

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ONTEM, HOJE E OS OUTROS:
FICÇÃO BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA E TEMPO PRESENTE

CRISTHIANO MOTTA AGUIAR

Recife, Fevereiro de 2010

CRISTHIANO MOTTA AGUIAR

ONTEM, HOJE E OS OUTROS:
FICÇÃO BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA E TEMPO PRESENTE

Dissertação apresentada como requisito para obtenção de título de mestre
pelo programa de Pós-Graduação em Letras/Teoria da literatura da
Universidade Federal de Pernambuco

Orientadora: Sônia Lúcia Ramalho de Farias

RECIFE

2010

Aguiar, Cristhiano Motta

Ontem, hoje e os outros: ficção brasileira contemporânea e tempo presente / Cristhiano Motta Aguiar. – Recife: O Autor, 2010.

135 folhas. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura. 2010.

Inclui bibliografia.

**1. Literatura brasileira. 2. Literatura e sociedade.
3. Memória 4. Freire, Marcelino – Crítica e interpretação.
5. Galera, Daniel – Crítica e interpretação. 6. Mussa, Alberto – Crítica e interpretação. I. Título.**

869.0(81)

CDU (2.ed.)

UFPE

B869

CDD (22.ed.)

CAC2010-26

CRISTHIANO MOTTA AGUIAR

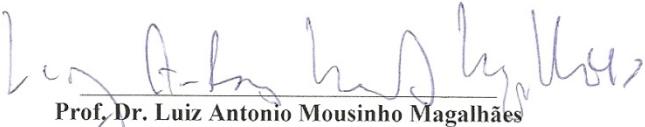
**ONTEM, HOJE E OS OUTROS: Ficção Brasileira Contemporânea e
Tempo Presente**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em Teoria da Literatura, em 2/22/2010.

BANCA EXAMINADORA:


Prof. Dr^a. Sônia Lúcia de Ramalho Farias
Orientadora – LETRAS - UFPE


Prof. Dr. Lourival Holanda
LETRAS - UFPE


Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães
ARTES E COMUNICAÇÕES - UFPB

**Recife – PE
2010**

Para Bené, Gina e Carol

Tenho a ciência do hoje e do ontem, mas quanto ao amanhã
sou cego.

[...]

A língua é a metade de um nobre; o coração, a outra; o resto
é uma estátua de carne e sangue.

Zuhayr, filho do pai de Sulma

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os professores e funcionários da graduação e Pós-graduação em Letras na UFPE, por terem contribuído, substancialmente, nestes seis anos de convivência, às diversas etapas de um percurso acadêmico ainda em construção. A gratidão pede a lembrança de três nomes, três professores: primeiro, à minha orientadora Sônia Lúcia Ramalho de Farias, que me ensinou o compromisso com a docência, a paixão pela pesquisa e o rigor da crítica literária. Sem a sua confiança e paciência, desde a época da graduação, não teria sido possível superar os percalços e as naturais dificuldades da vida acadêmica. Segundo, Lourival Holanda, que me ensinou a sinuosa travessia das palavras. Por fim, Aldo de Lima, sem o qual eu não teria dado o primeiro passo. Todos me ensinaram não apenas com seu conhecimento, mas principalmente nos testemunhos de vida e quando precisaram afirmar a discordância.

Agradeço aos amigos queridos, que foram tão importantes na troca de ideias e afetos. Em especial aos colegas da Revista Crispim e a Theresa, Rebeca, Ariane, Conrado, Eduardo Voltaire França, Raul, Cristiano, Denise, Everardo e Rogério, colegas da pós-graduação, cujas trocas de ideias me ajudaram muito. Não poderia esquecer de agradecer, também, a Saulo, Heloisa Arcoverde e Semira, por todo apoio que me deram.

Agradeço aos familiares, que sempre foram um norte e um porto de chegada: em especial aos meus amados pais e minha irmã.

Agradeço, também, ao CNPq, pela concessão do apoio que permitiu a realização deste trabalho.

RESUMO

Esta dissertação estuda de que maneira os romances *Mãos de cavalo*, de Daniel Galera, *O enigma de Qaf*, de Alberto Mussa e o livro de contos *Rasif*, de Marcelino Freire, se articulam com dois elementos chave à compreensão das sociedades contemporâneas: presentificação e memória. A partir destes dois eixos principais, temas como indústria cultural, mídia, mito, mimesis e hiperrealismo ajudarão a delinear as tendências estéticas ideológicas e os contextos de produção da ficção brasileira contemporânea.

Palavras-chave: ficção contemporânea brasileira; sociedade contemporânea; presentificação; memória

ABSTRACT

This dissertation analyses how the novels *Mãos de cavalo*, by Daniel Galera, *O enigma de Qaf*, by Alberto Mussa and the short stories from *Rasif*, by Marcelino Freire, articulate with two key elements of contemporary societies: presentification and memory. From these two relevant points, topics like cultural industry, media, myth, mimesis and hyperrealism will help to understand the aesthetic and ideological tendencies of contemporary brazilian fiction's production contexts.

Keywords: Contemporary brazilian fiction; Contemporary society; Presentification; Memory

1. Introdução	11
2. Ficção brasileira contemporânea: algumas questões	16
2.1. Indústria cultural & mercado editorial; o escritor & o leitor	16
2.2. Internet & periferias; literatura & ficção	21
3. A sociedade do presente	30
3.1. Pós-modernismo & sociedade de consumo	30
3.2. Pós-modernidade? Individualismo?	32
3.3. Presentificação & ficção brasileira contemporânea	40
3.4. Hiperrealismo, choque do real, neonaturalismo	46
3.5. Ficção urbana brasileira, neonaturalismo, hiperrealismo	54
4. Rasif, de Marcelino Freire	57
5. Mãos de Cavalo, de Daniel Galera	73
6. Memória & sociedade contemporânea	90
6.1. A cidade de Ercília	90
6.2. A memória, a história, discursos do passado, guinada subjetiva	91
6.3 Arte e crítica do esquecimento	99
6.4. O mito, o sagrado, a dimensão da transcendência	101
6.5. Memória & ficção brasileira contemporânea	104
6.6. Mímesis & ficção	108
7. O enigma de Qaf, de Alberto Mussa	117
8. Conclusão	135
Referências bibliográficas	140

Introdução

Trabalhar com o “contemporâneo” é um desafio. Para ilustrar, podemos recordar do conto “A carta roubada”, de Edgar Allan Poe. O enredo trata de um crime sutil: uma carta, cujo conteúdo pode colocar em maus lençóis diplomáticos importantes personagens da corte parisiense do século XIX, é furtada por um desonesto e maquiavélico ministro. A polícia sabe que o ministro é o ladrão, desconfia que ele guarda a carta em sua casa, mas não consegue de maneira nenhuma encontrá-la.

Desesperado, o inspetor de polícia entra em contato com o detetive Dupin, o avô de todos os detetives cerebrais e racionalistas, aquele tipo de personagem da ficção policial que tanto fez a alegria de Borges. O caso é resolvido quando Dupin descobre que a carta está no lugar mais improvável: na própria mansão do ministro – em um dos aposentos nos quais recebe as visitas –, às vistas de todos, guardada em um porta-cartões! Se a lógica nos levaria a pensar que a importância da carta faria o ladrão preservar a integridade física do documento a todo custo, o ardil utilizado foi inverso. Dupin descobriu o objeto roubado quando, observando este porta-cartões, encontrou “cinco ou seis cartões de visita e uma carta solitária (...) mais estragada do que o necessário” (POE, 1987, p.243).

Quem garante que as “cartas”, os textos que compõem o *corpus* desta pesquisa, não estão “perto demais”? É possível fazer uma crítica literária consistente, neste caso? Os textos podem não estar finalizados (afinal, muitos romances são modificados em reedições); os autores não se encontram consagrados; não temos o conjunto da obra totalmente fixado; a fortuna crítica é pequena ou em alguns casos inexistente. Há, também, o risco do precoce envelhecimento: aquilo que possui o charme da novidade, entre 2008-2010, daqui a quinze, vinte, trinta anos, pode sofrer um envelhecimento tal a ponto de prejudicar o próprio interesse da pesquisa.

Por ser tão movediço, o contemporâneo também é mais difícil de ser sistematizado: por maior e mais complexa que seja a produção do romantismo, ou do barroco, por exemplo, há um possível horizonte; um provisório ponto final. O contemporâneo se desmacha. Nos anos 30, talvez Drummond fosse “literatura contemporânea”. Hoje, não falamos de sua obra nestes

termos. Embora sempre seja salutar a contínua reescrita do cânone, não deixa de ser confortável saber que, nos períodos literários citados, nomes como Gregório de Matos, José de Alencar ou Álvares de Azevedo constituem nortes que ajudam o pesquisador a se situar.

No entanto, Dupin parece nos dizer, é preciso astúcia: “Se se trata dum caso que requer reflexão (...) examiná-lo-emos melhor no escuro” (POE, 1987, p.226). Ou seja: o crítico literário e pesquisador devem, ao lidar com um objeto de estudo tão movediço, estar preparados para repensar seus métodos, repertórios teóricos e instrumentos de análise a fim de, diante do “novo”, percorrer caminhos inesperados. Este é um dos motivos que tornam o trabalho com a produção contemporânea instigante.

Logo, isto significa que refletir sobre a ficção contemporânea não cabe apenas às resenhas publicadas em jornais, *sites* e revistas, mas também à crítica produzida na universidade, na qual a teoria e a busca por leituras mais aprofundadas desempenham um papel fundamental. Como alerta Terry Eagleton (2003, p.127-128):

A teoria cultural tem o hábito de propor o que poderíamos chamar de metaquestões. Em vez de perguntar: “Este poema tem valor?”, ela pergunta “Que queremos dizer com chamar um poema bom ou mau?”. (...) As duas espécies de perguntas podem ser feitas conjuntamente. Mas a teoria, à sua maneira desprevensiosa, é transtornada pelo modo como a crítica de arte convencional parece tão animada ao tomar como certo um número excessivo de coisas.

Propor as metaquestões ao estudo da literatura ajuda a franquear o acesso à obra de arte, ao invés de bloqueá-la (EAGLETON, 2003, p.135). Se toda crítica não está, e isto é muito bom, isenta de subjetividade, de idiossincrasia, de política, de “impressões”, é a teoria que a tornará mais consciente de si mesma. A teoria transforma adjetivos em sintaxe. A importância da reflexão sobre literatura realizada pela pesquisa universitária consiste em contribuir para que alunos, escritores, professores, críticos e demais leitores possam participar da *ágora* com mais liberdade – transformando palavras em sementes de outras palavras. Desta forma, lidar com a produção cultural contemporânea também constitui uma vocação da academia. Esta produção ganhará muito ao ser lida através de uma reflexão que não se paute pelo mesmo ritmo do jornalismo cultural.

Contudo, é importante evitar aquilo que poderíamos chamar de “discursos da crise”. Geralmente, eles começam com uma frase tal como “No meu tempo era assim...” e terminam

com uma avaliação desiludida do presente, com um diagnóstico catastrófico sobre o fim da civilização ocidental. Embora não devamos abrir mão de submeter o nosso tempo ao escrutínio crítico, não é possível ler a ficção contemporânea partindo de uma sistemática negação, como se ela fosse uma mera diluição dos grandes nomes do passado. É muito comum ouvirmos perguntas tais como: “onde está o Drummond do século XXI? Onde está o Machado de Assis, o Guimarães Rosa?”. Diante de colocações como esta, é possível que nosso crítico literário honorário, o sr. Dupin, respondesse: “vocês, na verdade, estão fazendo as perguntas erradas”.

O discurso da crise, que pode soar tão avançado num primeiro instante, corre o risco de ser uma pedra vestida com peles de lobo. No seu livro *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*, o filósofo francês Clement Rosset reflete acerca das diferentes estratégias que empregamos de negar o real. Muitas vezes, a relação que temos com a realidade é tão somente de tolerância. Logo, se o real abusa de nós ou se torna desagradável, nossa tolerância é suspensa (ROSSET, 2008, p.13-14). O real é intolerado das seguintes formas: a) chamando-o de não ser; b) negando-o pelo aniquilamento do *self*, o suicídio; c) negando-o pela loucura; d) impondo a si mesmo uma cegueira temporária, como é o caso do uso das drogas (ROSSET, 2008, p.14-15).

A atitude mais comum de negação do real, contudo, é a ilusão, que pode ser resumida nos seguintes termos: eu percebo *isto*, no entanto não me modifico; *isto* não produz alteração em mim. Na ilusão, a coisa não é negada, porém deslocada, cindindo-se *théoreiss* e *praxis* (ROSSET, 2008, p.17). O *isto* é desdobrado em duas imagens que não coincidem: o *isto* percebido é colocado em outro lugar e se torna incapaz de ser confundido consigo mesmo. A ilusão se pauta por um efeito de *deslocamento* e *duplicação*: nos iludimos ao voltarmos o nosso olhar para o outro lugar, para o duplo do real, onde nada acontece e estamos seguros (ROSSET, 2008, p.23). Este é o motivo para o filósofo francês aproximar a sua concepção de ilusão à ideia de oráculo: nas histórias oraculares, o evento previsto sempre acontece e os personagens nunca deixam de se surpreender com sua consumação, pois seus olhares e atos apostam no duplo do *isto*.

Evitar deslocar ou negar o real implica em aceitar que cada acontecimento é um *único*, que impede outro modo de realização (ROSSET, 2008, p.46). O discurso da crise tem em seu núcleo filosófico a concepção de que estamos imersos num *real ruim*, no sentido de que a

própria constituição da essência das coisas seria feita de um material ontológico marcado pela degradação e pela inescapável falha. Uma ilusão. Um duplo.

Convém destacar como realizaremos a pesquisa a partir de agora. Primeiro, reconstituíremos o atual contexto da produção contemporânea – o leitor, o mercado editorial, a mídia – a partir das reflexões de Tânia Pellegrini e Walnice Nogueira Galvão. Como anda o mercado editorial, qual a sua composição, quantas pessoas leem, qual o peso da indústria cultural na produção dos escritores brasileiros desde os anos 80? A partir destas questões, pensaremos também quais são os novos horizontes que se abrem nesta primeira década do século XXI: a crescente produção literária na internet – *blogs, fanfiction, twitter* – por um lado, e a ascensão e valorização da produção cultural das periferias, por outro. É possível falar de literatura, nestes dois casos? Com certeza. Mas nos mesmos termos que antes?

