evidência no romance é o sentido de busca de uma identidade: manauara, brasileira, mestiça, libanesa ou tudo isso ao mesmo tempo, expressa, sobretudo, na figura do narrador. Essa questão é elaborada na narrativa ao assinalar-se, de um lado, o registro de uma cultura presente na comunidade manauara, em permanente mutação, constituída de valores particulares, historicamente elaborados, ou seja, os elementos indígenas, os mestiços e os resultantes dos vários fluxos migratórios; de outro, a força criadora que move essa cultura, transformando-a em algo para além do conjunto de normas, comportamentos, crenças, culinária e objetos, visto que atua com desenvoltura e cria nexos profundos e originais no interior da narrativa.

Essa construção ficcional obriga a uma linguagem que dê conta da pluralidade dos enfoques. Para tanto, de forma equilibrada e dinâmica, Hatoum se vale de termos que migraram para a língua portuguesa pelo contato com a cultura árabe, com o tupi e outras línguas. Uma algaravia de línguas povoa as ruas e o porto de Manaus, dando a medida das identidades particulares geradas na região e refletidas no universo do romance. Boa parte desses termos diz respeito à culinária, enfatizando o paladar como uma das formas mais importantes de apreensão e conhecimento do mundo, mas é o seu sentido de expropriação e reapropriação que chama atenção.

O homem que deixara a clientela do restaurante manauara com água na boca já era um exímio cozinheiro na sua Biblos natal. Cozinhava com o que havia nas casas de pedra de Jabal al Qaraqif, Jabal Haous e Jabal Laqlouq, montanhas onde a neve brilhava sob a intensidade do azul. [...] E quando visitava uma casa à beira mar, Galib levava seu peixe preferido, o sultan Ibrahim, que temperava com uma mistura de ervas cujo segredo nunca revelou. No restaurante manauara ele preparava temperos fortes com a pimenta-de-caiena e a murupi, misturava-as com tucupi jambu e regava o peixe com esse molho. Havia outros condimentos, hortelã e zatar, talvez. (HATOUM, 2000, p. 63)

Observa-se que esse território híbrido criado pelo relato é construído com base na história das culturas aí representadas, na língua e na literatura que as expressam.

Assim, o autor parte de uma forma de narrativa já consagrada, amplia-a e tenciona-a, sobretudo no recurso às histórias “em pedaços”, que exigem um trabalho cuidadoso com os narradores e remetem tão longe quanto às *Mil e uma noites*. Esse componente da tradição literária, aparentemente conservador, é o que sustenta o tema central, dramas humanos. O aspecto inovador que surge do relato que dá vida a uma região “brasileira” é o sentido crítico em duas direções: uma que identifico na forma da escritura, outra, no conteúdo, ou seja, por um lado, no que tange a um tipo

de paródia, que o texto incorpora, do clássico canônico europeu, como estratégia político-ideológica de apropriação da cultura dominante branca, masculina, eurocêntrica – a indicação de dependência com o uso do cânone revela, ironicamente, sua rebelião em relação ao abuso desse mesmo cânone; por outro, ao ressaltar o tema do conflito entre as regiões interiores e a “modernização”, que dirige capitais e portos, projetada pelas elites dirigentes urbanas, das regiões mais desenvolvidas, movidas pela ideologia do progresso a qualquer preço. Em *Dois irmãos*, tem-se “um certo gêmeo” de Manaus, São Paulo dos anos 50, de onde o “gêmeo estético”, que lhe presta alusão, manda notícias:

Com poucas palavras, Yaqub pintava o ritmo da vida paulistana. A solidão e o frio não o incomodavam; comentava os estudos, a perturbação da metrópole, a seriedade e a devoção das pessoas ao trabalho. De vez em quando, ao atravessar a Praça da República, parava para contemplar a imensa seringueira. Gostou de ver a árvore amazônica no centro de São Paulo, mas nunca mais a mencionou. [...] Agora não morava numa aldeia, mas numa metrópole. (ibid., p. 60)

Nesse processo de expropriação e reapropriação confrontam-se o calor e o atraso do norte do país e o frio e o progresso do sul/sudeste. E é a ânsia por esse progresso que completa a derrocada da família, cuja casa é transformada em uma grande loja de “quinhilarias importadas de Miami”. Veja-se:

Não chegou a ver a reforma da casa, a morte a livrou desse e de outros assombros. Os azulejos portugueses com a imagem da santa padroeira foram arrancados. E o desenho sóbrio da fachada, harmonia de retas e curvas, foi tapado por um ecletismo delirante. A fachada, que era razoável, tornou-se uma máscara de horror, e a idéia que se faz de uma casa desfez-se em pouco tempo. Na noite da inauguração da Casa Rochiram, um carnaval de quinhilarias importadas de Miami e do Panamá encheu as vitrines. (ibid., p. 255).

Sob o arco temporal da narrativa, está ainda a inauguração de Brasília e o discurso da integração nacional seguido pela “modernização” do regime militar.

O pai reclamava que a cidade estava inundada, que havia correria e confusão no centro, que a Cidade Flutuante estava cercada por militares. “Eles estão por toda a parte”, disse, abraçando o filho. “Até nas árvores dos terrenos baldios a gente vê uma penca de soldados...” “É que os terrenos do centro pedem para ser ocupados”, sorriu Yaqub. “Manaus está pronta para crescer... (ibid., p. 196)

Nesse contexto, a utopia que rondava o “paraíso” amazônico, incorporada pelo personagem francês Antenor Laval, um professor socialista que teve grande importância na vida dos gêmeos, morre com ele, em praça pública:

Foi humilhado no centro da praça das Acácias, esbofeteado como se fosse um cão vadio à mercê da sanha de uma gangue feroz. Seu paletó branco explodiu de vermelho e ele rodopiou no centro do coreto, as mãos cegas procurando um apoio, o rosto inchado voltado para o sol, o corpo girando sem rumo, cambaleando, tropeçando nos degraus da escada até tombar na beira do lago da praça. Os pássaros, os jaburus e as seriemas fugiram. A vaia e os protestos de estudantes e professores do liceu não intimidaram os policiais. Laval foi arrastado para um veículo do Exército, e logo depois as portas do Café Mocambo foram fechadas. Muitas portas foram fechadas quando dois dias depois soubemos que Antenor Laval estava morto. Tudo isso em abril, nos primeiros dias de abril. (ibid., p. 190)

A propósito ainda do professor socialista, também poeta, Drummond novamente é citado pelo narrador, ao referir-se ao personagem, “Seus poemas, cheios de palavras raras, insinuavam noites aflitas, mundos soterrados, vidas sem saída ou escape”. (ibid., p. 193)

Outro vestígio de tradição, já citado, observado na escritura de Hatoum, diz respeito aos dois eixos que ela sustenta, o anúncio e o segredo. A narrativa prende a atenção do leitor, por meio de indícios aqui e ali disseminados pelos narradores, cujas identidades, a princípio, não se conhecem; aos poucos, novas chaves vão sendo introduzidas que adiam o desenlace. Esses recursos narrativos tomados pelo texto, o “reconhecimento” e a “peripécia”, assinalados por Aristóteles, que, para Perrone-Moisés (2000), parecem ter sido redescobertos como uma demanda



permanente do ser humano, podem também ser compreendidos como suportes de um tipo de paródia que o romance incorpora.

Isso confirmaria a dimensão mítica da costura narrativa, ao dialogar com o mito clássico de Dioniso, o Caos impelidor da poesia trágica, mil vezes destroçado, que morre e desaparece com seus filhos, para retornar eternamente, impulsionado pelo desejo. Esse mito se amplia na clivagem dos gêmeos opostos, partes de uma mesma unidade que se rompe num tempo: lugares e sujeitos que se descentram e se dilaceram; eterno retorno de um mito, a dar sustentação a outro, o literário, ora como metáfora, ora como metalinguagem.

Nesse raciocínio, os narradores que detêm o poder do segredo e do anúncio funcionam como verdadeiros oráculos, que decifram os indícios ao seu redor. Estes, recuperados pela memória ou reconstruídos na imaginação, orientam os caminhos da leitura, sendo responsáveis por toda a fabulação romanesca. Veja-se no texto:

Eu não sabia nada de mim, como vim ao mundo, de onde tinha vindo. A origem: as origens. Meu passado, de alguma forma palpitando na vida dos meus antepassados, nada disso eu sabia. Minha infância sem nenhum sinal de origem. É como esquecer uma criança dentro de um barco num rio deserto, até que uma das margens a acolhe. Anos depois, desconfiei: um dos gêmeos era meu pai. (HATOUM, 2000, p. 73)

Outro aspecto que merece atenção, no que tange à presença de elementos tradicionais no romance, diz respeito aos perfis dos personagens. Ao contrário do que ocorre em boa parte das narrativas contemporâneas, em que personagens, estrategicamente, não verticalizados, vagam na história, surgem e desaparecem, alteram suas identidades e movimentam-se na narrativa, em *Dois irmãos* o que se vê são personagens bem-estruturados, com perfis densos e profundos, que permitem viver dramas intensos. São personagens altamente verossímeis, com pés fincados em solo amazônico, cujos traços, articulados à própria história da região,

ainda não se apagaram na memória dos narradores. Aqui, quem vaga é a “cidade flutuante”, metáfora maior de um desenraizamento das origens, rumo ao futuro, que dilacera, divide e alude a uma subjetividade conflitante, complexa, tensa, própria do sujeito que resulta desse processo. No romance, esse sujeito está radicalmente partido na figura dos gêmeos: dois que, na verdade, são um. Gêmeos que incorporam a interface dos dois tipos inumanos: a criança e o homem do desenvolvimento, no sentido observado por Lyotard (1989, p. 9-15).

Pela riqueza da obra, essa escritura se abre para outras possibilidades de leitura. Há entre essas possibilidades, um paralelo plausível com um outro romance da literatura brasileira, *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis. Este mais centrado na história dos dois irmãos gêmeos, Pedro e Paulo, opostos que se completam na figura de Flora, cujas diferenças e identidades parecem aludir a questões relacionadas à história do país e suas peculiares transformações, ao final do século XIX. Flora é o movimento, o trânsito, é o que se abre ao “outro”, ao futuro, inventor de eternos “agoras”. Flora não quer um dos gêmeos, mas os dois, “Há contradições explicáveis”, diz o título de um dos capítulos, “Coisas passadas coisas futuras”, diz outro; lacerações geradas pela subjetividade moderna, digo eu.

É na virada do século XIX para o XX, tempos de Machado que passa ao fundo do romance *Esaú e Jacó*, que a modernização joga suas sementes neste país periférico, aproximadamente cinco décadas antes de alcançar a sua periferia, narrada no romance de Hatoum. Aires, *alter-ego* do escritor mestiço, é quem narra, em seu memorial, a história de Pedro e Paulo e o mestiço filho da índia estuprada, a de Yaqub e Omar.

Mas o conflito entre gêmeos tem sido fartamente explorado em todas as culturas e em todos os gêneros, desse modo, é também um mito ameríndio, e isso

reforça o toque regionalista da obra esboçado pela escolha de um narrador específico. Sobre isso, o próprio autor já se manifestou em entrevista, em que afirma que “Por exemplo, entre os índios kaapor, tão amados por Darcy Ribeiro, os irmãos Maíra e Micura representam o bem e o mal, juntos, sem o maniqueísmo de um certo ocidente” (LAUB: 2000, p. 25).