Estas considerações serão complementadas pela análise das relações entre dois elementos que julgamos fundamentais para entender as sociedades contemporâneas: a presentificação e a memória. Refletiremos acerca de um modo de viver que parece típico do nosso tempo, aquele no qual a conexão com o passado e as preocupações com o futuro se obliteram diante da angústia de viver apenas em função da experiência do presente. Conforme argumentarão Lipovetsky e Jameson, este apego ao presente está ligado ao capitalismo tardio e à sociedade de consumo. Paradoxalmente, história e memória são cada vez mais importantes, seja nas reflexões teóricas atuais, ou na produção cultural. O que esta aparente contradição tem a nos dizer? Como convivem presentificação e memória? De que maneira, numa sociedade que seria laica e presentificada, memória, mito e transcendência se articulam?

Como a nossa ficção contemporânea lida com os temas debatidos: o mercado, as novas transformações do literário, a sociedade de consumo, a presentificação, a memória? Os dois primeiros livros que compõem o nosso *corpus*, *Rasif*, de Marcelino Freire (2008), e *Mãos de cavalo*, de Daniel Galera (2006), serão lidos sob o foco da presentificação. A partir deles, pensaremos também aquela que parece ser a vertente mais visível da ficção brasileira hoje: o hiperrealismo, que julgamos vinculado à presentificação. Estaríamos revendo mais um ciclo de neonaturalismo como o que foi estudado por Flora Süsskind em seu livro *Tal Brasil, qual romance?* O hiperrealismo seria um prolongamento da preocupação da prosa brasileira em “explicar o Brasil”?

Em seguida, será a vez da memória, cujas metáforas analisaremos no romance *O enigma de Qaf*, de Alberto Mussa (2004). Após discutir a importância da memória nas sociedades contemporâneas, pensaremos sobre sua reiterada presença na literatura brasileira. A presentificação não ficará de lado. Veremos de que maneira o tema da memória será, na verdade, uma forma de propor valores alternativos a ela. Talvez existam, aliás, várias formas de memória, algumas mais fecundas do que outras... O que nos levará a pensar, também, na pertinência do ato de esquecer. Lançando mão do imaginário da cultura árabe, a obra de Mussa proporá uma discussão acerca da natureza da ficção e da *mímesis*, tópicos que serão discutidos a partir das considerações de Luiz Costa Lima e Wolfgang Iser.

No seu livro *A literatura em perigo*, Tzvetan Todorov (2009, p.76) afirma:

A literatura pode muito. Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver. Não que ela seja, antes de tudo, uma técnica de cuidados para com a alma; porém, revelação do mundo, ela pode também, em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro.

Como podemos perceber, uma semelhante pergunta esta pesquisa propõe: os textos sobre os quais nos debruçaremos também “podem muito”? Eles nos auxiliam nesta “revelação do mundo”? Acreditamos que as respostas atravessam as questões que foram, até agora, levantadas.

2. Ficção brasileira contemporânea: algumas questões

2.1. Indústria cultural & mercado editorial; o escritor & o leitor

No seu ensaio “Indústria cultural e globalização”, Walnice Nogueira Galvão (2005, p.15) indica que, para entendermos a cultura contemporânea, precisamos pensar acerca do advento e hegemonia da indústria cultural, que passou a ditar as regras em todas as áreas de produção cultural do país: “Um balanço atual da cultura e da literatura brasileiras só terá sentido se partir do dado decisivo que é seu açambarcamento pelo mercado”, consolidado a partir da virada da década de 1960 para a de 1970 (GALVÃO, 2005, p.18). As proximidades entre produção literária e indústria cultural teriam contribuído para que a nossa literatura contemporânea, a ficção, principalmente, seja marcada pelo temor à experimentação formal, mediania do discurso, recuo da preocupação estética e definhamento da crítica literária militante (GALVÃO, 2005, p.29).

De fato, a consolidação da indústria cultural modificou o papel do escritor, do mercado editorial e a relação dos leitores com ambos. O escritor, muitas vezes, se transforma em um produtor, que age junto à mídia e com os olhos integralmente voltados em direção ao mercado (PELLEGRINI, 1999, p.216). A avaliação de Pellegrini é semelhante a de Galvão: a prosa contemporânea parece se curvar à realidade, procurando uma linguagem de fácil assimilação pelo público consumidor, marcada por signos massificados e abrindo mão da qualidade estética em prol da total simbiose com a ideia de mercadoria (PELLEGRINI, 1999, p.220)¹. Esta prosa atenderia ao desenvolvimento da industrialização editorial, que criou uma crescente especialização do mercado em “rentáveis fatias”, nas quais a relação leitor-livro obedece a coordenadas estabelecidas por um jogo mercantil cada vez mais intenso (PELLEGRINI, 1999, p.156).

¹ Esta avaliação, cujos contornos são pouco favoráveis à ficção contemporânea brasileira, ao longo da pesquisa será nuançada. Embora seja inegável que uma boa parte da produção atual possa ser criticada nos termos propostos pelas duas pesquisadoras, veremos que hoje a nossa literatura tem inúmeros rostos. Os próprios textos que compõem o *corpus* desta dissertação são exemplo de prosa que não se contenta em ser mercadoria.

Se a indústria cultural brasileira se consolida nos anos 70, o mercado editorial brasileiro o fará já nos anos 80 (PELLEGRINI, 1999, p.17). Durante este processo houve uma maior democratização do público leitor e da circulação da literatura?

Todo o processo de industrialização da cultura (...) foi aos poucos ajudando a criar um público leitor que, mesmo encerrado nos limites da classe média, já não se reduz a uma estreita elite, como nos anos 40 ou 50, devido também ao aumento demográfico, ao crescimento das cidades e ao desenvolvimento do ensino primário e secundário. O que se tem hoje, então, é um público basicamente urbano, formado pelos estratos mais escolarizados: estudantes, professores, jornalistas, artistas, sociólogos, economistas, etc (PELLEGRINI, 1999, p.153).

Apesar deste processo, entre 1960-1970 a taxa de leitores de ficção, por causa do subdesenvolvimento e das altas taxas de analfabetismo, era muito baixa, não chegando a mais do que 0,05% da população do país (SILVERMAN *apud* HILÁRIO, 2004, p.26). Além disso, é certo que a ampliação do mercado consumidor de livros não garante um incremento qualitativo, seja na qualidade do que é escrito e publicado, seja em relação à formação educacional média do leitor brasileiro. O crítico italiano Franco Moretti (2009, p.210), no ensaio “O romance: teoria e história”, ao pensar sobre o surgimento do romance na sociedade europeia, lembra: “O que o nascimento de uma sociedade de consumo significou para o romance europeu? Mais romances e menos atenção”. É o que também nos alerta Walnice:

enquanto nada se pode reprovar à democratização crescente da obra de arte, graças à reprodução, aparece no seio do processo um desdobramento sinistro. (...) é mais fácil e mais barato (...) investir em novidades que, devido a sua facilidade, rebaixariam cada vez mais o gosto do ouvinte ou espectador.

Outro fator digno de nota: é nos anos 80 que se consolida o público jovem como pilar fundamental de sustentação deste mercado. Isto não acontece apenas na literatura, mas no cinema, por exemplo. Não é à toa que o fim dos anos 70 e início dos anos 80 viram a ascensão do conceito de *blockbusters*, trazidos por filmes como *Star Wars*, que pautaram o cinema-evento, o cinema-*merchandising*, o cinema-espetáculo. Quais as consequências da juvenilização da produção cultural? E deste fatiamento da produção, que transforma obras culturais em respostas

específicas, feitas sob encomenda para cada necessidade de consumo? Uma espécie de cultura da imaturidade, que nada mais faz do que atender ao gosto “culinário” da cultura.

Embora o mercado e o público consumidor tenham se ampliado nos anos 90 e 00, no caso específico da literatura os resultados não parecem tão animadores. Nos anos 90, as tiragens continuam a ser de 3.000, 2.000 exemplares (PELLEGRINI, 1999, p.148). Assim como nos anos 70, o impacto cultural da literatura parece ser insignificante. Dez anos após a publicação do estudo de Pellegrini, estes dados se modificaram? Não muito. Nossas tiragens continuam as mesmas, de modo geral. E o pior: o mercado editorial, nos dias de hoje, tende a uma perigosa concentração, que em nada ajuda a democratizar e contribuir para um salto qualitativo da produção cultural. Dos anos 90 para cá, mais de 22 selos e editoras ficaram nas mãos de apenas 3 empresas (MENDES, 2009). Este processo de concentração do mercado editorial reflete também o do mercado livreiro, que tende a se concentrar cada vez mais nos *shopping centers* das grandes cidades (MENDES, 2009). Por outro lado, a tensa relação entre mercado editorial, indústria cultural e produção literária não é apenas privilégio nosso:

A *Publishers Weekly*, semanário norte-americano que trata do mercado editorial e principal vitrine para as editoras, publicou recentemente um editorial afirmando que a ficção literária não dá mais para publicar, simplesmente porque as contas não fecham (DORIGATTI, 2006).

Não se trata de demonizar o mercado e o consumo (como veremos melhor ao analisar as ideias de Lipovetsky), que não podem ser lidos como forças monolíticas, sem contradições. Informações como esta, não obstante, devem nos deixar alertas. Elas influem diretamente na qualidade do que se publica em nosso país hoje, pressionando escritores e leitores a cada vez mais desempenharem papéis pre-fabricados, sem riscos, sem tensões, sem potencial crítico... A atuação do Estado, neste caso, pode ser bem relevante como um contraponto a este processo. Sabemos, por exemplo, que ele é um dos maiores compradores de livros do mundo. No entanto, esta atuação também deve ser analisada com atenção e senso crítico: ao intervir no mercado editorial, o Estado pode ser um agente de homogenização tão forte quanto a iniciativa privada. É o que atesta o testemunho de um dos mais importantes editores brasileiros, Plínio Martins, dono da Ateliê Editorial e diretor da Edusp:

O Estado hoje é o principal comprador de livros no Brasil. Como negócio isto é muito bom, principalmente para as grandes editoras. As pequenas dificilmente conseguem colocar algum título nestas listas. As grandes já produzem visando estas vendas, seguindo regras estabelecidas pelo governo. Isso a longo prazo pode ser ruim, principalmente quando se ideologiza, criando regras do que e como se deve escrever. Corre-se o risco de perder algo importante que é a diversidade. (...) Os grandes grupos, ao incorporarem as pequenas e médias editoras, prometem manter a linha editorial e seus editores. Alguns anos depois, os editores são substituídos por economistas e marqueteiros. É a ditadura do mercado. Se vende é bom. Se não vende não se edita. (AGUIAR, 2010, p.7).

Estes dados não devem nos levar a um pessimismo imobilizador. Como foi dito na introdução, é preciso afastar o discurso da crise e trocá-lo pelo compromisso com a crítica, que não se contenta com polarizações, mas sim com tensões. É possível perceber que a literatura consegue, aos poucos, conquistar mais espaço, seja com novas políticas públicas de incentivo à leitura, ou com um ressurgimento, tímido, de revistas, periódicos e suplementos literários, principalmente na internet. Novas premiações, feiras, bienais e eventos também são uma tendência crescente nos últimos quinze anos e, embora marcadas pela ambiguidade, porque não deixam de ser um mecanismo da indústria para garantir os seus próprios poderes e lucros, muitas vezes procuram de fato divulgar a literatura, a reflexão literária séria e obras que, apenas pelas leis mercantis, não teriam o espaço que merecem. Alguns bons escritores brasileiros, não obstante não sejam *best-sellers* do nível de um Dan Brown, Paulo Coelho ou J.K Rowling, já conseguem vender sucessivas edições de seus livros, muitas vezes publicados com tiragens acima da média para os padrões nacionais. Entre outros, mas a lista não é tão grande assim, temos os exemplos de Chico Buarque, Cristovão Tezza, Milton Hatoum, Martha Medeiros, Bernardo Carvalho, Lya Luft.

Através dos próprios escritores do nosso *corpus*, é possível termos exemplos relevantes dos novos papéis dos escritores diante deste panorama esboçado. Marcelino Freire, Daniel Galera e Alberto Mussa, cada um com suas peculiaridades, estão construindo carreiras nas quais a atuação dentro do mercado editorial se torna fundamental. Por atuação, entenda-se não somente escrever de tempos em tempos uma nova prosa de ficção, entregá-la ao editor e publicá-la.

Se nos anos 80 e 90, como pode ser visto na pesquisa de Pellegrini (1999, p.173), a imagem pública do escritor é de crescente importância, nesta primeira década do século XXI a tendência é mantida. Os editores e editoras procuram escritores que sejam um tanto *self-made*

men, no sentido de se transformarem nos principais agentes de divulgação de suas próprias obras. Escrevendo para a imprensa, participando de palestras, dando cursos, realizando pareceres de publicação, participando de concursos literários, organizando eventos, editando e criando selos literários, ganhando importantes prêmios nacionais: da relação com todas estas ações depende o interesse de investimento de uma editora na carreira de um escritor, elementos cujo peso pode ser inclusive maior do que a própria obra que este escreve. O nome do escritor se consolida como uma marca e investir nela, se não produz necessariamente um retorno financeiro, agrega um valor de outro tipo, imaterial, à marca das empresas atuantes no mercado editorial, conferindo-lhes prestígio e uma aura de “excelência”, “requinte” e “qualidade”.

Se este leque de opções de trabalho abre um campo de atuação profissional para o escritor brasileiro cuja amplidão era inédita até este momento, o risco da produção literária uniformizar-se e atender apenas a respostas mercadológicas imediatas nunca foi tão grande. O problema não é a atuação, em si, do escritor enquanto profissional no mercado editorial, mas de que maneira sua produção ficcional e não ficcional sofre pressões para abrir mão da literatura em prol da produtividade.

Vamos aos exemplos dos próprios escritores estudados. O carioca Alberto Mussa está publicando, no final do mês de janeiro deste ano, um livro de não ficção pela Civilização Brasileira (um dos selos editoriais do grupo Record), escrito em parceria com Luiz Antonio Simas, cujo tema é o samba de enredo. O gancho é evidente: trata-se de uma publicação lançada para as festividades do carnaval. Citamos este exemplo sem nenhuma intenção de “patrulhamento”, porém como um indício de que o escritor contemporâneo está atuando na produção de livros que atendem a demanda mais imediatas de mercado, mesmo que sua literatura, como é o caso de Mussa, não seja pautada pela lógica do *best-seller*. Esta aproximação com a demanda não é, necessariamente, um sinalizador de baixa qualidade do que está sendo produzido: cada obra é que indicará o quanto de linguagem, compromisso crítico e inventividade podem ter sido, se é que foram, sacrificados a Procusto.