Seja como for, Hatoum consegue fazer um romance pós-moderno, ao combinar, de maneira muito original, traços urbanos, universais pertencentes às narrativas de todos os tempos, com traços regionais, locais, extraídos da cultura amazônica.

Ao rever conteúdos regionais, o autor cria um rico tecido híbrido, sem abrir mão da herança recebida de suas fontes. Herança por ele renovada, num passado recuperado e resguardado em ruínas de memória, que ainda avivam as marcas de uma identidade, por vezes, resistente a um possível caráter multicultural do texto.

Nesse sentido, ao escolher a cidade de Manaus como palco de sua narrativa, Hatoum consegue lembrar e resgatar, em termos artísticos, os impasses gerados pela profunda desigualdade da vida social e pela diversidade da cultura brasileira – em movimento contínuo que expõe suas marcas e ruínas a expropriações e reapropriações de termos heterogêneos –, numa síntese de significado humano e político. Isso seria, talvez, o maior mérito dessa escritura.

Também é uma cidade, a “gêmea” de Manaus em *Dois irmãos*, São Paulo, agora “crescida”, na virada do século XX para o XXI, a escolhida, não como *locus-alegoria* mas como *locus-personagem*, pela dicção de Luiz Ruffato, que escolhi para finalizar esta investigação. É a ela que me dirijo neste momento do trabalho.

### 3.4. URBE CONTEMPORÂNEA: MOTIVO E LINGUAGEM – *ELES ERAM MUITOS CAVALOS*, DE LUIZ RUFFATO

Hoje São Paulo dá uma impressão de força que se expressa na convicção dos paulistanos de que nada importante se passa no Brasil fora desse espaço. Daí partiram os bandeirantes, a expandir as fronteiras do império português. Aí foi proclamada a Independência do Brasil. São Paulo foi o primeiro centro industrial e comercial de toda a América Latina, espaço que abrigou a Semana de Arte Moderna. Nessa cidade, a civilização e a barbárie não contrastam, misturam-se, conjugam-se de forma ativa e perturbadora.

Na cidade de São Paulo, está impregnada a imagem da intrepidez e da velocidade dos homens de negócios. A cidade parece não ter história, pois tudo é destruído, a ceder lugar à paisagem própria da cultura do dinheiro: *shopping center*, centros empresariais, lanchonetes *fast-food*, etc. A cidade é descentralizada em toda parte. Nela chama atenção a multiplicidade de ritmos que atravessam como correntes não só os espaços urbanos, mas também a subjetividade das pessoas. São Paulo é uma mistura de estilos, um imbricado de signos, um congestionamento de tráfego. Tudo estilisticamente permitido e coexistindo lado a lado.

Essa cidade tomada como personagem, motivo e linguagem, junto aos sujeitos que nela vivem, foi transformada, por Luiz Ruffato, em romance – espécie de correspondência estética à megalópole de alma ornitorrinco.

Ruffato contribui para a compreensão da tese de que São Paulo instiga e confirma a idéia de que o cotidiano se inventa de mil maneiras. Há na cidade uma poética escondida e dispersa em áreas definidas e ocupadas pelo sistema da produção – doméstica, televisiva, urbanística, comercial, etc. – e suas conseqüências em nível da subjetividade dos indivíduos envolvidos, os

“consumidores”. Nesses espaços, o olhar de Ruffato adentra e recria artisticamente a cidade.

*Eles eram muitos cavalos* busca desvendar São Paulo. Uma cidade colorida pela diversidade, um mosaico composto por gente de todos os lados do Brasil e de todas as classes sociais existentes e inexistentes. Casais desfeitos, crianças roídas por ratos em barracos, gente morta em seqüestros-relâmpago, vendedores ambulantes, famílias vivendo aglomeradas em caixas-apartamentos. Os quadros se multiplicam e se desdobram. A escritura de Ruffato concebe, em linguagem literária, um dia nas vidas de São Paulo.

Obviamente em linguagem fragmentada, o texto processa a correria da maior metrópole da América do Sul, com um conjunto de fragmentos, reunidos em torno da unidade de tempo — um só dia — e de lugar — a cidade. O romance se inicia assim:

**1. Cabeçalho**

São Paulo, 9 de maio de 2000.

Terça-feira

**2. O Tempo**

Hoje, na capital, o céu estará variando de nublado a parcialmente nublado.

Temperatura – mínima: 14º. Máxima: 23º

Qualidade do ar oscilando de regular a boa.

O sol nasce às 6h42 e se põe às 17h27.

A lua é crescente.

**3. Hagiologia**

Santa Catarina de Bolonha, [...]. Dedicou sua vida à assistência aos necessitados [...].

(RUFFATO, 2002, p. 11)

Espaço e tempo “sob controle”. E Santa Catarina a velar pelos pobres miseráveis. No quarto capítulo (ou fragmento), iniciam-se as histórias.

Cada mudança de história parece uma simples piscadela para o tempo impossível de São Paulo. Os muitos personagens não se encontram nos setenta

capítulos que funcionam como microcontos – histórias de uma gente simples, cujo nome ninguém sabe, a pelagem, a origem. Muda a paisagem, mas o foco continua sendo o homem comum, sem vocação para herói, calejado na arte de levar a vida num mundo sem compaixão, e que na narrativa é o fio condutor das histórias.

São histórias que querem mostrar o que o sujeito-consumidor fabrica no que diz respeito ao uso do espaço urbano, dos produtos comprados, dos relatos e das leituras; o que falam com um vocabulário e uma sintaxe que recebem; que tipo de enunciados produzem por oposição aos que recebem ou respondem.

Lembrando Foucault (1987), por toda parte se estende e se precisa a rede da “vigilância”, mas nem sempre toda sociedade se reduz a ela. Alguns procedimentos populares – aqui no sentido das massas consumidoras – não se dobram aos mecanismos de controle. A reapropriação da língua é um deles, assim como as diversas maneiras e práticas de reapropriação do espaço organizado pelas técnicas da produção sociocultural. O texto de Ruffato sinaliza algumas dessas maneiras.

Já foi dito pelo autor que a Arte tem compromisso com sua época e com seu tempo. O relato do escritor quer dar um depoimento sobre a história contemporânea, do prisma de quem faz a história. A História, que é a síntese dos relatos de histórias, sejam elas “oficiais”, sejam elas “paralelas”. O romance, sem dúvida, oferece uma contribuição literária para a compreensão de nossa subjetividade e condição histórica contemporânea.

O título da narrativa, um trecho do poema de Cecília Meireles, que serve de epígrafe ao livro, indica uma possível leitura: "eles eram muitos cavalos / mas ninguém mais lembra / de sua pelagem, de sua cor, de sua origem". Assim como ninguém se lembrará, após a leitura, daqueles personagens imaginados ao longo dos fragmentos que compõem o livro. Imagens capturadas que se tornam palavras.

Imagens captadas de um ângulo e sob uma luz que busca uma expressão exata da intenção. Daí a influência da fotografia: o olhar é o olhar de quem tenta ir além da cena que se desenvolve à sua frente.

Seus personagens, peças que constituem o personagem maior, a urbe, aludem a uma marginalidade de massa, não assinada, não legível, mas simbolizada. Imagens de uma “maioria silenciosa”, que rumoreja a linguagem, na prática da ocupação e inserção desorganizadas em um espaço que se pretende hierárquico e organizado. Veja-se o texto:

#### 45. Vista parcial da cidade

são paulo relâmpagos  
 (são paulo é o lá fora? É o aqui dentro?)  
 de pé a paisagem que murcha  
 a velha rente à janela  
 rosto rugas bolsa de náilon desmaiada no colo dentro coisas  
 enroladas em jornais vestido branco bolinhas pretas sandália  
 de plástico fustigando o joanete cabeços grisalhos olhos  
 assustados nunca se acostumará ao trânsito à correria ao  
 barulho a *corda canta na roldana o balde traz água salobra*  
*pouca o silêncio das vacas mugindo a secura crestada entre os*  
*dedos do pé*  
 (ibid., p. 95)

De ferramentas mais diversas a arte se utiliza para apreender a realidade. A dinâmica desse texto está relacionada com a possibilidade de dialogar com outras linguagens artísticas, capturadas como a fotografia, o cinema, a música, a artes plásticas – principalmente a relacionada às instalações –, a poesia, as novas tecnologias (Internet), redimensionando o próprio gênero ficção, que recupera também a linguagem da oralidade. Essas marcações todas estão presentes, transformadas numa outra linguagem, a ficcional, espécie de “instalação literária” cuja forma parte da hipertextualidade: cada história se abre para novas histórias, como se pudéssemos clicar sobre o nome das personagens numa história e nos

deparássemos então com suas histórias próprias. Então, pode-se ler, em qualquer ordem, ou melhor, na desordem, pedaços autônomos de relatos, “aforismos”.

Nesse romance de imagens fragmentadas e difusas, a cidade torna-se opaca como paisagem e os sujeitos, estatísticas que ganham vida efêmera, luz intensa de curta duração, “relâmpagos”, que iluminam práticas e táticas cotidianas, a esfarelar estabilidades desejantes por circunscrever o desenho da cidade.

### 9. Ratos

Um rato, de pé sobre as patinhas, rilha uma casquinha de pão, observando os companheiros que se espalham nervosos por sobre a imundície, como personagens de um videogame. Outro, mais ousado, experimenta mastigar um pedaço de pano emplastado de cocô mole, ainda fresco, e, desazado, arranha algo macio e quente, que imediatamente se mexe, assustando-o. No após, refeito, aferra os dentinhos na carne tenra, guincha. Excitado, o bando achega-se, em convulsões.

O corpinho débil, mumificado em trapos fétidos, denuncia o incômodo, o músculo da perna se contrai, o pulmão arma-se para o berreiro, expele um choramingo entretanto, um balbucio de lábios magoados, um breve espasmo. A claridade envergonhada da manhã penetra desajeitada pelo teto de folhas de zinco esburacadas, pelos rombos nas paredes de placas de outdoors. Mas, é noturno ainda o barraco. (ibid., p. 20-21)

Imagens que se iluminam e avizinham homens e ratos. Tensa semelhança, indigna e real, mas ainda assim, poética. Desse modo é o texto de Ruffato.

É certo que esse olhar agudo do autor sobre a metrópole acaba por revelar uma etnografia complexa, cuja identidade do espaço congrega e une. Ruffato vasculha vidas em ângulos criados por uma supermodernidade (AUGÉ, 1994) produtora de não-lugares, de lugares não antropológicos, para além da margem, uma terceira margem. Vejam-se alguns ângulos:

[...]. O colchão-de-mola-de-casal onde se aninham sobreveio numa tarde úmida, manchas escuras desenhando o pano rasgado, locas vomitando pó, aboletado no teto de uma kombi de carroto, vencendo toda a Estrada de Itapeperica, em-desde a Vila Andrade até o Jardim



Irene, quando viviam com o Birôla, homem bom, ele. Uma vez levou a menininha no circo, palhaços, cachorro ensinado roupinha-de-balé, macaco de velocípede, domador chicoteando leão desdentado em-dentro da jaula, cavalos destros, trapezistas, equilibristas, pipoca, engolidor de espadas, maçã-do-amor, moças de maiô, algodão-doce, serrador de gente, pirulito, sorvete-de-palito. Aí começou a abusar da mais velha, agora de-maior, mas na época treze anos. Enfezada, despejou álcool nas partes, riscou cabeça-de-fósforo, o fogo ardeu a vizinhança, salvou os filhos, mas o tal, aquele em sonhos de crack torrou, carvão indigente. (RUFFATO, 2002, p. 21)

Vê-se, no fragmento acima, a geografia de um itinerário periférico da cidade, onde personagens se movem num tempo presente que se volta ao passado, em imagem “idílica” de um circo dissolvida pela violência do “abuso” à menina mais velha, pelo fogo, pelo “tal” “carvão indigente que torrou em sonhos de crack”. Tragédia urbana, em que cada qual cumpre seu “destino”, linguagem tensa, aviltada, “menor”, do narrador.

Em outro fragmento, um outro ângulo. Veja-se:

### **19. Brabeza**

Quatro tardes para o Dia das Mães e nem um puto no bolso. Tinha aviado um rádio-gravador AM/FM CCE arrumado, ia adorar, ela que vive no reclame, não tem com que se distrair...Ideal, mesmo, a televisão Toshiba vinte polegadas, som estéreo, vídeo embutido. Horas várias perfilara na frente da vitrine Extra-Mappin da Praça Ramos, no registro de preços, prestações, hum, que complicação! carteira assinada, comprovação de endereço, RG, CIC, duas referências, hum, que complicação! Não, haverá de dar um jeito, armar outra qualquer, a velha, coitada, nem exigente, aliás, nem esperando nada, o que ganhasse, surpresa, de bom tamanho, aplaudiria. Bem, então, à luta! Agora: onde cavar uns trocados? Brabeza despasseia. Lugar para bater carteira é a Rua Barão de Itapetininga, caixas-eletrônicos. O povo agarra o dinheiro, enfia no bolso, na bolsa, desembesta arisco, assustadiço. Mulher, mais melhor: é marcar e ir atrás [...]. Dependendo, três viagens arrecada o suficiente para comprar o rádio-gravador e comer um big mac, que é mais gostoso no McDonald's da Rua Henrique Schaumann, de troco. (ibid., p. 42)

Nesse fragmento, bem marcado por um desenho das ruas, praças, vitrines, recria a subjetividade do desejo de consumo, da cultura do dinheiro. Desejo de ter e

de comer produtos fabricados pelo sistema, para que se possa sentir, ser e estar. Subjetividade violenta, plissada à barbárie, cuja solução estética resulta numa linguagem que “força” a língua, fazendo-a derrapar na voz do narrador.

Em outro momento da narrativa, o olhar de Ruffato captura uma biblioteca, desordenada, de Babel, que compõe o retrato recriado de São Paulo. Quem olha uma biblioteca olha alguém. Veja-se o fragmento:

#### **24. Uma estante**

HITLER – Joachim Fest  
 MARKETING BÁSICO – Marcos Cöbr  
 O VERMELHO E O NEGRO – Stendhal  
 O PREÇO DA GUERRA – Hans Killian  
 AS AVENTURAS DE SHERLOCK HOLMES – Conan Doyle  
 AS VALKÍRIAS – Paulo Coelho  
 BRASIL POTÊNCIA FRUSTADA – Limeira Tejo  
 TEREZA BATISTA CANSADA DE GUERRA – Jorge Amado  
 GUERRA LUA – Tom Cooper  
 TEATRO I – Ana Maria Machado  
 MULHERES APAIXONADAS – D. H. Lawrence  
 ORGANIZAÇÃO SOCIAL E POLÍTICA DO BRASIL – Professor  
 José Hermógenes  
 O PALÁCIO JAPONÊS – José Mauro de Vasconcelos  
 OS FANTOCHES DE DEUS – Morris West  
 HISTÓRIAS DIVERSAS – Monteiro Lobato  
 O BOBO – Alexandre Herculano  
 OS EXILADOS DA CAPELA – Edgard Armond  
 AJUDA-TE PELA PSIQUIATRIA – Frank S. Caprio  
 [...]  
 O DINHEIRO – Arthur Hailey  
 [...]  
 (ibid., p. 51)

No capítulo vigésimo sétimo, uma outra imagem diversa, recorrente em cenários urbanos hipermodernos, aparece. Trata-se da figura do novo-religioso que, desorientado, procura Deus e prega pelas vias públicas as Suas palavras, fingindo aliviar a si e aos irmãos de infortúnio. Veja-se um trecho do capítulo:

#### **27. O evangelista**

Pardo, idade indefinida (um marco qualquer entre os vinte e trinta anos), traja um terno azul-celeste, calça larga

paletó comprido, camisa creme, gravata amarela salpicada de minúsculos peixinhos coloridos, o olhar simples dos que carregam, nos bolsos, verdades, como balas. Desce do trolebus, extraviado. Na esquina, engraxates da Rua Barão de Paranapiacaba, bateia o local revelado em sonho. A seus olhos, caótica, a Praça da Sé espicha-se, indolente. Sozinho, perfila-se à boca das escadas rolantes que esganam as profundezas do metrô. À esquerda, salpicam os degraus da Catedral desempregados, bêbados, mendigos, drogados, meninos cheirando cola, fumando crack, batedores de carteira, batedores de celular, batedores de cabeça, aposentados, velhacos. As pernas trêmulas, fecha os olhos, *Onde, inspiração divina?* Pouco tempo, o seu, logo as palavras se dispersarão, *Como falar a corações de pedra?* O couro preto que encaderna a bíblia vaselina nas mãos inseguras. “Irmãos!” tropeça no burburinho, vozes, buzinas, motores, pregões, música. Aspira fumaça dos canos de carga. “Irmãos!”, grita, alguns passantes viram-se, assustados, curiosos. “Irmãos!”, repete fatigado. “Muito...Muito caminhei...Muito caminhei até chegar aqui”, *Auxilie-me nessa hora, Senhor. Faça nascer da minha boca a.* “Olho em volta...O que vejo?”, *O que vejo?* “Vejo o sofrimento daqueles desenganados pela vida”. [...]. (ibid., p. 56-57).

No formato do texto, há uma conformação teatral. No coração da urbe, um drama que funde realidade e ficção, catarse e desafogo de sujeitos. O palco, as ruas, revelam-se um cruzamento de forças motrizes que fazem pulsar o personagem, a cidade, que vê transformadas em espaço pelos passantes as suas ruas geograficamente definidas pelo urbanismo como lugar. O espaço seria para o lugar o que se torna a palavra quando é falada, isto é, quando é apreendida na ambigüidade de uma efetivação, transformado num tempo dependente de múltiplas convenções, colocado como o ato de um presente – ou de um tempo – e modificado pelas transformações contínuas de toda natureza (CERTEAU, 1962).

Ainda do espaço da urbe, linguagem que propicia e atrai o olhar agudo do narrador de Ruffato, este ao dirigir os olhos, extrai poesia e tragicidade de personagens, ao mesclar algo de mítico, por vezes sagrado, à sua recriação. Veja-se:

### 34. Aquela mulher

Aquela mulher que se arrasta espantilha por ruavenidas do  
 Morumbi cabelos assim espetados na imundície olhos assim  
 Perturbados pele ruça agitadas pernas braços assim machuca-  
 dos unhas pretas vestido esfrangalhado  
 aquela mulher que se arrasta espantilha por ruavenidas do  
 morumbi fala desconforme baba escumando no entroncamento  
 dos lábios murchos olhar esgotado mãos que pendulam  
 arrítmicas pernas desaprumadas  
 aquela mulher que se arrasta espantilha por ruavenidas do  
 morumbi inconveniente suplicando respostas exigindo febril  
 irritada chorosa perguntas variantes insensas  
 aquela mulher que se arrasta espantilha por ruavenidas do  
 morumbi ignorando ao relente se ratos ou baratas ignorando se  
 chuva ou sol escorrem pela guia ignorando sapatos tênis  
 havaianas polícia ignorando  
 aquela mulher que se arrasta espantilha por ruavenidas do  
 morumbi  
 não era assim  
 não  
 não era  
 :  
 Virou assim um dia, deu horário, a filha de onze anos não  
 chegou da escola, [...].  
 dia seguinte também não, nem no outro, nada nada nada e  
 humilhou-se delegacias  
 de polícia hospitais febens pronto-socorros IMLs perambulou  
 o trajeto casa-escola-escola-casa questionadeira porta em  
 porta  
 pista indícios intuições  
 até  
 uma noite  
 bateram à janela, estão chamando, o orelhão, correu, pernas  
 em-  
 baraçando o coração, alguém...alguma  
 informação...talvez...ela?

Filha?

Do outro lado o pranto

O pânico

Filha? Onde...Onde está você? Filha!

Onde?

ouviu a voz

- ouviu vozes –

e de joelhos desabou na calçada a palma das mãos coleando o  
 chão de palitos de fósforo e tampinha de garrafa e escarros e  
 pontas de cigarro e engatinhando perscrutou a voz  
 de onde vinha?

de onde?

e arrastou-se espantilha por becos e ruas  
 e cerraram janelas e portas de seu barraco  
 e em paraisópolis não apareceu mais nunca  
 mais  
 nunca

nem uma  
nem outra  
(RUFFATO, 2002, p. 70-71)

Essa história trata-se de uma narrativa poética, à maneira de outras encontradas no romance. Trata-se de um poema narrado, em que o poeta acentua, ao máximo, uma tensão crescente entre fundo e forma, a pressionar a língua, levando-a à “gagueira”.

Diz-se que os maus romancistas sentem a necessidade de variar seus indicativos de diálogo, substituindo o “disse” por expressões como “murmurou”, “balbuciou”, “soluçou”, “gaguejou”, etc. Em relação a essas entonações o escritor só tem duas possibilidades: ou fazê-lo ou dizê-lo sem fazê-lo e contentar-se com uma simples indicação deixada ao leitor.

Parece, contudo, que há uma terceira possibilidade: quando “dizer” é “fazer”. É o que acontece quando a “gagueira” já não incide sobre as palavras preexistentes, mas ela própria introduz as palavras que ela afeta. Não é mais o personagem que é gago de fala, é o escritor que se torna “gago da língua”: ele faz gaguejar a língua enquanto tal. Assim ocorre no fragmento supracitado. O narrador “gagueja” na repetição tensa, “aquela mulher que se arrasta espantalha por ruavenidas do / morumbi; braços assim machuca-dos pernas em-baraçando”. Inventa palavras em que caiba a “mulher que se arrasta”, por “ruavenidas”, para poetificar a subjetividade dramática desse personagem urbano, que parece querer “colar” seus “pedaços” – “palitos de fósforo, tampinhas de garrafas e escarros e pontas de cigarros” –, ao se rastejar pelo chão. Uma linguagem afetiva, intensiva, e não mais uma afecção daquele que fala. Os afetos da língua são aqui o objeto de uma efetuação indireta, porém próxima do que acontece diretamente, quando já não há outros personagens além das próprias palavras.