Marcelino Freire, pernambucano radicado em São Paulo desde os anos 90, tem na sua carreira a atuação dentro do mercado como característica importante. Organizou um selo editorial, eraOdito, no qual publica novos autores; ajudou a editar e organizar coletâneas e antologias que mapearam a produção ficcional e poética a partir dos anos 90, como foi o caso das

antologias Geração 90, das revistas literárias PS:SP e Entretanto. Algumas das ações editoriais produzidas por Marcelino têm um inegável charme midiático. É o caso da coleção, feita de forma independente, *cinco minutinhos*, que distribuía gratuitamente contos e poemas curtos de autores contemporâneos (http://www.foresti.locaweb.com.br/03_eraOdito/cinco.html), da antologia *Os cem menores contos brasileiros do século* (2004) e do livro de poemas visuais, que dialogam bastante com a linguagem da publicidade, *eraOdito*² (2002). O escritor pernambucano organiza, há alguns anos, um dos principais eventos literários de São Paulo: trata-se da Balada Literária (<http://baladaliteraria.zip.net/>), que acontece todo final de ano no bairro da Vila Madalena e reúne, para debates, recitais, festas e shows, escritores, críticos, editores e leitores. Daniel Galera, por outro lado, trabalha no mercado editorial principalmente como tradutor. Durante algum tempo, empreendeu nesta área, ao criar, junto com Daniel Pelizari e Guilherme Pilla, uma pequena editora “cult”, no Rio Grande do Sul: a Livros do Mal, que hoje não existe mais, cujo catálogo era voltado à ficção brasileira contemporânea. Também foi um dos primeiros escritores brasileiros a usar a internet como ferramenta de divulgação do seu trabalho, através do *fanzine* eletrônico Cardosonline, cujas atividades já foram encerradas.

Além de frequentarem feiras, bienais e diversos eventos literários dentro e fora do país, os três escritores também estão integrados ao recente ciclo de premiações literárias que agita o mercado e o meio literário brasileiro: prêmios como o Jabuti, APCA, Casa de Las Américas e Machado de Assis foram ganhados por Mussa, Freire e Galera. No caso dos dois últimos, se consolida uma tendência que Pellegrini (1999, p.157) já observava na ficção dos anos 80: a do “intercâmbio de meios”, ou seja, as transposições e adaptações da prosa para outras linguagens como o cinema, o teatro, a videoarte, a TV. Esta transposição, embora seja natural no campo das artes, também indica ser uma estratégia a mais de estímulo, divulgação e consumo de um produto cultural originalmente literário.

2.2. Internet & periferias; literatura & ficção

² O leitor pode ler alguns dos poemas no próprio blog de Marcelino Freire:
http://www.foresti.locaweb.com.br/03_eraOdito/eraodito.html

O mosaico que forma o horizonte cultural da produção literária contemporânea não estaria completo se não pensássemos um pouco sobre as relações entre literatura, internet e periferias. Tanto a internet, quanto as periferias, criam novos desafios ao crítico literário e ao pesquisador, pois colocam diante de nós novos procedimentos, valores, ideologias, formas, conceitos. Indagar sobre o caráter literário destas práticas significa encarar uma simples questão, mas que retorna com força a partir destas novas formas de escrita: o que seria, afinal de contas, literatura? O nosso conceito consolidado – e qual seria ele? – ainda nos basta e dá conta destas novas palavras? É por causa disto que as reflexões de Luiz Costa Lima (2006), em seu livro *História. Ficção. Literatura*, serão retomadas e nos ajudarão a lidar com estes desafios.

De certa forma, o debate acerca da indústria cultural, que desenvolvemos até o momento, continua. Como veremos com Beatriz Sarlo, em nosso capítulo sobre memória e sociedade contemporânea, nas últimas décadas se consolidaram uma série de discursos e de políticas de afirmação. Eles defendem o direito ao reconhecimento da produção cultural das minorias e das vozes que sempre estiveram à margem. Este direito possui, inclusive, um corpo teórico organizado que o legitima, representado pelos estudos culturais, e faz parte de um processo social que Sarlo chama de “guinada subjetiva”. Este é um dos motivos para a valorização da memória em nossa sociedade contemporânea: a fim de dar conta de uma história que não foi escrita e de uma cultura reprimida, diluída ou às vezes esmagada, o relato da memória se tornou uma das poucas ferramentas disponíveis. Ora, a pressão pela legitimação da literatura produzida pelas periferias e na internet também não pode deixar de ser interpretada como uma tendência de expansão do mercado e da indústria cultural. A internet é atualmente um ativo aspecto desta indústria cultural, um *locus* de criação, venda e consumo de cultura. As periferias, também. À medida que estas se consolidam como um grande mercado consumidor, a sua produção precisa de algum grau de legitimação. O movimento também é inverso: as próprias classes médias e ricas, junto com a indústria cultural, “sobem os morros” em busca de novos produtos que possam atender ao consumo e à demanda por “novidade”. É o caso do *funk*, entre outros exemplos.

Vejamos, primeiro, a internet, que nos proporciona uma nova concepção de leitura, na qual o texto se confunde com a noção de lugar (BEIGUELMAN, 2003, p.18). Outra novidade trazida pela internet às práticas de leitura consiste no fato de que os hipertextos expandem cada vez mais a concepção de letramento – a linguagem verbal se torna a um só tempo

cinematográfica, videográfica, textual, sonora (BEIGUELMAN, 2003, p.22). A professora e crítica literária Heloisa Buarque de Hollanda organizou, em 2008, *Enter*: antologia digital (<http://www.o instituto.org.br/enter/>), um site que tenta mapear novos escritores brasileiros no século XXI. A antologia, contudo, chama atenção por não querer simular um possível equivalente ao suporte tradicional “livro”. Muito pelo contrário, não há intenção nenhuma de transformá-la num livro – um dos seus objetivos consiste em discutir as novas possibilidades criativas que a web proporciona aos escritores. Por causa disto,

Resolvemos explorar nesse trabalho as possibilidades que a web oferece como a animação de textos, o uso de som, vídeo, remixagens. Propusemos aos autores que não apenas criassem textos, mas que também retrabalhassem seus textos em grafismos, podcasts, videocasts. (...) Procuramos, sobretudo, oferecer uma oportunidade de descoberta do *prazer da palavra* no ambiente www. (HOLLANDA, 2009, grifos nossos).

Heloisa Buarque de Hollanda (2009) defende que a internet significa uma mudança de paradigma fundamental nas sociedades contemporâneas: “Um primeiro susto que se leva mergulhando no universo digital e no ambiente da internet é a evidência da explosão da palavra, em todas as suas formas, dicções, gramáticas e sintaxes”. A internet estaria reciclando todo um repertório de práticas verbais, transformando-as num ponto de cruzamento intersemiótico, que terá um desdobramento surpreendente: “Seguramente, Umberto Eco não exagera quando anuncia a chegada do século da palavra, fechando de uma vez por todas o domínio da imagem que marcou o século XX” (HOLLANDA, 2009). Esta conclusão nos indica um caminho diverso do que foi seguido até agora. Podemos concordar com a leitura de Heloisa Buarque?

A palavra se tornou mais íntima, é verdade. Jovens e adolescentes, para quem antigamente escrever era um martírio ordenado pela “tia”, parecem estar, espontaneamente, escrevendo, lendo e se sociabilizando pela palavra. De fato, instrumentos de integração social, como os *chats* e os programas de bate-papo ou as redes sociais no estilo do *Orkut* e do *Facebook*, têm a palavra escrita como protagonista. Contudo, ainda é cedo para descobrir se a imagem perderá primazia. Não podemos esquecer aquilo que vínhamos discutindo antes: a expansão de novos mecanismos de comunicação não garante, necessariamente, qualidade de produção de sentidos. A palavra se expande, mas qual o preço disto, o que se discute a partir dela, de que forma estes novos usos de fato contribuem para alargar o mundo e reconstruí-lo?

Um bom exemplo desse movimento espontâneo dos mais jovens à prática da escrita, realizada pelo puro prazer, se encontra num fenômeno da internet chamado *fanfiction*, integrado a um fenômeno maior, o do *fandom* – uma rede de produção cultural, mediada pelas mídias digitais, que se caracteriza por tentar expandir universos ficcionais previamente existentes (MIRANDA, 2009, p.14). No *fandom*, fãs de livros, filmes, quadrinhos e cinema escrevem histórias, desenham, produzem filmes e se fantasiam dos seus personagens preferidos, procurando contar aquilo que não foi explorado nas narrativas originais. Isto é muito comum com fenômenos *pop* tais como Harry Potter, Crepúsculo, Senhor dos Anéis. Mas grandes clássicos da literatura, como as obras de Homero, ou o nosso *Dom Casmurro* (ver MIRANDA, 2009, p.118), podem servir como inspiração destes novos desenhos, filmes e histórias.

Em vários *sites* de *fanfiction*, os usuários armazenam seus textos, comentam-nos entre si, fazem uma votação dos melhores – um proto...cânone? – e inclusive os publicam ainda incompletos, para que os outros leitores possam acompanhar o andamento do trabalho. Embora este fenômeno seja fascinante, não é totalmente inédito na história da nossa cultura. Em outras épocas, como na Idade Média, versões “apócrifas” de livros famosos, ou livros publicados com nomes de autores diferentes, foram uma prática constante. Foi o caso do *Dom Quixote*, por exemplo, que recebeu uma continuação “não autorizada”, comentada por Cervantes no segundo livro das aventuras do Cavaleiro da Triste Figura.

O importante consiste em assinalar que o *fanfiction* é um exemplo da seguinte característica da produção literária na internet: a valorização da “criação colaborativa e de autoria compartilhada” (HOLLANDA, 2009), na qual as noções de estilo individual e de autoria se encontram outra vez relativizadas. No caso específico da *fanfiction*, pode se tratar também de uma espécie de novo pastiche, para usar o termo de Jameson, cujas reflexões desenvolveremos no capítulo seguinte.

Ainda tomando *fanfiction* como exemplo, podemos identificar outra característica da produção literária na internet: “a era da gaveta está definitivamente enterrada (...) o novo autor, agora com a grande janela www à sua disposição, posta seu texto frequentemente ainda em versão preliminar e o disponibiliza para um público amplo e diversificado” (HOLLANDA, 2009). Esta “gaveta pública” é uma função muito exercida pelos *blogs*. Eles são o suporte mais utilizado, na internet, pelos escritores contemporâneos brasileiros. Foi a partir das publicações

em *blogs* que novos escritores revelados na última década, como João Paulo Cuenca, Ana Paula Maia e Clarah Averbuck, despertaram o interesse de editoras. Dos três escritores que estudamos, Daniel Galera e Marcelino Freire utilizam bastante seus *blogs* como forma de divulgação dos próprios trabalhos.

Nos *blogs*, além de publicarem contos, romances, novelas e material de divulgação, é muito frequente que os blogueiros elaborem textos confessionais, criando um paradoxal diário público. Esta vocação para o confessional já era vislumbrada como uma tendência forte nos anos 80, segundo Tânia Pellegrini (1999, p.69):

Parece que a necessidade de narrar a qualquer custo, de se fazer ouvir, de comunicar as sensações mais íntimas ou apenas relatar vivências, não importando a forma, é um dos traços marcantes da ficção brasileira contemporânea, como se narrar fosse uma catarse psicoterápica, um jorro purificador, mais do que uma necessidade de comunicação.

Passemos ao nosso segundo tópico de investigação. No ensaio “As fronteiras móveis da literatura”, Heloisa Buarque de Hollanda (2009) faz algumas considerações sobre a produção cultural das periferias brasileiras:

A cultura da periferia distingue-se das demais formas culturais (...) por agregarem novas metas para a criação e evidenciarem formas próprias de organização do trabalho artístico (...) A dinâmica de transitividade dessa nova produção implica, entre outras variáveis, uma evidência interessante (...) o descarte do intelectual como mediador por excelência das demandas populares

Da mesma maneira que a internet problematiza paradigmas, as culturas das periferias também o fazem. Interessa à nossa pesquisa identificar, como fizemos com a ciberliteratura, que valores outros estão surgindo. O primeiro que destacamos, talvez o mais importante, está resumido na citação da ensaísta carioca: a busca de legitimidade de sua própria voz implica num processo no qual, mais e mais, a periferia quer ser ouvida sem mediação. Atento ao potencial destas identidades e vozes, o mercado editorial começa a se abrir para esta demanda.

“É da tradição da série literária brasileira uma atenção significativa aos temas da miséria, da fome, das desigualdades sociais e, ultimamente, da violência urbana”, afirma Heloisa (2009), no entanto poucas vezes estas vozes foram ouvidas diretamente, pois o escritor sempre atuou

como o sujeito do discurso sobre o excluído. Isto indica a “lógica da verticalidade da estrutura das nossas relações de poder” (HOLLANDA, 2009).

O sujeito deste discurso começa a mudar, contudo. Livros publicados a partir da década de 90 são marcos desta mudança: *Cidade partida*, de Zuenir Ventura (1994), *Estação Carandiru*, de Dráuzio Varela (1999), “marcam uma relativa abertura da voz da periferia para o mercado das grandes editoras. Ambas tiveram ampla recepção de público e consagraram-se como uma forte tendência de mercado” (HOLLANDA, 2009). O terceiro é *Cidade de Deus* (1997), que abriu ainda mais este caminho, seguido pelo romance *Capão Pecado*, escrito por Ferrez (2000). Os dois últimos livros são significativos, porque seus autores escrevem a partir das próprias comunidades nas quais viveram/vivem. No caso de Ferrez, a presença da cultura do hip-hop e o diálogo da sua produção ficcional com as letras de rap é tão, ou mais importante, do que a influência da cultura erudita tradicional (HOLLANDA, 2009).

Aqui, cabe um alerta. Esta abertura é muito positiva, sem dúvidas, no entanto é preciso ter cuidado para que esta produção não seja coroada com uma aura de “autenticidade” e “realidade” que a blindaria de críticas. A abertura às estéticas da periferia não pode abrir mão da crítica: é preciso lembrar que são, antes de mais nada, representações. No ensaio “Desterritorialização e forma literária: literatura brasileira contemporânea e experiência urbana”, Flora Süsskind analisa dois dos livros citados: *Estação Carandiru* e *Capão pecado*. Ela observa que ambos procuram colocar “entre parênteses” os seus recursos narrativos e neutralizar a própria perspectiva da qual falam, como se fossem a manifestação “pura” do real das experiências narradas (SÜSSEKIND, 2005, p.63). Utilizando diversos recursos que tentam garantir o estatuto de “fidedignidade” do que é contado, as narrativas vendem a ilusão de “vias diretas de acesso ao contexto”, escamoteando o que pode haver de parcialidade e estereótipo em suas representações (SÜSSEKIND, 2005, p.63). O crítico, neste caso, está na corda bamba: não pode impor uma série de pressupostos e códigos da cultura letrada erudita de matriz ocidental, porque precisa estar atento aos novos valores que a produção da periferia traz; por outro lado, não pode idealizá-la e cair em um discurso intelectual conciliador e demagógico.

Por fim, Heloisa Buarque de Hollanda (2009) destaca outras características das culturas da periferia: da mesma forma que na internet, noções de autoria são questionadas. Seja devido à pirataria e aos *samplers*, ou por causa da forte presença da “autoria colaborativa e criação

compartilhada”, para repetir a expressão utilizada para a literatura na internet. Uma segunda característica é chamada de *atitude*: a criação artística está intrinsecamente ligada, como é o caso da cultura do hip hop, à militância social nas comunidades. Este é um dado muito interessante, pois parece um retorno ao papel do artista enquanto uma *voz da aldeia*, cuja arte é um elemento fundamental de argamassa social. O paradigma do poeta deslocado, escrevendo contra os valores do seu tempo, cuja melhor analogia encontra-se no poema “O albatroz”, de Baudelaire, é *relativizado*: o poeta incorpora a voz da comunidade – esta é a tentativa da obra ficcional de Ferrez – para defendê-la contra o inimigo opressor. Ao contrário do paradigma moderno por excelência, no qual o escritor desenvolverá uma linguagem própria, um estilo individual, uma nova linguagem e com isso *criará* o seu público leitor, o poeta e o escritor, na periferia, estão retomando uma função de forjar uma “língua nacional” (a língua da comunidade), uma “identidade”, um “orgulho de si”. Esta função do escritor não está ligada a um hipotético “primitivismo” da cultura da periferia, mas ao processo de afirmação trazido pela guinada subjetiva e à recusa do papel mediador do intelectual de classe média.

Deste modo, a produção literária contemporânea continua alargando o conceito de literatura. Não podemos pensá-la com um sentido único, ou procurar apenas nos textos, em si, um estatuto definitivo que indique a sua “literariedade”. A literatura sempre ousa dizer o próprio nome. Costa Lima (2006, p.347-348, grifos do autor) se pergunta:

Seria o termo “literatura” apenas uma convenção, impossível de caber em um conceito, de que se haveria sempre de repetir ser carente, vazio, de fronteiras intermináveis? Embora o creia, não basta dizê-lo. (...) Encontrei, contudo, uma ajuda na afirmação de Aguiar e Silva da heterogeneidade constitutiva da literatura: há livros “cuja capacidade de recriação imaginária de acontecimentos e de almas confere às suas obras *históricas* uma dimensão literária”.

À definição do campo da literatura, não cabem somente aquelas obras que se constroem a partir do estatuto do ficcional, mas também àquelas que apresentam um “ traço de destaque. No caso da literatura, este pode estar em sua linguagem apresentar o *correlato sensível-codificado do mundo fenomênico*” (LIMA, 2006, p.350). Ou seja: mesmo que o ponto de partida não seja ficcional, Costa Lima percebe que algumas obras podem deslizar em direção ao campo do literário, se possuírem uma expressividade que não esteja subordinada unicamente à formulação de conceitos. A literatura se configuraria como um espaço aberto ao híbrido e ao heterogêneo.

Costa Lima nos dá duas possibilidades de deslizamento em relação à literatura, de obras cuja inscrição inicial não possuía esta finalidade: primeiro, ele se questiona, “Não será ainda o que deverá suceder, entre nós, com *Os sertões* (1902) e com *Casa-grande & senzala* (1933), quando, perempto seu propósito de interpretação sócio-histórica do país, nele sobressair a espessura de linguagem?”. A literatura, com o tempo, se tornará a segunda morada destas obras. A segunda possibilidade é aquilo que ele chama de *formas híbridas*:

Por formas híbridas entendemos aquelas que, tendo uma primeira inscrição reconhecida, admitem, por seu tratamento específico da linguagem, uma inscrição literária. Para tanto, será preciso que se reconheça a *permanência da eficácia das marcas da primeira, ao lado da presença suplementar da segunda*. É o caso, bastante raro, do livro que Harald Weinrich dedicou à história do esquecimento, desde os gregos até Jorge Luis Borges, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens* (LIMA, 2006, p.352, grifos do autor).

Recapitulando: temos obras que são consideradas literárias por terem como ponto de partida o estatuto do ficcional; obras cujo propósito argumentativo-conceitual, quando se esgotar, causará um deslizamento em direção ao literário, por já possuírem, embutidas, uma espessura de linguagem; e obras que se inscrevem ao mesmo tempo na literatura e em outros campos, não obstante não terem como ponto de partida o ficcional. Além do livro de Weinrich é o caso de *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, que o teórico maranhense estudará em um dos capítulos de *História.Ficção.Literatura*. Estas definições seriam suficientes? Costa Lima, atento ao seu primeiro pressuposto, de que o campo da literatura também é definido pelo nominalismo e pelo consenso, complementa:

A última área, ao contrário das anteriores, não tem algum traço específico; i.e., não possui alguma dignidade própria. São chamadas literárias obras que não se destacariam por nenhuma inscrição particularizada. (...) A designação “literatura” é, nesses casos, pura arbitrariedade. Com a passagem do tempo, podem se tornar curiosas ou ser documentos de uma época. Na maioria dos casos, são apenas o que são: páginas reunidas para o consumo, obras compostas com o propósito de se tornarem *best-sellers*, que, não podendo ter outro lugar, são acolhidas pela heterogeneidade da literatura (LIMA, 2006, p.353).

O eixo que perpassa estes quatro grupos parece claro: o estatuto do literário surgirá naquelas obras nas quais, em variados graus de intensidade, o discurso construído não se

submete *integralmente* a uma função pragmática, que procura uma intervenção imediata no real, nem a “uma intrincada rede de conceitos, algo que se põe no lado oposto do correlato sensível” (LIMA, 2006, p.352). A literatura surgirá nestes intervalos, nos quais um prazer dos sentidos é ativado sem que haja uma finalidade prática. É por este motivo que a prosa de um Kant, apesar de escrever bem, dificilmente será considerada literatura (LIMA, 2006, p.352). Avaliação contrária acontece com um Benjamin, um Euclides da Cunha ou Gilberto Freyre, cujas obras parecem pender em direção ao literário de uma maneira que nunca ocorrerá com os escritos de Kant.

Por que este debate é importante para nós? Produções literárias, realizadas a partir da cultura das periferias, ou da internet, podem suscitar questões muito interessantes. Livros de testemunhos, posts de blogs, poemas aleatórios gerados por programas de computador, poesia hip-hop, reportagens sobre o cotidiano de favelas com recursos ficcionais, contos interativos, cujo código é deixado aberto para que os usuários possam alterá-los e complementá-los... Tudo isto convive ao lado de práticas literárias “tradicionais” – romance, conto, novela, poesia lírica, poesia épica, dramaturgia. Estas, entretanto, começam a dialogar não apenas com a cultura de massa, com a cultura popular e a tradição letrada erudita, mas também com as práticas novas, tensionando-as, incorporando-as, parodiando-as... Cabe ao crítico abrigar estas novas práticas literárias ao seu exame, estando alerta à constante remodelação que elas irão propor aos seu repertório teórico. Esta flexibilidade perpassa o alerta de Costa Lima: o estatuto heterogêneo da literatura é cada vez mais reafirmado e nos conduz às duplas inscrições, aos deslizamentos, à hibridez, ao nominalismo.

3. A sociedade do presente

3.1. Pós-modernismo & sociedade de consumo

No ensaio “Pós-modernismo e sociedade de consumo”, Fredric Jameson traz uma série de considerações sobre a produção cultural contemporânea. O crítico norte-americano afirma que o pós-modernismo se desenvolve como uma resposta aos valores do alto modernismo, que se transformaram no paradigma de arte das universidades, dos museus, das galerias de arte, das fundações. Uma destas respostas, por exemplo, é a dissolução de fronteiras, como a de alta cultura x cultura de massa (JAMESON, 2006, p.18). A pós-modernidade, contudo, não é somente um estilo, ela é a tradução cultural de um novo tipo de capitalismo que surge entre 1950-1960 – o capitalismo multinacional, marcado pela espetacularização e escalada de consumo, que Jameson (2006, p.20) chama “capitalismo tardio”.

Um dos aspectos mais importantes da pós-modernidade seria o pastiche, que não devemos confundir com a paródia: enquanto esta produz uma imitação corrosiva e crítica do original, o pastiche imita de maneira nostálgica, sem humor, sem corrosão – máscara neutra grudada ao rosto do imitador (JAMESON, 2006, p.21-23). O pastiche teria surgido a partir de dois momentos: primeiro, porque não haveria uma norma linguística permeando as sociedades, agora altamente fragmentadas, que configurasse um modelo com o qual contrastar aquilo que está se ridicularizando. Segundo, percebeu-se a “morte do sujeito”: se podemos definir os grandes modernistas como aqueles que tentaram inventar um estilo pessoal, *individualizado*, diversas correntes nas humanidades exploram a possibilidade do paradigma do individualismo não existir, ou, pior, ser somente um mito ideológico burguês (JAMESON, 2006, p.22-23). Como consequência: “em um mundo no qual a inovação estilística não é mais possível, tudo o que resta é imitar estilos mortos” (JAMESON, 2006, p.25).

O pastiche estaria em harmonia com o paradigma de uma cultura regida pelo consumo e pela indústria cultural, em que perde-se a capacidade de lidar com o tempo e a história (JAMESON, 2006, p.29). O pós-modernismo transformaria a realidade em imagens e fragmentaria o tempo em uma série de *presentes perpétuos* (JAMESON, 2006, p.44):

Entretanto, só serei capaz de demonstrar isso em relação a um único tema maior, a saber, o desaparecimento do sentido da história, o modo pelo qual todo o nosso sistema social contemporâneo começou, pouco a pouco, a perder a capacidade de reter o seu próprio passado, começou a viver em um presente perpétuo e em uma mudança perpétua, que obliteram as tradições do tipo preservado, de um modo ou de outro, por toda a informação social anterior.

Estas reflexões nos levam à presentificação. Antes de continuar, porém, gostaríamos de desenvolver algumas discordâncias em relação ao ensaio de Jameson. Como foi assinalado no capítulo anterior, estas discordâncias também dizem respeito à relação entre cultura e mercado. Não partilhamos de um visão acrítica e celebrativa dos fenômenos do consumo e do mercado. Sabemos que têm um potencial homogeneizador perigoso. Por outro lado, no próximo item gostaríamos de nuançar esta interpretação, trazendo novas facetas ao debate proposto até agora, através das ideias do filósofo francês Gilles Lipovetsky.

Além da questão do mercado, é preciso desdobrar melhor o conceito de pastiche que, no ensaio de Jameson utilizado por esta pesquisa, não é desenvolvido em todas as suas facetas. Se, com razão, existe um tipo de pastiche em total sintonia com a indústria cultural, numa espécie de reciclagem estilística que oblitera o senso crítico e visa prioritariamente o lucro e o consumo, o pastiche pode assumir outra função. É o que destaca Sônia Lúcia Ramalho de Farias, nos ensaios “Reescrita de Guimarães Rosa por Rinaldo de Fernandes: entre *A hora e a vez de Augusto Matraga* e *Grande Sertão: Veredas*” (2005) e “*Budapest*: as fraturas identitárias da ficção” (2004). Ao ler as obras de Chico Buarque e de Rinaldo de Fernandes, Sônia Ramalho identifica o uso do pastiche no sentido de uma “repetição em diferença”, na qual é realizada uma suplementação de sentidos (FARIAS, 2004, p.250). No caso do romance *Budapest*, por exemplo, o pastiche é empregado para desmontar o gênero autobiográfico. O conto “Sariema”, de Rinaldo de Fernandes, utiliza o pastiche a fim de deslocar “através da fala de sua protagonista feminina [construída a partir de uma personagem secundária de “A hora e a vez de Augusto Matraga], o centro, as margens e as extremidades da novela em que se inspira, dando a eles um novo valor” (FARIAS, 2005, p.157, grifo nosso).

Parece haver, atualmente, um retorno a uma conexão com a história também. É o que veremos ao pensar sobre a memória. A qualidade desta busca pela história, desta tentativa de se reconectar ao passado, bem como o quanto este processo é apenas algo que se resume a um *produto*, continuam, não obstante, perguntas pertinentes e atuais, subentendidas no ensaio de

Jameson. Desconectar-se do passado significa aderir a uma presentificação radical: embora nosso tempo se incline ao presente, as pontes da temporalidade não foram de todo derrubadas.

Outra discordância se esboça: é possível concordar que o individualismo se resuma a um mito burguês? Embora nos previna da ideologia capitalista do *self-made man*, na qual todas as contradições sociais e políticas são escamoteadas em torno da “liberdade individual” e da “livre iniciativa”, esta afirmação de Jameson pode ser relativizada. Como o próprio ensaísta apontou, ela está vinculada à concepção da “morte do sujeito”. Determinadas correntes teóricas e filosóficas, ao constatarem que o humano não era composto por um sujeito uno e “solar”, mas sim por uma fratura, radicalizaram o seu processo de desconstrução e negaram qualquer possibilidade de individualidade e existência de um “eu” (LIMA, 2000, p.153). A consciência da fratura do sujeito, já vislumbrada em Kant e Descartes, será mais desenvolvida por Marx, Nietzsche e Freud, que rearticularão a dimensão individual do ser humano a outras instâncias, contribuindo, desta forma, para desnaturalizar os discursos sobre o unicidade da identidade dos homens (LIMA, 2006, p.138-139). Entretanto, o tema da “morte do sujeito”, salienta Costa Lima (2000, p.153) possui um aspecto político forte, pois indica a falência da tradição humanista, utilizada pelo Ocidente como justificativa de sua expansão e dominação política. Em nome da morte do sujeito, “legitima-se o valor conferido pela assinatura de um certo sujeito – o filósofo ou crítico de arte.” (LIMA, 2000, p.155). A questão, como tantas outras, faz parte de uma disputa de discursos na arena do poder político.

3.2. Pós-modernidade? Individualismo?

Sabemos que a modernidade é marcada pelo signo da ruptura. Zygmunt Bauman (2005, p.90, grifos do autor) nos lembra: “A mudança obsessiva e compulsiva (...) é a essência do modo moderno de ser. Você deixa de ser ‘moderno’ quando para de ‘modernizar-se’, quando abaixa as mãos e para de remendar o que você é e o que é o mundo à sua volta”. Em um ensaio precioso, “Ambiguidade do romance”, o poeta mexicano Octavio Paz (2006, p.63) afirma que o traço distintivo da idade moderna consistiu na fundação do mundo no homem. À ideia de pátria como uma comunidade, a modernidade entroniza a de nação (a partir da qual o conceito de

Estado se torna cada vez mais complexo), na qual as antigas crenças mágicas são progressivamente substituídas pelo culto à técnica (PAZ, 2006, p.65).