Será possível fazer a língua gaguejar sem confundi-la com a fala? Indaga Deleuze (1997). Tudo depende de como se considera a língua: se a tomamos como um sistema homogêneo em equilíbrio, ou próximo do equilíbrio, definido por termos e relações constantes, é evidente que os desequilíbrios ou as variações só afetarão as palavras. Mas se o sistema se apresenta em desequilíbrio perpétuo, em bifurcação, com termos que, por sua vez, percorrem, cada qual, uma zona de variação contínua, então a própria língua põe-se a vibrar, a gaguejar, sem contudo confundir-se com a fala, que sempre assume apenas uma posição variável entre outras, ou toma uma única direção. Nesse caso, a língua só se confunde com a fala quando se trata de uma fala muito especial, fala poética, que efetua toda a potência de bifurcação e de variação, de heterogênese e de modulação própria da língua. É como se a língua estendesse uma linha abstrata infinitamente variada, para que o poeta se expressasse de maneira completa. Veja-se no texto, “não era assim / não / não era / :”. Seria isso, talvez, uma forma de se fazer um uso “menor” da língua.

Segundo Deleuze, Beckett e Kafka não misturam duas línguas. O que fazem é inventar um uso “menor” da língua maior na qual se expressam inteiramente. Eles “minoram” essa língua, como em música, em que o modo menor designa combinações dinâmicas em perpétuo desequilíbrio. Eles fazem a língua fugir, fazem-na deslizar e não param de desequilibrá-la, de fazê-la bifurcar e variar em cada um de seus termos. Isso excede as possibilidades da fala e atinge o poder da língua e mesmo da linguagem. Equivale a dizer que um grande escritor sempre se encontra como um estrangeiro na língua em que se exprime, mesmo quando é a sua língua natal: não mistura outra língua à sua, e sim talha “na” sua língua uma língua estrangeira, poética, que não preexiste. Fazer a língua gritar, gaguejar, balbuciar, murmurar em si mesma, como solução estética que possa abrigar a poesia do

personagem, “e de joelhos desabou na calçada a palma das mãos coleando o / chão de palitos de fósforo e tampinha de garrafa escarros e / pontas de cigarro e engatinhando perscrutou a voz”, um jorro desenfreado cujos sinais de pausas ocorrem não com pontos e vírgulas, mas pela “gagueira” das frases. A língua está submetida a um duplo processo, o das escolhas a serem feitas e o das seqüências a serem estabelecidas: a disjunção ou seleção dos semelhantes, a conexão ou consecução dos combináveis.

Enquanto a língua for considerada um sistema de equilíbrio, as disjunções são necessariamente exclusivas – não se diz ao mesmo tempo “paixão”, “razão”, “nação”, é preciso escolher – e as conexões, progressivas – não se combina uma palavra com seus elementos, numa espécie de parada ou de movimento para frente e para trás. Mas longe do equilíbrio, as disjunções tornam-se inclusas, inclusivas, e as conexões, reflexivas – “se arrasta espantalha por ruavenidas” –, segundo um andamento irregular que concerne ao processo da língua e não mais ao curso da fala. Cada palavra se divide em si mesma e se combina, mas consigo mesma. É como se a língua inteira se pusesse em movimento. A fala poética faz da gagueira um afeto da língua, não uma afecção da fala. A gagueira criadora é o que faz a língua crescer pelo meio, é o que faz da língua um rizoma em vez de uma árvore, o que coloca a língua em perpétuo desequilíbrio.

Numa variação ramificada da língua, cada estado de variável é uma posição sobre uma linha de crista que bifurca e se prolonga em outras. É uma linha sintática, pois a sintaxe é constituída pelas curvaturas, os anéis, as viradas, os desvios dessa linha dinâmica, na medida em que passa por algumas posições, do duplo ponto de vista das disjunções e das conexões. Já não é a sintaxe formal ou superficial que regula os desequilíbrios da língua, porém uma sintaxe em devir, uma criação de

sintaxe que faz nascer a língua estrangeira na língua, uma gramática do desequilíbrio, “não era / : / Virou assim um dia...”.

Quando a língua está tão tensionada a ponto de gaguejar ou de murmurar, balbuciar..., a linguagem inteira atinge o limite que desenha o seu fora e se confronta com o silêncio. Quando a língua está assim tensionada, a linguagem sofre uma pressão que a devolve ao silêncio.

Não se sabe ao certo se *Eles eram muitos cavalos* é poesia, prosa ou prosa poética. Penso ser os três gêneros, ou um gênero “radical” que mistura diversos tipos de discurso, de vozes, cuja solução estética decorre de uma disjunção possibilitada por uma concepção heterogênea da língua trabalhada pelo autor. Drama, deboches, ternura, diálogos ingênuos, monólogos desabafos, anúncios, classificados, rezas, receitas e murmúrios formam um “mosaico polifônico” ou uma composição em néon, a iluminar o caos humano-urbano.

Por sua dramaticidade conseqüente de seu espírito moderno, o tema, a vida na grande cidade, não tem sido esquecido pela literatura. Dele, temos alguns exemplos que, ao lermos *Eles eram muitos cavalos*, não escapam à lembrança.

É na primeira metade do século XX que aparecem obras consideradas paradigmáticas dessa linguagem: *Dubliners* – obra só publicada em 1914 –, de James Joyce e *Winesburg, Ohio* (1919), de Sherwood Anderson, são algumas delas.

*Dubliners* é o segundo livro do autor da obra-prima *Ulisses* e *Finnegans Wake*. Segundo o próprio autor, a intenção foi a de escrever um capítulo da história moral de seu país, e escolheu Dublin como cenário, porque a cidade parecia um centro da paralisia. Assim, apresentou-a ao público em quatro aspectos: infância, adolescência, maturidade e vida pública. É exatamente assim que o livro se apresenta.



Às vezes, as traduções fazem com que os títulos deixem de ser fiéis ao que realmente significam. É esse o caso de "Gente de Dublin", *Dubliners*, no original. "Gente de Dublin" é substancialmente diferente de "Dubliners". Se no primeiro se lê "conjunto de pessoas, gente que vive em Dublin", no segundo, contudo, lê-se caracteres-tipo, indivíduos feitos da mesma massa, do mesmo sangue. Há algo que os une e algo que os separa. Não são "apenas" homens e mulheres que vivem na capital irlandesa. Longe disso. São gente de uma mesma origem, que compartilha a mesma pobreza, o mesmo orgulho, os mesmos sonhos e desalentos e a mesma subjetividade.

*Dubliners* é constituída por quinze contos. Essas histórias passam-se sob a redoma da labiríntica cidade, na virada do século, e os temas recorrentes são a revolta, a morte tomada em vários sentidos e, sobretudo, a paralisia, metáfora da incapacidade de agir e transformar. A sua disposição seqüencial foi pré-definida pelo seu autor, pelo que a ordem, por que aparecem, não é de todo indiferente para a significação global do macrotexto. Esse macrotexto organiza-se numa estrutura orgânica e circular para o que é essencial a localização estratégica de alguns contos, como, por exemplo, o primeiro e o último, "Irmãs" e "O morto".

Se lidos individualmente, os contos de *Dubliners* causam perplexidade. Devem ser antes encarados como um mosaico em que as personagens se interligam e se vêem de braços com uma profunda paralisia que tomou conta da cidade e dos seus próprios anseios e ambições pessoais. Isso alimentaria a subjetividade daqueles indivíduos. Em muitos momentos, aparentemente banais e cotidianos, os *dubliners* são confrontados com uma consciência da alma que permeia todas as coisas, momentos epifânicos que culminam com o último e assombroso conto da coletânea – "O morto".

A "infância" de Dublin é vista pelos olhos de crianças: um menino cujo tutor morre ("Irmãos") ou rapazes que descubrem os prazeres ilícitos da vida – livros proibidos e raparigas ("Um encontro").

A juventude ou a puberdade estão em "Eveline", a rapariga que olhava pela janela do quarto e que queria mudar de vida; em "Dois conquistadores", Corley e Lenehan, que se gabam das suas conquistas, ou em "A pensão", em que Polly e o sr. Doran se apaixonam sob o olhar reprovador da mãe desta.

Em "Camaradas" está a maturidade deprimida de um empregado de escritório, como em "Uma nuvenzita" está a vida pública estraçalhada de Little Chandler – e "lágrimas de remorso começaram a brotar-lhe dos olhos". Em "Um caso doloroso" estão os primeiros prenúncios de uma velhice pintalgada de solidão, como em "O morto" está a crônica de uma morte anunciada.

Em *Dubliners*, há Irlandeses ruivos que bebem uísque de malte ao final da tarde; meninas de convento ajudam as mães na cozinha; garotos reguilas que jogam bola do outro lado do rio; ruas e mais ruas, numa cidade que parece enorme e, ao mesmo tempo, minúscula, tal é a facilidade com que se sai de Temple Bar e já se está no Ringsend.

Há também uma cidade suja e triste, vestíbulos quentes e apertados, que cheiram a mofo, ácaros, vestidos de domingo, relógios de corda, álcool entornado em tampos de mesas. E há, sobretudo, um desalento – quem é esta gente, unida por um mesmo espaço, um mesmo tempo, uma mesma classe? Parecem-se uns com os outros. Nisso está a contigüidade das obras de Joyce e Ruffato.

Como *Dubliners*, *Eles eram muitos cavalos* também pode ser lido como uma coletânea de contos independentes. Também há, a despeito da fragmentação, uma lógica a ordenar o macrotexto e, para que se compreenda essa lógica, é necessário

começar pelo início, “Cabeçalho”, “O tempo” e “Hagiologia”, que fala da Santa protetora dos pobres indigentes, e encerrar com o último texto, em que se faz alusão à noite, ao final do dia, (a morte?), enfim.

“Gente de Dublin” e “Gente de São Paulo” encarnadas pelo espaço das respectivas cidades. Sujeitos que nascem e logo tomam consciência da infelicidade, da amargura que se acumulam como papel nas paredes, junto às fotografias de família, em preto e branco, bolorentas, que caem no esquecimento.

Como no último conto de *Dubliners*, de Joyce, a alusão à morte também encerra o último capítulo (ou conto, como queira) de *Eles eram muitos cavalos*, de Ruffato, cuja dramaturgia se vale de uma estética que recorre a um diálogo bastante coloquial, que desvela uma realidade cotidiana específica, recriada em imagem pelo narrador, a qual se abre com a figura de um retângulo preto (a noite ou a morte), funcionando como “pano de boca”, a descortinar vozes, ao final do dia, que surgem em cena, por detrás da cortina negra. Não há título no fragmento. Veja-se:

{- Mulher...ô mulher...  
 - Ahn?  
 - Você ouviu?  
 - O quê?  
 - Shshshiuuu...  
 - Ahn?  
 - Ouviu?  
 (Pausa)  
 - Parece...parece que tem alguém gemendo...  
 - É...  
 - Santo deus!  
 - Não vamos ajudar?  
 - Ficou doída?  
 - Mas... tá aqui...bem na porta...  
 - Fica quieta!  
 - Ai, meu Deus!  
 (Pausa)  
 - Deve ter sido facada... pelo jeito...  
 - e a gente não vai fazer nada?  
 - Fazer? Fazer o quê, mulher? Fica quieta... E se tem alguém lá fora?, de tocaia?  
 (Pausa)  
 - Parou...