A técnica aprofunda a diferença e a separação. A partir do seu triunfo, o sentimento de totalidade com relação à natureza parece estar rompido, pois agora não somos mais vizinhos dela. A magia convidava a natureza a seguir-nos; esta, em resposta, nos acolhia num mundo de causas e efeitos palpáveis, bem-definidos e concretos. Esta “revolução moderna”, como Paz (2006, p.63-67) a chama, se assenta no *homem como fundamento do mundo e na submissão de todas as coisas à racionalidade crítica*. Estes dois princípios, no entanto, nos levam a impasses e a instabilidades: como vimos, a modernidade se define a partir de um constante estado de crise. Não poderia ser diferente (PAZ, 2006, p.66): “como pode ser o homem fundamento do mundo, se é o ser que por essência é mudança”? Em seguida, o poeta complementa:

Uma sociedade que se define a si mesma como racional – ou que tende a sê-lo – tem que ser crítica e instável, pois a razão é antes de tudo crítica e exame. Daí que a distância entre os princípios e a realidade – presente em toda a sociedade – converta-se entre nós em uma verdadeira e insuperável contradição (PAZ, 2006, p.67).

Em determinado momento, este processo desembocou num conjunto bem elaborado de filosofias que realizaram um feroz ataque aos essencialismos e às ideologias. Já chamadas de “filosofias da suspeita”, elas nasceram a partir do triunvirato Freud-Marx-Nietzsche e se renovaram com pensadores como Foucault, Bourdieu, Lacan, Lévi-Strauss, Althusser, entre outros (COMTE-SPONVILLE *apud* CHARLES, p.38, 2006). A contribuição destes autores é inegável e não apenas à filosofia contemporânea: é também deles a nossa atual liberdade laica – para alguns, ateia –, dura, de digestão dolorosa, porém da qual não parece possível voltar atrás. Como diz aquela piada de Woody Allen: “Deus está morto, Marx está morto e eu mesmo não estou me sentindo muito bem”.

O que todas estas teorias nos mostraram é que o movimento da modernidade evidenciou o caráter contingente das verdades do mundo. Nossos valores e nossa fé têm um princípio, que nasce do suor e do barro da política; que nasce do desejo e das necessidades; que possivelmente terá um fim e um recomeço. As teorias depuram e limpam o barro, a lama, afrouxam os laços, abrem os cadeados: as nossas digitais tatuam a história. É como se, só agora, tivéssemos provado

de verdade o fruto da Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal, descrita no mito do Éden. É curioso: na história narrada pelo Gênesis, a expulsão de Adão e Eva do Paraíso é causada pela desobediência por terem comido o fruto da primeira de duas árvores proibidas. Deus e os anjos decidem expulsar os primeiros humanos temendo que viessem a comer da segunda árvore, a que concede vida eterna. Assim como Eva e Adão, mais uma vez não comemos da Árvore da Vida; após retornarmos ao conhecimento do Bem e do Mal, descobrimos que o Paraíso estava nu. A sabedoria do mito é reafirmada: o conceito de eternidade, em qualquer aspecto, parece não habitar a história, jardim no qual plantamos escolhas.

Neste ponto é que discordamos de Jameson com relação à pertinência de continuar utilizando o termo “pós-modernidade”. Nossa hipótese de trabalho vai por outro caminho: a diferença entre o tempo atual e o de uma, digamos, “Alta modernidade do século XX”, é muito menos a da ruptura e mais a da continuidade de certos valores já presentes na modernidade. Jameson (2006, p.41) tem consciência disto:

Nesse sentido, tudo o que descrevemos aqui pode ser encontrado em períodos anteriores, notadamente dentro do próprio modernismo. Meu argumento é de que até hoje esses tem sido aspectos secundários ou menores na arte modernista, muito mais marginais que centrais, e de que temos algo novo quando eles se tornam os aspectos centrais da produção cultural.

Cremos, contudo, que ficou claro o fato de que continua, dentro da “pós-modernidade”, aquele que é o motor principal da modernidade, a “tradição da ruptura”. Embora os aspectos secundários da arte modernista estejam desempenhando hoje um protagonismo maior, na nossa interpretação eles não tiraram de cena os aspectos anteriores, nem configuram uma mudança de paradigma cultural que possa indicar uma intensa superação do que foi realizado anteriormente. O primado da técnica, a busca de eficiência, a agudização do mercado: nada disso parece ter se relativizado ou sido superado na pós-modernidade. Não se trata, desta forma, de uma mera discussão acerca de “taxonomia” teórica, porém de reiterar as vigas de sustentação da modernidade e suas reais transformações na sociedade contemporânea. Deste modo, ficam mais evidentes alguns dos principais elementos que caracterizam o tempo presente. O próprio pastiche pode ser interpretado, quando exerce uma função suplementar, principalmente, como uma nova

apresentação de uma das grandes questões do moderno: o que fazer com a tradição legada e como retomá-la a partir da diferença.

Encontramos em muitos textos teóricos uma sucessão de adjetivos que contrapõem uma hipotética “rigidez” da modernidade à “liberdade” da pós-modernidade; a celebração toma o lugar dos argumentos e caímos em mais uma vertigem terminológica. Nicolau Sevcenko (1995, p.54), por exemplo, conceitua o pós-moderno da seguinte forma: “a prudência como método, a ironia como crítica, o fragmento como base e o descontínuo como limite”. Podemos, em seguida, lembrar das criações de poetas e artistas como Oswald de Andrade e Duchamp, cujas características são iguas às descritas por Sevcenko. Escrevendo no meio das vanguardas e no início do século XX, seriam eles pós-modernos... pre-maturos? Claro que não. Prudência como método? Nada mais moderno, embora, de fato, dentro da concepção de prudência certamente Sevcenko quisesse enfatizar o fim da crença nos universais e nas essências.

Por outro lado, não parece bastar o termo “modernidade”. Sentimos a necessidade de sinalizar algum tipo de superação, ou travessia, em relação ao mundo que existia há quarenta, cinquenta anos. No lugar de “pós-modernidade”, julgamos mais fecundo um termo como o de Zygmunt Bauman, que chama o momento atual de *modernidade líquida*; ou a concepção de Gilles Lipovetsky (2004) de que vivemos em uma *hipermodernidade*. Com sua classificação, Bauman deixa claro que vivemos uma *etapa* da modernidade. É um tempo no qual a liquidez indica que tudo parece estar sob o signo da ambivalência (BAUMAN, 2005, p.38):

A principal força motora por trás desse processo tem sido desde o princípio a acelerada ‘liquefação’ das estruturas e instituições sociais. Estamos agora passando da ‘fase sólida’ da modernidade para a fase ‘fluida’. E os ‘fluidos’ são assim chamados porque não conseguem manter a forma por muito tempo e, a menos que sejam derramados num recipiente apertado, continuam mudando de forma sob a influência até mesmo das menores forças. Num ambiente fluido, não há como saber se o que nos espera é uma enchente ou uma seca – é melhor estar preparado para as duas possibilidades (BAUMAN, 2005, p.57, grifos do autor).

Gilles Lipovetsky, pensando junto com o sociólogo americano Daniel Bell, nos dá um bom resumo, no livro *A era do vazio* (2005), do que mudou na modernidade atual. Para ele, vivemos uma *modernidade não rigorista*. Embora endosse o uso do termo “pós-moderno/pós-

modernismo”³, o filósofo francês trabalha com a concepção de que: a) o momento presente, não obstante se diferencie de outros momentos da modernidade, nasce como prolongamento da era moderna; b) já no auge do moderno e do modernismo, temos as origens daquilo que chamamos de *modernidade líquida*⁴.

Lipovetsky observa que um dos indícios de que a pós-modernidade já estava presente na modernidade pode ser encontrado em algumas vertentes do romantismo, em todo o simbolismo e nas vanguardas, que nada mais foram do que violentas críticas ao modo de vida burguês; estes movimentos literários e artísticos desprezaram os valores do ascetismo, do racionalismo, do culto ao dinheiro e ao trabalho. O artista, ao contrário, quer “viver com o máximo de intensidade, ‘desregramento de todos os sentidos’, seguir os próprios impulsos e a própria imaginação, ampliar o campo das experiências” (LIPOVETSKY, 2005, p.63, grifo do autor).

A grande mudança, contudo, não teria sido engendrada pelos poetas e pintores, mas pelo próprio capitalismo, que abraçou o hedonismo com o aparecimento do consumismo de massa:

A moral puritana cede lugar aos valores hedonistas encorajando a gastar, a aproveitar a vida, a ceder aos impulsos: a partir da década de 1950 a sociedade americana e até mesmo a europeia se tornam fortemente presas ao culto do consumismo, do ócio e do prazer (...) estabeleceu-se, sob os efeitos conjugados do modernismo e do consumismo de massa, uma cultura centrada na realização do eu (LIPOVETSKY, 2005, p.64).

O período de transformações, destacado pelo filósofo francês, não é diferente do que já tinha sido indicado por Walnice Nogueira Galvão e Fredric Jameson. A arte se torna uma face importante do “vasto processo secular que conduz ao surgimento das sociedades democráticas baseadas na soberania do indivíduo e do povo, sociedades liberadas da submissão aos deuses, das hierarquias hereditárias e do domínio da tradição” (LIPOVETSKY, 2005, p.66). Este processo secular, como já indicado por Paz, tem sua atual expressão na primazia do consumismo, visto pelo filósofo francês como um fenômeno ambíguo. Embora o consumismo tenha um caráter homogeneizador, como apontado pelos teóricos que trouxemos até agora, por outro lado há uma

³ Escrito na mesma época do ensaio de Fredric Jameson, em meados da década de 80, Lipovetsky atualmente não utiliza mais o termo pós-moderno, preferindo a nomenclatura *hipermodernidade*, como já citamos.

⁴ É importante frisar que Lipovetsky não utiliza o termo de Bauman.

mão dupla, uma face suplementar: “a oferta presente no consumo multiplica as referências e modelos, destrói as fórmulas imperativas, exacerba o desejo da pessoa de ser inteiramente ela mesma e gozar a vida (...) é um vetor de diferenciação de seres” (LIPOVETSKY, 2005, p.86). O consumo é um sintoma e uma das causas da primazia do “individualismo”, parte de um processo no qual nossas sociedades abandonaram, ou procuram abandonar, a *lógica sacrificial*. Exemplificando: as religiões nos prometem mundos transcendentes melhores do que os nossos, mas à custa de. Se todos mais ou menos concordamos que para ir ao céu é realmente melhor sermos temperantes e não assassinar os desafetos; ou sermos piedosos e por isso não desonrarmos os nossos pais, nem sempre há consenso fácil sobre a obrigatoriedade de deixar de produzir riquezas em prol do Senhor, ou de segurar os desejos sexuais a fim de garantir a virgindade até o matrimônio.

Derrocados os essencialismos e os grandes projetos utópicos, não parece fazer sentido, no mundo atual, que sacrificemos nosso prazer, nossa identidade e nossa liberdade em prol da Razão, da Nação, da Fé, do Comunismo. Um efeito colateral deste processo consiste na diminuição dos espaços públicos, chamada por Lipovetsky de *processo de personalização*: o hiperinvestimento no Eu esvazia as instituições e as grandes mobilizações políticas; o individualismo incha e toma conta do espaço público, causando uma erosão (porém nunca um desaparecimento) da política, do engajamento, dos espaços de convivência e dos valores vinculados ao comunitarismo (LIPOVETSKY, 2005, p.XVI-XVII). O processo de personalização teria, contudo, um inegável efeito positivo, o de nos vacinar contra a cultura autoritária e o possível atentado do Estado às liberdades.

O equívoco de Lipovetsky, neste ponto, é pensar que o processo de diferenciação dos seres, feito pelo consumismo e pelo mercado, não seria guiado, nem teria seus limites. Sim, o mercado é permeável a contradições, mas até que ponto o capitalismo suporta aquilo que pode ameaçar a si mesmo? Neste ponto, é que a ressalva de Jameson é eficaz: para nos mostrar que, não obstante exista uma instância de realização e elaboração da identidade individual, parte deste discurso é um mecanismo do próprio mercado para manter a sua sustentabilidade! “Crie-se a si mesmo: compre, consuma”, diz a sociedade de consumo. Não deixa de haver um espaço de invenção de si a partir deste mecanismo, entretanto Lipovetsky não consegue enxergar os limites deste processo. Há outra questão, da qual o filósofo francês parece se esquecer: não existe apenas

um único individualismo ou um consenso sobre tudo aquilo que é fundamental à “minha constituição enquanto pessoa”. Dependendo dos interesses políticos, econômicos e de classe, as demandas podem ser diferentes. Estamos vacinados contra o totalitarismo, mas que tipo de liberdade obrigamos o outro, principalmente aquele que tem menos poder e cuja produção de discursos é menos ouvida, a compartilhar? Se há, de fato, um inevitável prazer em consumir, do qual não precisamos necessariamente abdicar, é preciso o cultivo de uma visão complexa da sociedade na qual nos inserimos para que não esqueçamos o *preço por trás dos preços*.

Devemos estar alertas: a *terceirização* da política e o estado de indiferença em relação aos problemas da *pólis* possuem perigosos efeitos. O desafio é, ao invés de desenvolver um discurso da culpa de um modo nostálgico de fazer política, calcado em paradigmas desgastados, reinserir o *homem político*, transformando a vida em sociedade novamente em *ágora*; isto deve ser feito *levando em conta* o inescapável processo de personalização.

Antes de arrematar, oferecemos outro contraponto, a partir de um breve ensaio da filósofa brasileira Olgária Matos, intitulado “O desejo do injusto no capitalismo contemporâneo” e publicado na revista eletrônica Sibila (<http://sibila.com.br/index.php/critica/789-o-desejo-do-injusto-no-capitalismo-contemporaneo>). O texto tocará nos temas que estamos desenvolvendo até agora: mercado, individualismo, presentificação.

Assim como Jameson, Olgária Matos nos alerta a respeito dos perigos da presentificação; como Lipovetsky, percebe que vivemos um momento de erosão política dos espaços públicos: “A temporalidade aderida à aceleração do presente — o presenteísmo — apodera-se de todos os espaços democráticos (...) Essa adesão ao presente, um presente plano, caso permita algum sonho, é – diga-se – paradoxal, sonha tão somente com o *status quo*” (MATOS, 2009). Uma das consequências deste viver para o presente: a elaboração de uma política educacional que esquece a formação humanística do ser humano em prol de uma formação pragmática, afastando cada indivíduo da reflexão acerca dos seus direitos e deveres. Desta forma, o conformismo com “o que está aí” alijaria a capacidade reflexiva, que permite a transformação da sociedade. Portanto, este processo aniquila a mais importante contribuição do Iluminismo: a noção de espaço público. Os direitos sociais seriam alijados pelo capitalismo, assim como a ideia de Estado-nação, dissolvida pelos interesses dos grandes conglomerados financeiros.

Olgária Matos reitera a preocupação com um possível fim da “experiência” patrocinado pelo capitalismo, experiência esta que seria substituída por um “presente perpétuo”, responsável por obliterar a possibilidade de memória coletiva dos Estados e das nações. A principal consequência deste processo seria conduzir os indivíduos à monotonia, definida como um tédio crônico causado pela ausência de horizontes, utopias, passado, perspectivas, encantamento. Um reino do puro presente:

Este tempo patológico é preenchido por esportes radicais, obesidade mórbida, anorexia, bulimia, terrorismos e guerras contemporâneos. Esta agitação permanente é a expressão do empobrecimento psíquico e da perda de qualquer sentido da vida – de onde a “desvalorização de todos os valores” (...) Horkheimer anotou, quando ainda existia o socialismo do leste : “Os estudantes fugidos do leste, nos primeiros meses depois de sua chegada à Alemanha (Federal) são felizes porque há mais liberdade, mas logo se tornam melancólicos porque não existe amizade alguma.” Na medida em que uma sociedade perde o sentido da fraternidade, ela se restringe a um projeto pragmático de adaptação ao status quo do consumo pelo consumo, do crescimento econômico pelo crescimento, do progresso pelo progresso (MATOS, 2009).

Discordamos do tom pessimista da filósofa. O debate entre ela e Lipovetsky, na verdade, é um exemplo do grande embate contemporâneo entre os valores da Liberdade e da Igualdade. A citação de Horkheimer é um exemplo disto. Desconstruir o argumento de Horkheimer foge dos nossos propósitos, neste momento, mas podemos afirmar que a desorientação dos estudantes é bem mais complexa do que uma hipotética ausência de fraternidade social. Se cada vez mais estamos aderindo ao abandono da lógica sacrificial, lógica esta que pareceu ao homem, em alguns momentos, o melhor caminho rumo à igualdade entre os homens, ainda não conseguimos conciliar a demanda de liberdade à demanda de justiça social. Diversas questões políticas, hoje, são oriundas da polarização destes dois valores. Olgária Matos, no mesmo texto, sublinha isto muito bem. Cita, por exemplo, a política de cotas e critica o conformismo em relação à ela, quando as grandes estruturas de exclusão social ainda existem. O desafio do nosso século: se continuarmos no regime político das democracias de direito, liberais e laicas, talvez a transformação total das estruturas sociais seja um processo lento demais ou mesmo impossível. Os excluídos, com toda a razão, têm pressa. Querem a mudança e querem seus legítimos direitos no *agora*.

Qual a saída? A grande questão política da modernidade líquida, que não é nova e permeou toda a modernidade, na verdade, consiste em saber o quanto custará abrir mão de nós mesmos em prol do comunitarismo; e o quanto custará, a longo prazo, não ter cedido em prol da total “liberdade individual”. Ao assinalar que a ética protestante faliu, Olgária reelabora aquilo que Lipovetsky chama de “fim da era sacrificial”; enxergando, porém, apenas o potencial negativo deste processo. Apesar das críticas da filósofa serem pertinentes, não conseguimos enxergar a erosão do social e a destruição da fraternidade da forma como ela coloca. Neste sentido, nos inclinamos a concordar com Lipovetsky. O individualismo – seja qual o grau no qual ele exista – não destruiu as formas de viver em comunidade e a sensação de perda do sentido da vida não parece, nos termos que a filósofa coloca, ser algo vivido pelas pessoas no dia a dia. A ideia de “amizade” social é um motivo mais comum da literatura utópica e temos dúvidas em que momento das sociedades modernas este valor da “amizade” esteve em primeiro plano. A presentificação não conseguiu ainda criar o mundo do desvalor, muito pelo contrário, parece haver um maior consenso da necessidade de respeitar alguns limites e direitos básicos do humano (FERRY, 2007).

3.3. Presentificação & ficção brasileira contemporânea



Terminada a escrita das primeiras páginas desta dissertação, surgiu o impulso de registrar o momento. Após digitar as últimas palavras, o autor levantou-se da cadeira e clickou o próprio ambiente de trabalho. A urgência no presente: havia um desejo de registrá-lo, visualizá-lo, materializá-lo, expô-lo e, principalmente, *perpetuá-lo*. O que foi feito em seguida? Após salvar o arquivo da foto no notebook mostrado na imagem, esta foi disponibilizada na internet em um site de relacionamentos. Abaixo da foto, uma legenda indicava: “primeiro dia da Dissertação de Mestrado”. Nos últimos tempos, nos familiarizamos com diversas ferramentas de socialização surgidas na internet. Uma das funções destas interfaces consiste em conjugar o arquivamento de uma experiência do presente a uma hiperexposição do Eu (processo que acabou de ser realizado no parágrafo anterior).

É o caso do *twitter*. Neste *site*, mensagens curtas são escritas e compartilhadas a partir do seguinte mote: seus usuários devem responder à pergunta “o que você está fazendo?”. Com respostas curtas, outros usuários, dispostos a ler, saberiam, no momento mesmo no qual as postagens são produzidas, das atividades daqueles de quem escolheram ler as mensagens. Em pouco tempo, o *twitter*, assim como outras ferramentas, virou uma febre não apenas pela exposição da intimidade e da ilusão de acompanharmos o presente de uma pessoa, mas também porque fornece uma espécie de ferramenta de jornalismo em *tempo real*. Na feira literária de Parati, em 2009, a mais importante do *boom* de eventos literários que se consolidou desde os anos 90 para cá, era possível acompanhar, através do *twitter* e no chamado “tempo real”, a cobertura do evento, feita tanto por jornalistas, quanto por pessoas que não trabalham na área de comunicação social. Foi possível saber, por exemplo, no momento mesmo em que aconteceu, as frases mais marcantes da mesa com Chico Buarque e Milton Hatoum, ou a hora exata – acompanhada de reclamações instantâneas nem sempre bem-humoradas dos visitantes da festa – na qual o saneamento básico da cidade enfrentou problemas.

Se nas sociedades tradicionais, o foco das práticas sociais convergia com frequência em direção ao passado e à tradição, chamamos de presentificação o processo, capitaneado pelo capitalismo tardio e a consolidação da sociedade de consumo, que deslocou nossa atenção do passado e do futuro para o *agora*. Temos, contudo, uma dificuldade fundamental: como conceituar, a fim de progredirmos na discussão da presentificação, a ideia de *presente*, que nos

parece tão pouco paupável? A pergunta seguinte é ainda mais desafiadora: existe, afinal, isto a que se dá o nome de “presente”? Santo Agostinho também impôs a si mesmo esta pergunta. Embora seja mais fácil definir as *consequências* da presentificação e do “viver somente para o presente” do que conceituar o presente em si, as reflexões que Jeane Marie Gagnebin realiza sobre o tempo, junto com Agostinho, enriquecerão as nossas dificuldades.

Santo Agostinho acredita que é preciso pensar o tempo levando em conta dois aspectos importantes: a interioridade psíquica e o uso da linguagem. Interrogar-se sobre o tempo consiste em perguntar-se acerca de um *eu* que *narra* (GAGNEBIN, 2005, p.69). Em seguida, ele procura contra-argumentar os argumentos céticos que afirmam a inexistência do tempo, geralmente em termos semelhantes a estes:

O passado não existe, pois já morreu, o futuro tampouco, pois ainda não é, e o presente, que deveria ser o tempo por excelência porque é a partir dele que se afirmam a morte do passado e a inexistência do futuro, o presente, então, nunca pode ser apreendido numa substância estável, mas se divide em parcelas cada vez menores até indicar a mera passagem entre um passado que se esvai e um futuro que ainda não é (GAGNEBIN, 2005, p.70).

A estes argumentos, Agostinho retruca que não conseguiremos entender a natureza do tempo se continuarmos pensando nele em termos espaciais: a pergunta correta, a fim de começar a investigar a sua natureza, não será frutífera se tentarmos determinar o *lugar onde* o tempo se localiza; isto é verdade, principalmente para o *presente*, que “não tem nenhum espaço” (*apud* GAGNEBIN, 2005, p.70).

Conclui-se que a resposta está na linguagem: “pensar o tempo significa, portanto, a obrigação de pensar na linguagem que o diz e que ‘nele’ se diz.” (GAGNEBIN, 2005, p.73, grifos da autora). As condições de apreensão do tempo se tornam fundamentais e Agostinho as insere na sua conceituação da temporalidade:

Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras. Existem, pois, estes três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas (*praesens de praeteritis memoria*), visão presente das coisas presentes (*praesens de praesentibus contuitus*) e esperança/expectativa presente das coisas futuras (*praesens de futuris exspectatio*) (AGOSTINHO *apud* GAGNEBIN, 2005, p.74, grifos da autora).

Lembrança, visão e expectativa: os verbos indicam esta tomada de consciência, por parte de Agostinho, de que a definição da natureza do tempo não se separa de uma discussão cognitiva. O uso da palavra “presente”, neste caso, indica o quanto estamos vivendo *dentro* do tempo, revelando que ele se dá em atividades de linguagem (GAGNEBIN, 2005, p.74).

Ao descrever a experiência de recitação de um hino, Santo Agostinho a analisa em termos de uma tensão entre *lembrar* e *esperar*. No meio desta tensão, brota uma maior consciência do presente. A experiência do tempo seria composta pela *distentio* e *attentio*, que juntas Agostinho chama de *distentio animi* (distensão da alma):

Vou recitar um hino que aprendi de cor. Antes de principiar, a minha expectação estende-se a todo ele (*in totum exspectatio mea tenditur*). Porém, logo que o começar, a minha memória dilata-se (*tenditur in memoria mea*), colhendo tudo o que passa de expectação para o pretérito. A vida deste meu ato divide-se em *memória*, por causa do que já recitei, e em *expectação*, por causa do que hei de recitar (*atque distenditur vita huius actionis meae in memoriam ... et in exspectationem...*). A minha atenção está presente e por ela passa [melhor: é lançado, transportado] o que era futuro para se tornar pretérito (*praesens tamen adest attentio mea, per quam traicitur quod erat futurum, ut fiat praeteritum*). Quando mais o hino se aproxima do fim [melhor: quanto mais se faz avançar e avançar – *quanto magis agitur et agitur*] tanto mais a memória se alonga e a expectação se abrevia, até que esta fica totalmente consumida, quando a ação, já toda acabada, passar inteiramente para o domínio da memória (*quum tota illa actio transierit in memoriam*). (AGOSTINHO apud GAGNEBIN, p.74-75, 2005, grifos da autora).

Na *distentio*, existe a incessante luta entre a ação da lembrança (do passado) e a ação da expectativa (do futuro). Na *attentio*, ocorre uma atividade intelectual que procura pensar esta tensão. Deste modo, Agostinho concebe o presente não como um ponto de passagem entre passado e futuro, porém um lugar privilegiado no qual a *distentio* pode ser apreendida e observada. *O presente, então, é definido como attentio, a instância na qual tomamos consciência do incessante esticamento da temporalidade humana* (GAGNEBIN, 2005, p.75-76). A *attentio*, o presente, será o ponto de partida para narrarmos; constituirá o momento no qual, a partir do dilaceramento temporal inerente à natureza humana, cuja plenitude só será encontrada em Deus, tentaremos ativar e construir significados (GAGNEBIN, 2005, p.76).

Delineado o potencial da experiência temporal do presente, a grande pergunta que nos fazemos é: no processo de presentificação das sociedades contemporâneas, estamos conseguindo produzir novos e melhores significados, a partir da tomada de consciência das contradições da temporalidade humana, ou estamos nos alienando? Os alertas de Jameson, Matos e Lipovetsky se inclinam à segunda opção.

Parágrafos antes, foi salientado que o processo de presentificação estava diretamente ligado à sociedade de consumo. Antes de aprofundar este aspecto, é importante afirmar que toda a crítica que as filosofias da suspeita empreenderam ao saber metafísico e essencialista contribuiu não só para desmontar nossas ilusões transcendentais, como também para nos lançar nessa temporalidade mais presentificada. Não havia mais um Outro lá fora, regendo ou justificando a história; não havia mais um Plano que seria cumprido, ou um Ponto de Chegada. Sem a certeza do futuro e de uma realidade transcendente, encaracolada nas franjas do real, o que nos restou? O presente. Relativismo, secularismo, desconstrução: a corrosão das verdades absolutas nos desestimulou a dar o passo no escuro, no mistério, naquilo que não estivesse à luz do presente. Os fracassos das grandes utopias políticas e o crescente descrédito das explicações totalizantes são vestígios deste processo.

Nada, porém, contribuiu mais do que o próprio capitalismo. Neste ponto, Jameson está certíssimo: o auge do ato de consumir é aquele que nos leva a viver a realidade enquanto “presente perpétuo”. No ensaio “Tempo contra tempo, ou a sociedade hipermoderna”, Lipovetsky (2004, p.60), retomando Lyotard, afirma:

Tem-se não mais a repetição dos modelos do passado (como nas sociedades tradicionais) e sim o exato oposto, a novidade e a tentação sistemáticas como regra e como organização do presente. Ao permear setores cada vez mais amplos da vida coletiva, a forma-moda generalizada instituiu o eixo do presente como temporalidade socialmente prevalecente.

Com a obliteração do rigorismo e a ascensão de uma sociedade de consumo pautada pelo narcisismo e pelo hedonismo, afirma-se uma “neofilia”, que reestruturou as sociedades através da lógica e da temporalidade da moda, substituindo o coletivo pelas felicidades privadas; o futuro pela *novidade do presente*: “consumir sem esperar; viajar; divertir-se; não renunciar a nada: as políticas do futuro radiante foram sucedidas pelo consumo como promessas de um futuro eufórico” (LIPOVETSKY, 2004, p.60-61).

A presentificação vive a ojeriza ao totalizante; ao transcendente; à tradição; à história, porque se configura como a tradução e o vetor da organização social da escalada de consumo na nossa atual sociedade. Este contexto levará Zygmunt Bauman (2005, p.41, grifos do autor) a refletir que a presentificação contribui à corrosão da prática política e à personalização do espaço público, temas discutidos no item anterior:

E entre as pessoas que vivem de um projeto para outro, pessoas cujos processos de vida são desmembrados numa sucessão de projetos de curta duração, não há tempo para que descontentamentos difusos se reduzam à busca por um mundo melhor... Tais pessoas prefeririam um *hoje diferente para cada um* a pensarem seriamente num *futuro melhor para todos*. Em meio ao esforço diário apenas para se manter à tona, não há espaço nem tempo para uma visão da “boa sociedade”.