- O quê?  
 - A gemeção...  
 (Pausa)  
 - É... Parou mesmo... Vamos lá agora?  
 - Não!  
 - Por quê?  
 - Porque... porque ainda pode ter alguém lá... E aí? Melhor dormir... Vai... vira pro canto... vira pro canto e dorme... Amanhã... amanhã a gente vê... Amanhã a gente fica sabendo... Dorme... vai...}  
 (RUFFATO, 2002, p. 149-150).

Sujeitos já imobilizados antes da morte, os personagens não mais se movem diante dela, “Amanhã a gente vê...”. E assim o tempo corre, tangenciando a “gente de São Paulo”, sem vocação para herói, sem nome, sem pelagem, sem origem, corre em direção à Avenida Paulista, onde o tempo é dinheiro.

Como um rio, o tempo corre imponente, a roçar a “gente de Dublin”, corre para longe daquela ilha, da Irlanda, corre, quem sabe, para outra ilha, para Londres, ou para o continente, Paris, Berlim, para longe do ramerrão de Dublin – para as “cidades imorais” com que sonha Little Chandler, personagem de “Uma nuvenzita”.

Também é possível uma estreita aproximação entre *Eles eram muitos cavalos e Winesburg, Ohio* (1919), de Sherwood Anderson (1876-1941). Entre esta obra e a de Ruffato, a pertinência está no sentido de ambas. *Winesburg, Ohio* são dramas realistas narrados em vinte e quatro contos. Histórias aparentemente sem enredos, tramas banais. Na época de sua publicação, Anderson foi julgado por uma crítica preconceituosa, imbuída de uma altiva tradição literária, que não engolia a origem humilde do escritor, sua pouca educação e seu virtuosismo técnico, exatamente em uma era heróica da literatura marcada por inúmeras revoluções formais.

*Winesburg, Ohio* narra a história de “grotescos” interioranos estigmatizados pelo fracasso de suas existências. O povo de Winesburg é infeliz. Todos parecem ter muito a dizer, parecem estar cheios de dramas maravilhosos, mas algo os força à solidão. São chamados “grotescos” pelo escritor, que protagoniza o conto de abertura do volume, intitulado “O livro dos grotescos”. Ao longo de várias décadas,

os personagens de *Winesburg, Ohio* foram chamados assim pela crítica. Muitos pensam nos "grotescos" como aberrações da natureza, caricaturas de seres humanos "normais". Mas eles são, de fato, extremamente humanos. Sua humanidade vai muito além das veleidades de intelectuais desejosos de revestir o homem com um manto de dignidade que pouco tem a ver com a vida real.

No livro, encontramos na história do Dr. Reefy a metáfora-chave para entender os "grotescos". Sua história, narrada no conto "Pílulas de papel", condensa em quatro páginas todo o fracasso de um homem sem ninguém para ouvi-lo, condenado a rabiscar, em pedaços de papel, seus pensamentos mais íntimos, verdades irreveladas, que guardava em seus bolsos apenas para jogar fora depois.

Como nas histórias de Ruffato, em *Winesburg, Ohio*, há uma carga intensamente dramática nos personagens. Não há heróis nos contos, mas seres humanos torturados por seus pequenos fracassos em histórias profundamente poéticas.

Enquanto em *Eles eram muitos cavalos* a unidade é garantida por um espaço que acolhe pessoas "num mundo cão", a unidade das histórias de *Winesburg, Ohio* é garantida por um personagem, George Willard, jovem jornalista que ambiciona entender a realidade que o cerca na pequena cidade. Willard figura em quase todos os contos e parece ser o único capaz de compreender em sua totalidade o drama daquelas pessoas amarguradas, o único capaz de superar os seus fracassos. Todos os outros personagens parecem entender isso. Todos tentam, de alguma forma, ajudar Willard a encontrar o seu caminho, todos tentam desajeitadamente revelar a ele suas verdades. Por vezes, são forçados a isso, como é o caso da professora Kate Swift, que sentiu um "desejo imenso de abrir as portas da vida para o rapaz que fora seu aluno" (ANDERSON, 1987, p. 152). O mesmo desejo marca o drama da

mãe de George Willard, que “ansiava por ver [em seu filho] alguma coisa meio esquecida que outrora tinha sido uma parte de si mesma” (ibid., p. 33).

George é o futuro, o tempo que correrá para fora dali, esperança transformadora, longe de fracassos “grotescos” de Winesburg. O personagem cumpre o seu aprendizado com os moradores de sua cidade, e parte para ganhar o mundo, distante deles, aos dezoito anos de idade. A narrativa encarna, por seus personagens, o espírito de renovação da época regido pela modernização e avanço da tecnologia, pois levanta questões cruciais e atemporais, no que tange à ideologia do capital que enforma uma subjetividade imobilista, desumana e grotesca dos indivíduos. Talvez se aluda ao medo da obsolescência do homem e de seus dramas, em uma era demarcada pela eficiência trágica da máquina.

Em Ruffato, isso se radicaliza, à medida que transforma em linguagem literária a cidade cujo desemprego, pobreza e falta de perspectivas, a cada dia, enredam mais e mais essa gente insignificante, sujeita a dramas que parecem não interessar a ninguém.

Esses fragmentos de Ruffato, uma coletânea de contos, ou um romance integrado pelo seu cenário espaciotemporal, um dia na cidade de São Paulo, desenhado por sua gente, aproxima, assim, essa cidade a mitico-literárias urbes como Dublin, a cidade sem movimento de Joyce, e Winesburg, de Anderson. O caráter mítico dessas cidades e de sua gente é dado pelo olhar dos escritores. No caso de Ruffato, o olhar do escritor passa a ser o olhar daqueles que vivem nas bordas, e os que estão nas bordas tudo vêem e a tudo estão sujeitos. Esses olhares delineiam as feições da cidade ao longo de um dia, e esta passa a ser lida pulsionalmente, permanentes quiasmas de olhares cruzados, a emergir imagens.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Como foi visto, hoje no Brasil são diversas as formas que o romance assume, no corpo a corpo com os novos modos de produção cultural, com o novo horizonte técnico, enfim, com a multiplicidade de situações que a vida contemporânea propõe, nestes tempos de violência social, ceticismo político e fascinação tecnológica.

Em vista disso, o formato desta tese é, se não estrutural, no mínimo tipológico, uma vez que o próprio formato já constitui um argumento e foi planejado para mostrar que a rica pluralidade que a contemporaneidade impõe pode ser desmembrada em dicções e tendências que formam tipos diversos, que, por sua vez, ligam-se a problemáticas do mundo cultural em que vivemos. Uma semiologia literária, nesse sentido, constitui ao mesmo tempo liberdade e determinação, pois se abre para um conjunto de possibilidades criativas que só são possíveis como respostas à situação articulada por ele próprio, assim como desenha limites últimos de prática que constituem também os limites do pensamento e da projeção imaginativa da temporalidade em que está circunscrito.

Nessas considerações finais, longe de querer fechar questão e de concluir o assunto, pretendo me remeter a certas recorrências observadas nesse conjunto representativo para o qual se abre a ficção contemporânea e fazer algumas

reflexões em torno delas. Decerto, essas recorrências resultam da matéria comum de que os escritores se valem: a linguagem, entendida aqui na sua complexidade de, ao mesmo tempo, autônoma e “histórica”, que, embora plasmada e trabalhada livremente por dicções bem diversas, conserva, organicamente, traços de sua temporalidade. Esses traços, trabalhados de maneira peculiar por cada autor, são os responsáveis pelas recorrências a que me refiro, longe de serem definitivas, em nível de referências e padrões.

Observada a literatura desses autores, percebe-se que a ficção brasileira investe, hoje, na concisão, na fragmentação, na perplexidade, nos sentimentos fortes. Uma literatura de fissuras e de arrebatamento, e não de clareza e de ação linear.

Sob o signo do ornitorrinco, nossa prosa *pós-antropofágica* ultrapassou o projeto oswaldiano. Fizemos, sem melancolia, a “Revolução Caraíba”, como *bárbaros* benjaminianos, nesse país contemporâneo, que se vê presente no texto, em metonímia, atravessado, ambíguo e impreciso, deixando em suspense as certezas do leitor, que já não pode mais confiar nem em quem narra, nem em quem escreve. Uma ficção impura, “pagã”, que transita em vários *topos* sem fixar-se a nenhum.

Pluralidade temporal, relativização das certezas e a morte das utopias constituem sintomas dessa literatura. O ceticismo epistemológico é uma característica da nossa época. Uma época de acentuada descrença, que por vezes, leva ao extremo o desencantamento do mundo. Cada vez mais, ao longo do século XX e no agora, o homem percebe que a razão instrumentalizada não necessariamente conduz ao futuro iluminista. Então, além da morte de Deus, fala-se do fim do próprio homem tal como a modernidade o concebeu. O homem matou



Deus e colocou, em Seu lugar, a razão, com o objetivo de conseguir a autonomia. No entanto, foi a razão que se autonomizou, tomando o lugar de Deus. Penso ser isso um grande impasse: a razão passou a constituir uma ordem acima do homem, incompreensível, às vezes paranóica, uma lógica própria, que pode nos parecer completamente ilógica, como não cansam de repetir os personagens da ficção de Bernardo Carvalho, por exemplo. Também a morte das utopias, aludida por Hatoum, está relacionada a este tempo.

Por outro lado, a pluralidade temporal também se constitui num sintoma da linguagem, que a utiliza para se contrapor à história homogênea e para mostrar que, no Brasil, como na América Latina, a idéia de uma relação causal entre presente, passado e futuro nunca deu conta de sua realidade multifacetada, marcada pela convivência de tempos diversos. Nesse caso, essa pluralidade se contraporía à visão hegeliana da história que, a partir da modernidade iluminista, predominou no Ocidente. Isso está em todos os autores aqui tratados.

Outro fato que chama atenção são as impurezas dos textos, que dialogam ou se misturam a linguagens variadas, discursos e gêneros. Há, também, entre os escritores, uma perspectiva comum de simular, no espaço lúdico da linguagem, identidades mutantes que se redesenham de forma contínua e permanente ou alusões a elas, em nível do sujeito, *esquizo* e lacerado; da cidade moderna, *locus* trágico e global da virada de século; de uma região ou de uma nação, “comunidades imaginadas”, sem “pertencimentos”, múltiplas e planetárias. Nesse jogo, é óbvio, cada escritura agiliza uma organização própria, em consonância com os objetivos estéticos que acolhe.

Nesse sentido, alguns casos mais radicais, entre eles o discurso de Bernardo Carvalho, principalmente em seus primeiros romances, e o de Luiz Ruffato, no texto

aqui abordado, podem ser citados como exemplos. Esses autores se valem da prática da montagem cinematográfica, da fotografia e do teatro, fazendo seus textos resultarem da atividade de seleção e reutilização de elementos heteronêgos de natureza diversa. Na verdade, nessas escrituras, o que se observa é uma concepção de objeto artístico resultante de recodificações transformadoras que implicam a mistura de recortes discursivos de procedências variadas. Esses elementos capturados têm um tempo de duração relativo, móvel, por vezes são permutados ou assumem novas configurações, revelando o caráter provisório do confisco.