Até os anos 80, o presentismo poderia ser chamado de “eufórico” e “celebrativo”. Entretanto, a partir deste momento, vive-se uma nova fase, marcada pela globalização neoliberal e pela revolução da internet, que contribuíram ainda mais para a compressão do espaço-tempo, instituindo uma forma de viver marcada pela simultaneidade e imediatez. As crises do capitalismo se sucedem com mais frequência, aumentando a sensação de insegurança e incerteza (LIPOVETSKY, 2004, p.62-63) e levando a uma sociedade e indivíduos desinstitucionalizados, voláteis e hiperconsumistas, em busca de uma revificação constante da experiência com o agora (LIPOVETSKY, 2004, p.79-80). Esta busca causa o atrito entre dois princípios. Ambos, porém, são instrumentos de manutenção da lógica consumista. O primeiro é a pressão por eficiência, que garante a geração de riquezas, mantém os ciclos consumistas e confere uma sensação de estabilidade; o segundo, o ideal da felicidade terrena, da felicidade do agora, que alimenta, também, a espiral do consumo (LIPOVETSKY, 2004, p.81). O nosso tempo às vezes nos exige um tributo cruel: por um lado, o dever narcísico de prazer e felicidade, que precisa ser vivido a todo instante, em toda a sua intensidade, *hoje, agora*; por outro, a abdicação de si e a racionalização das nossas forças produtivas e desejos em prol da produtividade, técnica e eficiência. O resultado é uma dança disforme. Contudo, como já tínhamos destacado, este viver o presente não ocorre em sua plenitude: o interesse pelo passado se mantém vivo, valores humanos fundamentais são reafirmados e debates sobre a posteridade das nossas sociedades, a sua sustentabilidade, suas injustiças e contradições, continuam a acontecer. Se é verdade que a

presentificação não conseguiu anular a capacidade crítica, urge aprimorá-la para desnaturalizar as verdades do hiperconsumo.

O escritor e crítico literário Flávio Carneiro (2005, p.13-19), retomando um texto de Haroldo de Campos, chega a um percurso semelhante ao nosso. Ao situar a ficção contemporânea brasileira, afirma que, a partir dos anos 80, ela deixa para trás o “princípio-esperança” e a vocação missionária dos grandes momentos da arte moderna em prol de uma pós-utopia, na qual os inimigos a serem combatidos não são claros. No lugar do princípio-esperança, chegou a vez do princípio-realidade; o primeiro volta-se ao futuro; o segundo, ao *presente*, no qual o prestígio é dado às vozes facetadas, que se engajam em micropolíticas e tentam conviver com o hoje.

Multiplicidade. De tons, de temas e de concepções do que seria literatura. Concordando com Carneiro, esta é a avaliação que Beatriz Rezende realiza da ficção brasileira a partir dos anos 90 (2008, p.18). Rezende concorda com Carneiro ao afirmar que a presentificação é um importante índice de análise desta nova literatura: o presente dominaria as preocupações da nova ficção num momento no qual há descrença com as utopias do futuro; haveria uma urgência de presentificação radical que contrastaria com o momento anterior, de valorização da história e do passado; isto implica que a presentificação explica a tendência desta produção para o mini-conto e os livros de leitura rápida⁵ (REZENDE, 2008, p.26-28).

A partir desta necessidade de presente, Rezende afirma que se retoma o tema do trágico e se reafirma o tema da violência. A falta de conexão com uma transcendência e com a história implicaria este esvaziamento social e individual de sentidos do mundo, ao qual a pesquisadora carioca atribui o adjetivo “trágico”. Absurdo trágico e violência urbana: traços marcantes da nossa ficção contemporânea, passaremos agora a chamá-los de hiperrealismo. É sobre a pancada na cara do leitor que trataremos a partir de agora, preparando o terreno para estudarmos as obras de Marcelino Freire e Daniel Galera.

3.4. Hiperrealismo, choque do real, neonaturalismo

⁵ É só lembrarmos, quando falávamos das atividades editoriais de Marcelino Freire, das coleções organizadas por ele de contos e poemas breves.



(Gil Vicente, *Auto-retrato matando Lula*,
da série *Inimigos*, 2005, carvão sobre papel, 200x150 cm)



(Gunther von Hagens observa uma de suas esculturas)

Os trabalhos acima foram realizados por dois artistas visuais contemporâneos. O primeiro faz parte de uma série de desenhos chamada *Inimigos*, de autoria do pernambucano Gil Vicente.

O segundo, cuja inscrição no campo da arte não é isenta de polêmicas, é uma das centenas de esculturas de autoria do alemão Gunther Von Hagens, conhecido por exposições controversas.

No primeiro trabalho, Gil Vicente realizou uma série de desenhos nos quais representa a si mesmo a ponto de assassinar, com uma arma de fogo, ou uma arma branca, figuras emblemáticas da política mundial e brasileira. Além de Lula, passam pela sua sanha assassina Fernando Henrique Cardoso, Eduardo Campos, o Papa, George Bush, entre outros. Gunther von Hagens, o soturno senhor de chapéu que aparece, na foto, contemplando sua criação, é doutor em medicina pelo Departamento de Anestésicos e Medicina de Emergência da Universidade de Heidelberg. Revolucionou o estudo da anatomia ao criar uma técnica chamada plastinação, que permite aos cadáveres manterem sua tonalidade e adquirirem uma maior maleabilidade. A partir de 1995, Hagens decidiu utilizar esta técnica para criar esculturas que ele afirma serem obras de arte. Utilizando o chocante realismo que sua técnica lhe proporcionou, ele remodela corpos humanos, geralmente sem pele, de modo que possam revelar seus músculos, nervos, ossos e vísceras, colocando-os em poses histriônicas (dois cadáveres cavalgando um cavalo, também cadáver, cujas patas dianteiras se lançam ao ar, por exemplo), e em situações do cotidiano.

Uma das primeiras características a se observar nestes trabalhos consiste na ambiguidade contida em sua representação. A partir da característica mais evidente, que é o potencial que os dois trabalhos possuem de chocar, descobrimos que este choque surge de uma tensão entre uma ilusão de realidade e uma postura caricatural. Ambos trabalham com um código de realismo: em Gil Vicente, o desenho busca transmitir uma real ameaça a um corpo humano sem estilizações, representado sem a ocorrência daquele processo de desumanização formal avaliado por Ortega y Gasset (2005) ao comentar a arte modernista. No caso de Hagens, a realidade do corpo é ainda mais afirmada, porque o cadáver está representando a sua própria natureza de cadáver; embora esteja “reconstruído”, “deslocado”, há nele uma densidade de real que não pode ser apagada: estamos diante de um morto e dos seus literais músculos, fibras, tendões e mandíbulas.

A despeito de tanto realismo, os “personagens” das duas obras estão situados em representações exageradas. O realismo é deslocado, seja pela visão esdrúxula de vermos o presidente da república amarrado, a ponto de ser degolado; seja pela artificial composição de dois cadáveres praticando atos sexuais. Esta é a dança desafinada das duas imagens – *realismo* e

exacerbação, que configuram uma insolúvel contradição. O *exdrúxulo*, contudo, é fundamental à composição da intencionalidade dos dois trabalhos: o choque.

O desenho de Gil Vicente, bem mais interessante do que as esculturas de Von Hagens, sintetiza um dos grandes objetivos do hiperrealismo, o *desejo de denúncia social*. Gil Vicente trabalha com o imaginário da revolta, transformando em imagem não somente a indignação com as falhas das instituições políticas do mundo contemporâneo, instituições estas simbolizadas pelas personalidades políticas dos desenhos, como a própria pulsão de violência que nos acomete em muitas das nossas indignações. Quando somos multados, ou mal-atendidos por um funcionário público, ou nos revoltamos com os últimos escândalos dos políticos, quantas vezes não ouvimos e mesmo defendemos soluções violentas para “curar” as nossas instituições democráticas? A pura força da revolta é muito bem-representada pelo artista pernambucano. Ela serve como uma imagem-síntese daquilo que pulsa na ficção hiperrealista brasileira.

Esta força muitas vezes é canalizada e ativada por uma vontade pedagógica. Muitos dos nossos escritores querem nos revelar um “Brasil real” e nos conscientizar socialmente, retomando, mediante a cartilha do realismo, as perguntas da identidade nacional e da explicação do Brasil. É o caso de Ferrez:

Paulo Lins é para mim um exemplo de escritor. Quando eu perdi meu emprego, trabalhava no Bob's fritando hambúrguer. Eu catei o dinheiro, subi no Shopping Ibirapuera e comprei um livro dele. Aquilo mudou minha percepção do que era escrever. Eu estava escrevendo o Capão Pecado e no meu livro era tudo perfeito, ninguém cheirava ou fumava, um não traía o outro. E, quando eu li o Paulo Lins, pensei “nossa, mano, a favela é isso, por que eu tô fazendo outra coisa?”. Aí eu entendi a problemática (SANDES, 2009).

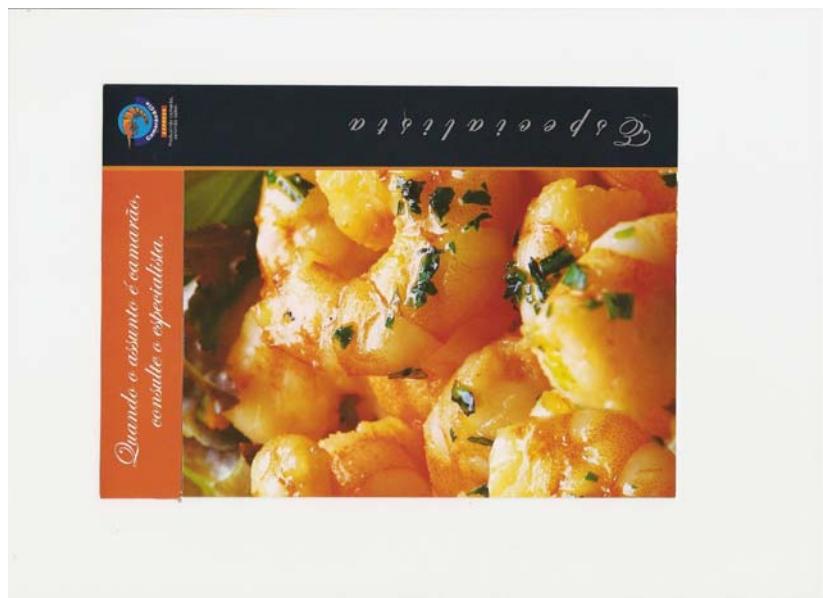
O aspecto pedagógico parece estar bem evidente nas esculturas de Gunther Von Hagens. Não somente no sentido de satisfazer uma curiosidade científico-anatômica (“vejam como nós somos por dentro”), mas também na procura de elaborar uma pedagogia moral: “somos só pó (talvez, com sorte, após a morte nos tornemos espetáculo), logo qual o preço das escolhas que cada um realiza em sua vida”? A opção pela *explicação do real* é característica marcante do hiperrealismo. “Veja as coisas como elas são”, nos dizem as esculturas de Von Hagens. No furor da denúncia, da pedagogia, das “boas intenções”, as representações do hiperrealismo correm o risco de reduzir o real a si mesmas, negando sua complexidade em prol do duplo que estão

criando com cicatrizes, balas, sangue, órgãos expostos. Vender uma imagem do real que se deseja total, que nos faça acreditar que dá conta dos mínimos detalhes da realidade (angústia similar aos processos de presentificação): na verdade, apenas mais um recorte, tão “realista” quanto os delírios dos surrealistas.

É por isso que os desenhos de Gil Vicente nos parecem ser mais interessantes, por haver um intervalo neles. Acertadamente, o pintor escolheu não retratar o ato de violência consumado. Desta maneira, o ato pode ser interpretado de duas maneiras: a) está no início do seu processo, no caso, no primeiro corte fatal que levará à morte do presidente Lula; b) a lâmina ainda está há poucos centímetros da pele da sua vítima e, portanto, há possibilidade da violência não se consumar. Caberá ao leitor da imagem decidir como a interpretará. Perceba que escolher a) ou b) está diretamente ligado ao debate da presentificação. Em que sentido? Se escolhemos a), temos um real inescapável, uma representação de um presente em ação que não é mais escolha, porém apenas intensidade e brutalidade; escolhido b), ainda temos um mundo que pode vir a ser, ou não, pois a lâmina ainda não rasgou: uma possibilidade de futuro, no qual o crime acontece, em contraponto a um futuro no qual o algoz desiste da sua vingança e poupa a vítima. A imagem seria menos interessante se mais violenta fosse: a conexão com nossa pulsão da indignação seria menor se a representação consumasse a mortandade. Por outro lado, na escultura de Von Hagens, não há subjetividade, apenas o presente da matéria dada; embora, na fotografia, o próprio escultor esteja presente, ele nos parece menos vívido do que o desenho que Gil Vicente faz de si mesmo. Menos humano, menos contraditório.

Há pouquíssima tensão no trabalho de Von Hagens, se o compararmos com o Gil Vicente feito a partir de Gil Vicente. Em Gunther Von Hagens, há uma ausência total de qualquer forma de experiência transcendente, pois é privilegiado o sexo enquanto mecânica; ausentes estão igualmente a política, a subjetividade – tudo tragado pelo olhar da “ciência”. No universo da série *Inimigos*, por outro lado, não podemos deixar de chamar atenção à criação de uma atmosfera sacrificial, que acaba se conectando a valores tais como “justiça”, “remissão”, “pecado”.

O hiperrealismo, não necessariamente na clave da violência extrema, é um recurso fundamental de estímulo ao consumo, como mostra a imagem abaixo, uma peça publicitária:



Como não pensar em uma realidade de segundo grau, que tenta nos vender a existência de um “hipercamarão”, nada mais do que um duplo do camarão verdadeiro, bem menor, com menos detalhes e certamente menos saboroso, que é colocado em nossa mesa, após pedirmos o *fast-food*? Neste caso, o hiperrealismo consiste numa maneira de compensar a pouca qualidade do que será oferecido como produto. Quem nunca teve uma experiência de frustração após comer em lanchonetes de *fast-food*? A pergunta crucial será: não obstante esteja em nossa “corrente sanguínea social”, como a ficção brasileira problematiza este tipo de representação? A pergunta se estenderia para o nosso cinema brasileiro pós-retomada, contudo esta já seria uma outra pesquisa.

Retomando o que já foi dito por Flora Süsskind⁶ (2005, p.63), ao comentar *Capão pecado* e *Estação Carandiru*, podemos conceituar o hiperrealismo como um modo de representação que tende a escamotear a própria ficcionalidade, em prol da ideologia da “via de acesso direta ao real”, cuja promessa consiste em entregar o real em todos os seus detalhes. Em muitos casos, o hiperrealismo procura atender a uma demanda de engajamento social, criando suas representações como um modo de “conscientizar” e “educar” acerca da “verdade” do mundo. Sua concepção de linguagem, por isso, está permeada por um horizonte de pragmaticidade: é preciso escrever para intervir diretamente na realidade a fim de modificá-la.