As soluções de jogo que essas escrituras mantêm com as formas padronizadas promovem a convivência tensa de múltiplos gêneros. Essa ambivalência faz parte da própria estrutura aberta das narrativas, que não se submetem a nenhum esquema unificador. Daí provir a tática do logro, de um tipo de paródia em que nada é sério e tudo é, ao mesmo tempo, afirmado e negado: natureza da poética cujo sentido estabelece uma relação de afirmação e negação com seu referente, o que faz desses textos, também, um exercício de metalinguagem.

Na verdade, o que se observa é uma elisão de expedientes institucionalizados por parte das diversas manifestações artístico-literárias, que optam pela multiplicidade de estilos, pelo amálgama de técnicas, ao trazer para si um caráter heterogêneo e multidisciplinar. Pintura, música, teatro, cinema e referências textuais se freqüentam na cena aberta do texto, que perde, assim, a aristocrática unicidade.

Com as mudanças na estrutura narrativa, os autores se reportam, muitas vezes, a modos de estruturação da indústria cultural, juntando ao código literário elementos de outros códigos. Entre os autores abordados, percebe-se tal sintoma na

escritura de Zulmira Ribeiro Tavares, embora o faça às avessas, ou seja, em tom irônico, crítico, tal como o faz Ruffato, em certos fragmentos de *Eles eram muitos cavalos*.

Geralmente, em todos os textos observados, a rede de articulações que funda a via intertextual não é nada linear, pelo contrário. Neles podem ser percebidos anacronismos, retornos, inversões, colagens diversas, cruzamentos de linguagens, expedientes que, quase sempre, resultam inovação na maneira de abordar o revisitado e de burlar o instituído. O que se pode mapear é semelhante a um processo de repetição com diferença. Com isso, uma tensão maior é gerada na escritura que parece brincar, em alguns casos, com a noção de autenticidade, como faz Bernardo Carvalho, em *Medo de Sade*. Essa “originalidade” deslocada é conseqüência, talvez, da audácia com que esses textos são construídos, particularmente aqueles que se constituem como simulacro - nestes termos, destaque para *Teatro*, de Bernardo Carvalho e *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato -, e de como operam a mixagem dos discursos apropriados, de maneira a viabilizar esteticamente a apreensão.

Todas essas misturas textuais urdidas, cada uma à sua maneira, além de tornarem problemática a fatura literária e provocarem um debate em torno do estatuto da literatura, parecem-me aludir, por via da estruturação do texto, a uma subjetividade própria desta época, à medida que essa multiplicidade de vozes que se manifestam por seu intermédio articula-se às forças que atuam no sistema cultural contemporâneo “dobradas” pelo sujeito desta contemporaneidade, que experimenta o solapamento, o descentramento, longe daquele sujeito iluminista, indivíduo centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo centro consistia num núcleo interior contínuo e idêntico. Nesse *mix*

textual, parece não bastar a plasmação daquele sujeito em personagem, visto que aquela subjetividade se confunde com o corpo da narrativa, sua estruturação, que problematiza um *status* em processo contínuo, impuro, não fixo, impermanente, instável. O texto é, ao mesmo tempo, evidência de solapamento e resistência à experiência autêntica, centrada, “original”.

Enquanto linguagem do sujeito contemporâneo, a escritura põe em evidência sua subjetividade, sua irracionalidade, suas carências e degradações, o que faz declinar de modo considerável a idealização sublimadora com a qual a tradição sempre envolveu a obra.

Em vista disso, a literatura como reveladora de mundos desvela-nos o ingresso desse sujeito migrante em uma nova racionalidade, a da incerteza, que considera as probabilidades e possibilidades do mundo um lugar de novidades. Se, por um lado, há um fluxo globalizante, por outro, vivemos em estado de realidades múltiplas, que provêm, entre outras coisas, da grande diferença sociocultural e do avanço delirante da tecnologia, os quais atuam como forças alimentadoras de subjetividades.

Assim sendo, essas narrativas, valendo-se de uma liberdade “pagã” - pois “Nunca fomos catequizados”, do ponto de vista estético, emparelharam-se, por certo tempo, à antropofagia oswaldiana para ultrapassarem-na, neste agora, quando estão para além de uma justaposição de elementos diversos do sistema cultural, e já alcançam, há muito, uma suma cultural em que contradições históricas, ideológicas e artísticas são levantadas para sofrerem uma operação desmitificadora. O que se observa no leque das dicções apresentadas ao cenário brasileiro hoje é um projeto contínuo que se localiza na linha de ultrapassagem da “devoração” modernista.

Observa-se, a exemplo disso, que o descentramento levado a cabo por alguns desses autores ultrapassa a técnica de paródia praticada pelos modernistas, pelo menos, até a década de 1970. E isso devido a alguns motivos.

Em primeiro lugar, o programa modernista articulava a noção de identidade cultural baseada no reconhecimento de estruturas nacionais que se opunham de forma radical à noção de transplante cultural. A atitude antropofágica, proclamada no “Manifesto” de 1928, já presentificava a tensão entre o coloquial e a voragem, entre a estética tradicional e o novo sentido da arte. Entretanto, o *boom* antropofágico oswaldiano, a partir das construções parodísticas, era ainda uma atitude redutora, na medida em que a eficácia estética se baseava na contestação imbuída de nacionalismo e utopia. As vanguardas modernistas, nessa perspectiva, assumem a estética do choque e de ruptura.

No início do século XX, a consciência moderna partia de três pressupostos que hoje o mundo não pode subscrever, ou seja, a idéia de uma ruptura radical com o passado e com a história, e o começo de uma nova era; a concepção racionalista da história como triunfo sobre a razão; e a crença no progresso. Para os primeiros vanguardistas, a ruptura com o passado, a ordem racional da cultura e a idéia de progresso estavam relacionadas, conforme Eduardo Subirats (1991, p.13), à “liberdade e paz social”; hoje, à angústia, à insegurança e ao sentimento de não-liberdade.

Enquanto para as vanguardas o desejo de ruptura vem acompanhado de uma idéia essencialista e utópica, na pós-antropofagia o desvio é entendido como processo.

No Modernismo, ainda reside alguma forma da natureza, do ser, do velho, do arcaico. No trânsito pós-antropofágico o referente é um mundo no qual a natureza se

foi para sempre, e a cultura se tornou uma segunda natureza. Se a antropofagia cultural, empreendida pelos modernistas, garantia, de certa forma, uma identidade nacional, hoje, o ato pós-antropofágico, identificado nessas escrituras, não tem mais esta intenção. A preocupação é com um dispositivo discursivo que represente a diferença como identidade. Vide *Mongólia*, o romance do não-lugar, de Bernardo Carvalho, a São Paulo vista sob o olhar de Ruffato em *Eles eram muitos cavalos* e, ainda, a Manaus de Hatoum, em *Dois irmãos*.

A ironia da narrativa consiste em expor a precariedade dos sistemas simbólicos que atuam para expressar e modelar o mundo, igualmente para expressar e modelar o comportamento.

Assim como o projeto modernista incitava uma atitude brasileira de devoração dos valores europeus, na intenção de superar a civilização “falocêntrica”, os textos aqui abordados buscam desintegrar os valores que normatizam e modelam a conduta. O ato pós-antropofágico, aqui, não significa apenas uma apropriação dos valores do outro, mas a expropriação do poder do outro que nos subordina aos seus modelos.

O processo intertextual pós-antropofágico, nesses textos, diz respeito a um discurso aberto que fala por meio de todas as máscaras estocadas no museu do imaginário de uma cultura que agora se tornou global. Como foi visto, uma série de intertextos faz referências à arte e à literatura mundial.

Há, todavia, séries intertextuais dessacralizadoras do passado histórico literário. Desse prisma, observa-se o outro formato dado às narrativas cujo pano de fundo é a história do país. Estas, ao se mostrarem com traços metahistoriográficos, que se misturam a outros de outra natureza e propósito, ironizam a história e solapam o passado literário. O exemplo disso pode ser observado em *Cortejo em*

*abril*, de Zulmira Ribeiro Tavares, *Resumo de Ana*, de Carone e em *Dois irmãos*, de Hatoum. O novo, nesses textos, é o fato de que não são mais narrativas históricas tradicionais e lineares, mas reintérpretes do passado e da literatura, que lançam mão de uma série de artimanhas ficcionais, que vão desde a ambigüidade até a invenção de situações, alteração de fatos, deformação de perspectivas, em que convivem personagens reais e fictícios, subvertem as categorias de tempo e espaço, usam meias tintas, subtextos e intertextos. Essa ficção aponta para o individual, para o fragmento, para a percepção atomizada do mundo característica do homem de hoje, na medida em que o autor é um demiurgo que conta sua versão de uma história possível. São textos que também pretendem questionar a veracidade do discurso histórico assim como se autoquestionar, ao dobrarem-se sobre si mesmos, para desmistificar a representação e frisar a incapacidade de significar uma “verdade única”. Isso resulta em paródia, aqui entendida, à luz de Hutcheon (1991), como um análogo formal do diálogo entre passado e presente, e de uma forma de incorporar textualmente a história da literatura. Pois, no dizer desta autora, “o pós-moderno é, autoconscientemente, uma arte ‘dentro do arquivo’ e esse arquivo é tanto histórico como literário” (HUTCHEON, 1991, p. 165). O resultado dessa contestação cria uma ruptura com qualquer contexto cultural estabelecido.

Para Hutcheon (ibid., p. 58), a prática da paródia oferece, em relação ao presente e passado, “uma perspectiva que permite ao artista falar do discurso a partir de dentro desse discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele”. Nesse caso, a paródia tornou-se categoria daquilo que a autora chamou de “ex-cêntrico”, isto é, a ferramenta principal do discurso daqueles que são marginalizados por uma ideologia dominante. A função social e política desse discurso consiste em dissipar as fronteiras geográficas de dominação e criar uma outra cartografia de identidade

cultural menos rígida, interdiscursiva e “negociada”. Sob essa ótica, ganha destaque, no *corpus* desta investigação, o romance *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, cujo texto incorpora um tipo de paródia, que faz uso do cânone para, ironicamente, revelar sua rebelião, em relação ao abuso desse mesmo cânone.

Tratando do fenômeno para o qual toda obra se constitui em função das obras anteriores, Harold Bloom faz uma interpretação bastante curiosa da história literária. Conforme o autor, as obras intertextuais incorreriam numa angústia de influência, da qual todo poeta sofreria, e isso o levaria a modificar os modelos anteriores. Bloom (1991) vê a evolução literária como uma seqüência de conflitos de geração. Em *Cabala e Crítica*, o autor, embora não deixe de lado a sua teoria de que toda leitura é um ato de influência, faz uma observação bastante interessante sobre o ato de ler. Bloom aproxima o ato da leitura ao canibalismo: “O que você é, é só aquilo que você pode comer” e “você é aquilo que lê” (1991, p. 106-7). Nesse sentido, a leitura seria uma expropriação ou um ato de desleitura.

A intertextualidade desvia o enfoque crítico da noção do sujeito/autor para a idéia de produtividade textual, com suas várias vozes. O relacionamento entre autor/obra é substituído pela tensão dialógica entre leitor/obra, “que situa o locus do sentido textual dentro da história do próprio discurso” (BLOOM:1991,166). O autor também é um leitor que pratica o que Bloom chamou de desleitura. Nessa perspectiva, o ato de narrar, assim como o ato da leitura, deflagra o desejo pós-antropofágico.

Isso tudo parece sinalizar que essa estética pós-antropofágica vai corresponder às especificidades dos movimentos formadores da nossa economia e sociedade, que, se não são outros, em relação àqueles do chamado Primeiro



Mundo, pelo menos funcionam de forma diferente, com dinâmica e tempos diversos, visto estarmos sabidamente na periferia.

Dessa forma, poder-se-ia pensar que nossa própria conformação econômica e social seria campo fértil para o híbrido, o composto, o descontínuo, o provisório. Nessa linha, a ficção brasileira das duas últimas décadas poderia então ser vista como um leque de opções temáticas e soluções estilísticas, que formam um desenho novo num cenário até então sempre recortado por duas linhas mestras: a da ficção urbana e a da regional.

O que cresce é a ficção centrada na vida dos grandes centros urbanos, por excelência o *locus* desta temporalidade, que incham e se deterioram, daí a ênfase na solidão e angústia trágicas relacionadas a todos os problemas sociais e existenciais que se colocam desde então e que regem a subjetividade contemporânea.

Terminado o regime militar, em 1985, percebe-se que, além de estabelecer um íntimo *tête-à-tête* com o mercado, a ficção abandona seu tom de “resistência” política e ideológica, predominante na década anterior – com seus testemunhos, confissões, romances-reportagens, “grandes narrativas” que tentavam dar explicações coesas da realidade vivida e/ou observada –, com um claro comprometimento “à esquerda”, e introduz outras soluções temáticas. É dessas soluções que surge a superação modernista, paradoxal, ambígua e ambivalente, uma brecha para que nossa realidade múltipla e descontínua encare sua complexidade e rediscuta os espaços, os tempos, a história e as subjetividades. São novos sujeitos que se expressam, em dicções marcadas por uma perspectiva diferente, se não vinda de um outro lugar social, pelo menos de um outro ângulo, o que produz outras refrações discursivas.

Esses temas aparecem vazados em diferentes maneiras de encarar a linguagem quanto ao seu poder de representação: uma delas é a descrença na capacidade de dizer dessa mesma linguagem; a outra é a confiança na manutenção do discurso simbólico, mítico, e outra ainda é aquela que permanece centrada em grande parte no significante unívoco e na veracidade absoluta de um sujeito narrador íntegro. Na verdade, elas representam visões opostas do sujeito que se expressa na linguagem. Entre elas, um “desvio” estaria na primeira que vê esse sujeito como uma identidade descartável ou combinatória, que assume múltiplas máscaras, por um lado e por outro sinaliza a “arbitrariedade do signo lingüístico” e a restrição de sentidos por ele determinada, obrigando à problematização da relação do texto com a realidade e, portanto, à valorização do processo de produção do texto. Essa vertente, levada ao extremo, redundaria no simulacro, pois não há mais possibilidade de contrapor o signo ao seu referente, portanto, restam apenas signos intercambiáveis, vazios de sentido, revestindo personalidades igualmente intercambiáveis, identidades descartáveis que, em última instância, aludem à linguagem dos meios de comunicação de massa. A exemplo disso, têm-se as escrituras primeiras de Carvalho e a de Ruffato.

Se a ficção brasileira contemporânea incorporou muitos traços daquilo que parece ser um consenso inicial a respeito do pós-moderno, que nomeio aqui de uma estética pós-anthropofágica, como tradução das transformações políticas, sociais e culturais internas pelas quais vem passando o país desde os anos 60, é bem verdade que ela incorpora também, a partir de sua situação geográfica e econômica periférica, aspectos que a ele se atribuem como uma lógica cultural internacional correspondente a um novo estágio do capitalismo.

Tal ultrapassagem pós-anthropofágica deveria implicar consciência de nossa pós-modernidade. Consciência de uma realidade presente que se afasta ou já se afastou do passado. O pós-moderno, diz Lyotard, já está compreendido no moderno pelo fato de que a modernidade, a temporalidade moderna, comporta em si o impulso para se exceder num estado que não o seu. Visto desse modo, o pós-modernismo tem interesse e pertinência na América Latina na medida em que cria as condições de se reformularem os vínculos entre a tradição, a modernidade e a pós-modernidade. Há a necessidade da inserção do novo em nossa cultura própria e não submetê-lo permanentemente à modernidade internacional. “O novo vinculado ao modelo europeu dominante será sempre o postulado do avanço, do progresso autoritário. Novo, entre nós, é o democrático” (RESENDE, 2006, p. 1).

Ao dar forma ao sincretismo pós-moderno, nesse ritual de ultrapassagem pós-anthropofágica, o que se vê como sintoma é uma tendência a misturar história com ficção – aqui destaco, principalmente, Modesto Carone com seu *Resumo de Ana*, Zulmira Ribeiro Tavares, em *Cortejo em abril*, Milton Hatoum, em *Dois Irmãos -*; a dialetização do tempo e do espaço levada ao extremo pelo projeto estético de Luiz Ruffato, no texto abordado, e por Bernardo Carvalho em *Teatro, Os Bêbados e os sonâmbulos, As iniciais e Mongólia*; o imbricamento de autobiografia e ficção, já assumido por Milton Hatoum e, de certa forma, por Bernardo Carvalho, em *Nove noites* e de ficção e ensaio transparente nas narrativas curtas de Zulmira Ribeiro Tavares e velado na problematização da linguagem levada a cabo por todas as narrativas observadas ao longo do trabalho; e mais, fatos, citações, jargões, resíduos, fragmentos devoram-se mutuamente em cena, de modo ubíquo e paradoxal.

Com isso, o ambiente da ficção se define como espaço pluridiscursivo, em que se alegorizam situações sociais, econômicas, políticas e culturais de um país inserido numa engrenagem planetária, global, ao mesmo tempo que se tecem comentários de natureza estética e se incorporam à linguagem verbal referências e técnicas de diferentes linguagens, em alguns casos, como em *Eles eram muitos cavalos*, jogando com uma ampla coleção de variantes lingüísticas, inclusive casuais e não literárias, como receitas culinárias, orações religiosas, gravações de secretárias eletrônicas, cardápio, diploma de evangelização, etc., em operações de colagem, tal qual Duchamps nos *ready made*. A narrativa, na verdade, não conta, mostra, sugere.

Esse procedimento permite ao leitor o exercício da construção do sentido, o prazer de descobrir. Tudo é móvel no texto: as imagens, o narrador, o sentido. Da confusão de discursos, de fragmentos, de imagens que se freqüentam, que se revezam e se chocam, fica apenas uma impressão geral, preche de silêncios e de vazios, de onde mundos podem ser revelados. Tal processo de abalo da idéia de estilo desenraiza ainda mais a narrativa do solo da singularidade. A pilhagem e reciclagem dos discursos inventariados trazem a marca da diluição, típica dos tempos atuais. Essa atitude, ao esfriar o vigor da experimentação modernista e da peculiaridade estilística, *en course de relais*, entrega à escritura contemporânea o bastão para seguir adiante.

Por outro lado, no que tange à crítica literária dirigida a essas escrituras, há dois tipos: uma vinculada à academia, outra, aos meios de comunicação de massa. A crítica ligada à academia de início parece viver um impasse quanto à valoração da obra de arte, em vista das transformações que colocaram em xeque os parâmetros estéticos da modernidade. Não há mais uma rígida oposição entre arte e não arte,

assim como, na chamada "sociedade da imagem", diluem-se também, cada vez mais, as fronteiras entre ficção e realidade. Ou seja, os critérios estéticos da modernidade, decorrentes da defesa da autonomia da arte, tributários da afirmação de categorias universais que estariam acima das contingências de ordem econômica, tornaram-se obsoletos num mundo marcado pela hegemonia das leis ditadas pelo mercado. Hoje há uma tendência de as produções culturais serem niveladas pelo poder das mídias, não escapam da lógica do consumo. Portanto, se não há mais um espaço bem definido para a arte, a crítica tem de repensar seu próprio lugar. De um lado, alguns acadêmicos que continuam trabalhando com os critérios da modernidade; de outro, em geral, os adeptos dos estudos culturais que revolvem outros paradigmas. Se os primeiros são criticados por terem uma visão obsoleta sobre a obra de arte, os segundos, a despeito de uma abordagem interdisciplinar e do esforço pela busca da formulação de novos objetos e perspectivas interpretativas, que dêem conta da crescente complexidade da produção cultural contemporânea, são acusados de contribuírem para indiferenciação entre o campo da arte e dos produtos da cultura de massa.

Entre essas duas correntes, há também os críticos que preservam, em certa medida, os critérios modernos, relativizando-os em reciclagens conceituais, com vistas a novos paradigmas. Já a crítica nos suplementos literários, embora haja exceções, como é o caso do caderno *Mais!* ou do *Caderno de resenhas*, ambos da *Folha de São Paulo*, costumam tender para a publicidade, submissa aos interesses das grandes editoras. Na verdade, à questão relacionada à crítica literária dirigida à produção recente caberia um capítulo à parte, quiçá uma outra investigação, entretanto, por vários motivos, entre eles o maior, que é o tempo, atenho-me apenas

a essas observações, nestas considerações finais, ciente da carência de uma verticalização no assunto, talvez tema de futuras pesquisas.

Para finalizar, pagã, “máquina desejante”, processo destituído de convenções e espaço de ultrapassagens, é na perspectiva desses predicativos que posso afirmar o que seria a escritura nos tempos atuais: um espaço simbólico poroso, dialógico e heterogêneo, aberto ao paradoxo, ao dissonante, ao “outro” – o que habita o exterior em relação ao instituído -, ao que foge à lógica de uma visão purista. Isso autoriza colocar o texto numa condição de permeabilidade para nele introduzir o alheio, o excluído. Refiro-me às representações discursivas confiscadas de outros domínios da linguagem. Essa incorporação obsessiva do diferente implica, em poucas palavras, o reconhecimento e a valorização de uma ótica pluralista, pós-antropofágica, consonante com o momento atual.

## BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T. & HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

ANDERSON, Sherwood. *Winesburg, Ohio*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In: *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. Petrópolis: Ed. Vozes, 1994.

ARRIGUCCI, Davi. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 1994.

AUGUSTO, Daniel. Um quiproquó metódico: os romances de Bernardo Carvalho. In: *Trópico. Idéias de Norte e Sul*. Arquivo Eletrônico. Disponível em: (<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/index.shl>), consultado em 10/05/2005.

AUSTER, Paul. *A trilogia de Nova York*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1993.

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BARBARO, Umberto. *Elementos de estética cinematográfica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

BARBIERI, Therezinha. *Ficção Impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro. EdUERJ, 2003.

BARTHES, Roland e outros. *Análise estrutural da narrativa*, Rio de Janeiro: Ed, Vozes, 1973.

\_\_\_\_\_. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

BAHNKE, Kerstin e outros. Crises da representação. *Cadernos do Mestrado/Literatura*, Rio de Janeiro: UERJ, 1994.

BAUDRILLARD, Jean. *A sombra das maiorias silenciosas. O fim do social e o surgimento das massas*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BAUMAN, Z. *Globalização: as conseqüências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Documentos de cultura, documento de barbárie* (escritos escolhidos). São Paulo: Cultrix: Editora de Universidade de São Paulo, 1986.

\_\_\_\_\_. O autor como produtor. In: *Walter Benjamin*. Flávio R. Kothe (org). Sociologia. São Paulo: Ed. Ática, 1985.

BLOOM, Harold. *Cabala e crítica*. São Paulo: Imago, 1991.



\_\_\_\_\_. *O Cânone Ocidental: os Livros e a Escola do Tempo*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

BRISSAC PEIXOTO, Nelson. *Cenários em ruínas*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

BUARQUE DE HOLLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1987.

BULL, William E.; WILLIAMS, Harry F. *Semeiança del mundo: a medieval description of the world*. Los Angeles: University of California Press, 1959.

CÂNDIDO, A. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

\_\_\_\_\_. *Formação da Literatura Brasileira – Momentos decisivos*. São Paulo, Martins Fontes, 1969.

CARONE, Modesto. *Resumo de Ana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CARRAVETTA, Peter & SPEDICATTO, Paolo (orgs.), *Postmoderno e letteratura*. Milão: Bompiani, 1984.

CARVALHO, Bernardo. *Os bêbados e os sonâmbulos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. *As iniciais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Medo de Sade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *O mundo fora dos eixos*. São Paulo. Publifolha, 2005.

CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros. *Cenas derridianas*. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.

CERTEAU, Michel. *Arte de fazer – A invenção do cotidiano*. 2ª ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 1962.

CHAMBERLAIN, Bobby J. Pós-modernidade e ficção brasileira dos anos 70 e 80. In: *Revista Iberoamericana*, no 164-165, vol. LIX, julho/dezembro 1993.

CHATWIN, Bruce. *Na Patagônia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CONRAD, J. *O coração das trevas*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

COSTA LIMA, Luiz. *O redemunho do horror: as margens do Ocidente*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003.

\_\_\_\_\_. *Intervenções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

COSTA PINTO, Manuel. Camus, o sol por testemunha. *Revista Cult* 63. São Paulo: Editora 17, 2001.

DAOU, Ana Maria. *A belle époque amazônica*. Rio de Janeiro: J. Zahar Ed., 2000.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. & GUATTARI, FÉLIX. *Kafka – por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1989.

\_\_\_\_\_. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. Gaguejou. In *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997

DIAS, Ângela. Violência e miséria simbólica na cidade de André Sant'Anna. In: *Estudos Históricos*, nº28. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 2001.

\_\_\_\_\_. *Por uma retórica da imagem: mídia e cultura brasileira contemporânea*. São Paulo, FFLCH/USP, Revista ANPOLL, nº 10, jan-jun. 2001, p. 11-22.

DERRIDA, Jacques. *Posições. Semiologia e materialismo*, Lisboa: Plátano Editora, 1975.

\_\_\_\_\_. *A escritura e a diferença*, São Paulo: Perspectiva, 1971.

\_\_\_\_\_. *Estado-da-alma da psicanálise*. O impossível para além da soberana crueldade. São Paulo: Escuta, 2001.

\_\_\_\_\_. *Espectros de Marx*: o Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional. Rio de Janeiro: Relume-Dumara, 1994.

DROIT, Roger-Pol. *Michel Foucault: Entrevistas*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2006.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-moderno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

ECO, Umberto. *Kant e o ornitorrinco*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1998.

FAVARETTO, Celso F. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós, 1996

FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: *Foucault, a filosofia e a literatura*, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

\_\_\_\_\_. *Resumos dos cursos do Collège de France (1970-1982)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

\_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1987.

FREIRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. São Paulo: Global Editora, 2003.

FREUD, S. *Psicologia de grupo e a análise do ego*. In: *Obras completas, vol. XVIII*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

\_\_\_\_\_. *O futuro de uma ilusão*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2001.

\_\_\_\_\_. *O mal-estar da civilização*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2001.

GARCIA CANCLINI, N. *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós, 1999.

GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GLENADEL LEAL, Paula. *Perversão e Doxa em Sade*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

GUATTARI, Felix. *Caosmose*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

HABERMAS, Jürgen. Modernidade *versus* pós-modernidade. In: *Arte em Revista*, no 7, São Paulo, Kairós, 1979.

HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*, Rio de Janeiro: D. P&A, 2003.

\_\_\_\_\_. *Da diáspora*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*, São Paulo: Loyola, 1992.

HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*, Madri: Guadarrama, 1969.

HILLMAN, James. *Paranóia*, Petrópolis: Ed. Vozes, 1993.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUSSERL. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ed. Ática, 1996.

\_\_\_\_\_. *Marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

\_\_\_\_\_. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2001.

\_\_\_\_\_. Pós-modernidade e sociedade de consumo. In: *Novos Estudos CEBRAP*, nº 12. São Paulo: CEBRAP, junho de 1985.

JOYCE, JAMES. *Dubliners*. Lisboa: Editora Livros do Brasil, 1989.

LASCH, Christopher. *O mínimo eu*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

LAUB, Michel. Esaú e Jacó em Manaus. In: *Bravo*, ano 3, no.33, junho 2000.

LECHTE, J. *Pensadores contemporâneos essenciais: do estruturalismo à Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento Selvagem*. São Paulo: Ed. Nacional, 1976.

LIMA, Rogério. *O dado e o óbvio: o sentido do romance na pós-modernidade*, Brasília: EDU/Universa, 1998.

LIPOVETSKY, Gilles. *Metamorfoses da cultura: ética, mídia e empresa*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2004.

LYOTARD, J-F. *Inumano. Considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

\_\_\_\_\_. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Rio de Janeiro: José Olympio 1998.

\_\_\_\_\_. *O pós-moderno*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

\_\_\_\_\_. *Moralidades pós-modernas*, Campinas: Papyrus, 1996.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*, Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2000.

MACHADO DE ASSIS. *Casa velha*. São Paulo: Livraria Martins: Brasília: INL, 1972.

\_\_\_\_\_. *Esaú e Jacó*. Rio de Janeiro. Ed. Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. Relíquias de casa velha. In: *Obra completa*, vol. II. Rio de Janeiro: José Aguilar Ltda, 1968.

MEIKSINS WOOD, Ellen. Em defesa da História: o marxismo e a agenda pós-moderna. In: *Crítica Marxista*, nº 3. São Paulo, 1996.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

MERQUIOR, José G. Aranha e abelha: para uma crítica da ideologia pós-moderna. In: *Revista do Brasil – Literatura anos 80*, ano 2, nº 5. Rio de Janeiro, 1986.

NAIPAUL, V. S. *Um caminho no mundo*. São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

NIETZSCHE, F. *Além do Bem e do Mal*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

\_\_\_\_\_. *O nascimento da tragédia*. Ou helenismo e pessimismo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

OLIVENSTEIN, O. e LAPLANTINE, F. *Um olhar francês sobre São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

PELBART, Peter Pál. Disjunção. In: *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

PELLEGRINI, Tânia. Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. In: *Luso-brazilian Review*, volume 41-1. Madison: University of Wisconsin Press, 2004.

PEREIRA, Mário Eduardo C. (Org.). *Leituras da psicanálise: estéticas da exclusão*. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência? In: *Revista Novos Rumos*, ano 16. nº 35, 2001.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A cidade Flutuante. In: *O Estado de S. Paulo*, 12/08/2000.

PINTO, Silvia Regina. *Temporaneidades.com.Paisagens.Br.* Tese doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

PRADO Jr. Caio. *Evolução política do Brasil e outros estudos.* São Paulo: Brasiliense, 1957

\_\_\_\_\_. *Formação do Brasil contemporâneo.* São Paulo: Brasiliense, 1977.

PUCCI, Bruno (Org.). *Adorno: o poder educativo do pensamento crítico.* Petrópolis: Ed. Vozes, 1999.

PYNCHON, Thomas. *O arco-íris da gravidade.* São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita.* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

RESENDE, Beatriz. A cidade, a literatura e a tragédia. In: *Revista Insight Inteligência.* Ano VI, nº 22, p. 144-153, jul/ago/set de 2003.

\_\_\_\_\_. Mongólia. In: Caderno Idéias do *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro em 24 de janeiro de 2004.

\_\_\_\_\_. *Rio de Janeiro, Cidade de Modernismos.* CIEC-Coordenação Interdisciplinar de Estudos Culturais. Rio de Janeiro. Arquivo eletrônico disponível em: [http://www.pacc.ufrj.br/ciec/publicacoes/papeisavulsos/papeisavulsos42\\_5.html](http://www.pacc.ufrj.br/ciec/publicacoes/papeisavulsos/papeisavulsos42_5.html). Consultado em 01/05/2006.

ROSSET, Clément. *O princípio de crueldade.* Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

ROUANET, Sérgio. A verdade e a ilusão do pós-modernismo. *Revista do Brasil – Literatura* anos 80, Rio de Janeiro: nº. 5, 1986.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos.* São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

SADE, Marquês de. *A filosofia na alcova.* Salvador: Ágalma, 1995.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo.* São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SALINGER, J. D. *Nove estórias.* Rio de Janeiro: Editora do autor. 3ª ed., s/d.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTOS, Francisco Venceslau dos. Subjetividade narrativa na rearticulação da História Literária. In: *Prismas 4 – Geografias literárias – confrontos: o local e o nacional*. Francisco Venceslau dos Santos (org.). Rio de Janeiro: Centro de Observação do Contemporâneo, Caetés, 2003.

\_\_\_\_\_. *Subjetividades da ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Europa, 2004.

SCRAMIN, Suzana. Entrevista com Milton Hatoum. In: *Cult – Revista Brasileira de Literatura*, no. 36, p. 7, 2004.

SOUZA, Jessé e Berthold Öelze. *Simmel e a modernidade*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2005.

SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo: Nobel, 1987.

SUSSEKIND, F. Caderno Mais! *Folha de S. Paulo*, 23/07/2000.

\_\_\_\_\_. Ficção 80: dobradiças & vitrines. In: *Revista do Brasil – Literatura anos 80*, ano 2, nº 5. Rio de Janeiro, 1986.

TAVARES, Z. R. *Cortejo em abril: ficções*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*, São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1980.

\_\_\_\_\_. *As estruturas narrativas*, São Paulo: Perspectiva, 1970.

TREVISAN, Dalton. O espião. In: *Cemitérios de elefantes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção*, Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

VIOTTI DA COSTA, Emília. *Da senzala à colônia*. São Paulo: Livraria Ciências Humanas LTDA, 1982.



WEGELIN, Christof (Org). *Tales of Henry James*. Nova York: W.W. Norton & Company Inc., 1984.

WELLBERY, David E. *Neo-retórica e desconstrução*, Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1998.

ZAJDSNAJDER, Luciano. *A travessia do pós-moderno: nos tempos do vale-tudo*. Rio de Janeiro: Gruphus, 1992.

ZILBERMAN, Regina. Literatura brasileira contemporânea: a busca da expressão nacional, in *Anos 90 – Revista do curso de Pós-graduação em História*, UFRG. Porto Alegre, no. 2, maio 1994.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)