⁶ Rever página 18 desta dissertação

Como *topoi* muito frequentes do hiperrealismo, encontramos a violência, o sexo e a escatologia do corpo, levando-nos a um *choque do real*, que procura representações exacerbadas de aspectos barra-pesada da experiência, surgidas a partir da “cultura do medo, da saturação midiática e da incerteza urbana” (JAGUARIBE, 2007, p.100). No choque do real “a representação ficcional desnuda a violência sem redenção, o dilema do emparedamento, a morte estúpida como o horror da realidade social” (JAGUARIBE, 2007, p.115-116), características que contribuem para o “esvaziamento social e individual de sentidos do mundo”, processo ao qual Beatriz Rezende⁷ aproximou hiperrealismo à presentificação.

Poderíamos considerar o hiperrealismo sinônimo de neonaturalismo? Em *Tal Brasil, qual romance*, Flora Sussekind (1984) levanta a hipótese de que a ideologia naturalista, após a sua implantação no sistema literário brasileiro, retorna à nossa cultura mediante ciclos. Como uma escola literária, o naturalismo surge por volta de 1850 na França, encontrando seu auge em 1880, com a militância do escritor francês Émile Zola. Surgido a partir do desenvolvimento da ciência da época – nos referimos às ideias ambientalistas de Taine, ao positivismo, às concepções evolucionistas de Darwin e Spencer, entre outras correntes teóricas – e das tendências realistas da própria literatura francesa – com nomes como Balzac, Flaubert e Stendhal – esta corrente estética propõe uma visão científica da literatura (COUTINHO, 1976, p.188). A partir da leitura do livro *Introduction à la Medicine Experimental*, de Claude Bernard, Zola elaborou uma aplicação destas teorias à sua própria literatura; no seu livro *Le Roman Experimental*, fez um paralelo das concepções de Bernard com sua própria concepção de literatura: “o romance experimental (...) substitui o estudo do homem abstrato e metafísico pelo do homem natural, sujeito a leis físico-químicas e determinado pela influência do meio” (Zola *apud* Coutinho, 1976, p.188). Interessa ao naturalismo aproximar a ciência à literatura, transformando o espaço literário num espaço de discussão de teorias científicas. O raciocínio naturalista pensa e interpreta o mundo através de analogias: a tal fenômeno social, corresponde um certo fenômeno natural; o romance A é tal e qual o meio social que busca retratar (SÜSSEKIND, 1984, p.102).

Serão caros, aos naturalistas, os conceitos de verdade e intervenção. A estética naturalista existirá em função dessas duas ideias. Da obsessão pela verdade, virá a concepção da literatura como documento; da obsessão pela intervenção, a ideia de que a literatura precisa fazer um

⁷ Rever página 37 desta dissertação.

diagnóstico do seu tempo. Documento, diagnóstico: literatura como um poder de intervenção na realidade do mundo. Daí, o engajamento social destas obras naturalistas, cujo olhar várias vezes se voltará aos pobres e marginalizados. Entretanto, esse “engajamento” não implica, necessariamente, numa emancipação destas classes sociais na literatura, pois na maioria das vezes elas serão vistas como um mero pretexto para testar teorias, ou como um Outro exótico. A piedade dos naturalismos se equilibra na borda do sentimento de repugnância e muitas vezes as contradições sociais serão “patologizadas” e, com isto, alienadas.

O naturalismo enxerga nos atos, no caráter e no destino humano uma profunda determinação de elementos hereditários e ambientais (COUTINHO, 1976, p.190). Serão ressaltados aspectos bestiais e repulsivos da sociedade, tudo isto numa concepção especular de linguagem literária.

Segundo Flora Süsskind:

Se poderia dizer do Naturalismo que ele também se repete na história da literatura brasileira. E acrescentar: a primeira vez com estudos de temperamento, a segunda como ciclos românticos memorialistas, a terceira como romances-reportagem. Ou ainda: a primeira vez nas últimas décadas do século passado, a segunda na década de Trinta, a terceira nos anos Setenta. (1984, p.40, grifos da autora).

Em cada uma das fases do naturalismo, haveria um instrumental teórico diferente. No caso do romance nordestino de 30, o instrumental seria a economia, enquanto que no século XIX teriam sido as ciências naturais e, na década de 70, a comunicação social (SÜSSEKIND, 1984, p.87).

Propomos que o conceito de naturalismo seja, na verdade, uma variação do conceito mais amplo de hiperrealismo. A diferença está no foco que move estas representações: se voltarmos às imagens que iniciam este item, perceberemos que as esculturas de Von Hagens estão muito próximas de uma representação científica, especular e transparente (poderíamos dizer, então, neonaturalista), enquanto os desenhos de Gil Vicente, sem deixar de utilizar o choque do real e de serem hiperreais, não lançam mão do cientificismo e se abrem à subjetividade e à ambiguidade. Na terceira imagem, o hipercamarão, não temos choque do real, nem engajamento social, contudo é inegável a representação hiperrealista a serviço do estímulo ao consumo.

Concluimos que é possível ser hiperrealista sem aderir à representação explícita da violência, à tipificação dos personagens, ao determinismo e ao cientificismo.

3.5. Ficção urbana brasileira, neonaturalismo, hiperrealismo

A ficção brasileira buscou, desde sua origem, a expressão nacional. Tanto as narrativas focadas no campo, quanto as urbanas, procuravam retratar uma nação que se formava. Esta busca continua no modernismo de 22 e no romance nordestino de 30, que guarda em si um viés de esperança numa alternativa à organização social consolidada à época (PELLEGRINI, 2008, p.17). Luiz Costa Lima (2006, p.18-19), no seu ensaio “Implicações de brasiliidade”, também enfatiza o forjamento da nossa literatura como constituidora de uma noção de brasiliidade composta por nossos pontos fortes, localizados principalmente na exaltação à natureza. Esta brasiliade nos deu uma literatura cujos valores pedidos pelo público foram a retórica afetiva, o nativismo e o pitoresco descritivo. Isto criou um ambiente que dificultou a produção e recepção de obras que propusessem um maior trabalho de imaginação e de reflexão conceitual profunda (LIMA, 2006, p.20-23). O terreno está preparado para que os códigos do realismo possam ser sempre retomados pelos nossos escritores, porque o realismo parece ser um excelente instrumento de descoberta do “Brasil real”, cuja continuidade se faz presente não só na literatura contemporânea, mas também nas representações midiáticas:

As estéticas do realismo possuem uma tradição fortemente arraigada no Brasil que se inicia com os romances naturalistas e realistas do século XIX e atravessa o bojo da produção cultural do século XX (...) Essa preponderância pela descrição naturalista e realista eivou também uma parte da produção midiática. (...) O predomínio do realismo cotidiano torna-se um código comunicativo que possibilita que diversas visões de mundo se encontrem num patamar conectivo de comunicação. Como a vasta maioria do público brasileiro não tem acesso aos enredos literários e não se engaja nas explicações sociológicas ou antropológicas da realidade social, a realidade produzida pelas imagens e narrativas midiáticas é uma fonte crucial de constituição de mundo. (JAGUARIBE, 2007, p.110-122).

A partir da década de 60, os temas ligados ao meio rural diminuem consideravelmente, não por acaso em um momento de intensa industrialização da sociedade brasileira. A ênfase recai

na solidão, na angústia e nas contradições sociais, que são acirradas com este processo (PELLEGRINI, 2008, p.18). Com Pellegrini concorda Manuel da Costa Pinto (2004, p.83), que em seu *Literatura brasileira hoje* falará de uma urbanização do imaginário da literatura brasileira a partir da década de 50. Já nos anos 70, uma importante vertente da nossa ficção pensará as violências sociais e políticas do período da ditadura militar (PELLEGRINI, 2008, p.30-31). A partir desta trilha aberta pela ficção dos anos 70, surgem obras que se aproximam do hiperrealismo, cujos expoentes são João Antonio e Rubem Fonseca.

Walnice Nogueira Galvão (2005, p.41) ressalta a importância de Fonseca à prosa brasileira dos últimos 30 anos:

Tendendo ao despojamento, anunciou tanto o desprezo pela retórica quanto a vontade de depuração, vindo em boa hora enxugar nossa prosa. Devotou-se a escrever sucinto, direto, elíptico, e como que impôs um modelo de literatura metropolitana aos leitores (...) e seus numerosos seguidores.

Mais adiante, Galvão comenta que o caminho aberto por Fonseca foi aproveitado pela ficção da Geração 90. Ela conclui, de forma um tanto apressada, devido ao caráter panorâmico do seu ensaio, que o “predomínio do *thriller* urbano do mundo-cão ficou marcado pelo rótulo de ‘Geração 90’, a ele conferido por Nelson de Oliveira, ao organizar duas antologias que enfatizavam afinidades entre autores estreantes” (GALVÃO, 2005, p.50, grifos da autora). Na verdade, alguns autores da Geração 90, como Marcelino Freire, Marçal Aquino, Fernando Bonassi e Marcelo Mirisola, compartilham uma “afinidade de preocupações (...) um realismo suburbano que lança um olhar generoso sobre o lumesinato – estrato social que não constitui classe (...) e que, até agora, não tinha uma literatura” (PINTO, 2005, p.149). Outra importante característica dos escritores da Geração 90 é a quantidade considerável de experimentações, tentando dar conta da variedade de vozes “que ecoam dos espaços periféricos” (PINTO, 2005, p.140), revelando que a ficção contemporânea não está tão avessa ao experimentalismo quanto apontado por Pellegrini (1999) e Galvão (2005), cujas ideias apresentamos no capítulo 2 desta dissertação. Estas experimentações e a preocupação de dar conta das vozes excluídas afastam a designação *thriller*, mais adequada a alguns romances de Rubem Fonseca. Além disso, muitos autores publicados sob a rubrica Geração 90, Altair Martins, por exemplo, dificilmente se enquadrariam nesta definição dada por Walnice. Como tantos grupos de jovens escritores, a

Geração 90 foi muito mais um momento de articulação, cujo objetivo consistia na criação de um espaço político-literário, do que um “movimento” calcado num conjunto de traços estéticos bem-definidos. Estes autores escrevem na modernidade líquida: os manifestos são substituídos pelos prefácios.

Relembrando as ideias de Süsskind, é possível dizer que a Geração 90 seria o quarto ciclo⁸ de naturalismo na nossa literatura? A rubrica Geração 90, como foi visto, comporta escritores muito diferentes entre si. Mesmo naqueles que compartilham afinidades, como os citados Marcelino Freire, Marçal Aquino, entre outros, as experimentações, que aumentam a opacidade da linguagem, e a ausência de uma abordagem científica do real, ancorada num saber científico que alimenta e justifica as representações criadas, afastam a classificação de neonaturalismo, embora nos permitam dizer que haja uma forte presença do hiperrealismo e uma reiterada utilização do choque do real. O que percebemos, na verdade, é a ocorrência de *topoi* consolidados pelo naturalismo, que se cristalizaram em nossa literatura enquanto ferramenta de interpretação da nossa realidade social – lugares comuns tais como a escatologia e a bestialidade, aos quais alguns textos dos autores da Geração 90 lançam mão no supermercado de representações *fast-food* da nossa miséria.

⁸ Ou quinto, se considerássemos João Antonio e Rubem Fonseca como um possível quarto ciclo.

4. Rasif, de Marcelino Freire

Durante uma das disciplinas pagas na pós-graduação, estudamos textos da ficção brasileira contemporânea. Marcelino Freire foi um dos autores abordados e chamou atenção a polarização que seus contos causaram em sala de aula. “Ame-o ou deixe-o”: poderia ser um lema adequado a resumir a recepção da obra deste escritor pernambucano, nascido em 1967 e vencedor do prêmio Jabuti de melhor livro de contos em 2006.

Existem duas fundamentais dinâmicas que movem os contos de Marcelino Freire. A primeira é a criação de representações que enfrentem e afrontem, mantendo o foco nas classes mais pobres, nos confrontos sociais e nos personagens que fazem parte de grupos de minorias, como os travestis, por exemplo. A segunda é a incorporação da ambiguidade, do humor e da musicalidade à linguagem, tornando-a mais partitura que documento. No caso desta última característica, traço importante, vale a pena ler o que escreve Eduardo de Araújo Teixeira (2008, p.135):

O autor compõe um “testemunho entoado” no ritmo de um canto que “embola” prosa e poesia, aproximando-a do repente sertanejo pelo jogo lúdico de rápidas associações. (...) Nisto sua literatura irmana-se também a esta expressão artística nova – coloquial, popular e urbana – construída com fios tensos armados entre os espaços periféricos e os centros de produção e consumo: o rap.

As duas dinâmicas apontadas são colocadas nos livros do autor de uma maneira parecida com a brincadeira do cabo de guerra. No seu último livro de contos, *Rasif* (2008), não é diferente. Continua o cabo de guerra entre imagens sociais muito marcadas e uma linguagem que procura não se submeter ao engajamento: o resultado estético de cada conto de Marcelino depende do equilíbrio desta balança. Importante ressaltar, igualmente, que a musicalidade e a coloquialidade, bem como a abertura à contundência social, franqueiam os textos do escritor pernambuco ao universo da dramaturgia.

Os próprios livros indicam esta consciência de estarem no meio da encruzilhada de gêneros literários, ideologia, linguagem. Se em *Angu de Sangue*, seu primeiro livro, Marcelino

Freire utiliza a tradicional classificação de “contos” aos seus textos, nos livros seguintes a classificação mudará. Em *BaléRalé*, eles são chamados de “improvisos”; em *Contos Negreiros*, de “cantos”; no *Rasif*, de “cirandas, cirandinhas”.

Marcelino desentranha seus contos de pautas midiáticas. Em *Rasif* temos, por exemplo, a questão dos conflitos de terra dos índios, o choque cultural com a cultura árabe, os homens-bomba, a crítica a uma possível hipocrisia das passeatas pela paz, o impasse da indústria do petróleo... Dito desta maneira, um tanto fria e mecânica, parece que revisamos uma pauta que irá ao ar em algum programa telejornalístico. O melhor de Marcelino, contudo, transforma-as em um teatro vívido, com vozes sob tensão e respiração em suspenso.

Em *Rasif*, deve-se ficar atento, em primeiro lugar, aos narradores que contam as cirandinhas. Quem são?

Eles aparecem sob os auspícios daquilo que discutimos junto com Lipovetsky e Beatriz Sarlo, imersos num tempo de valorização do eu subjetivo e de expressões identitárias coletivas sufocadas. Seus monólogos compartilham conosco dramas no nível mais personalizado possível. Muitos personagens exprimem a ansiedade de se fazer ouvir e falar, com uma ênfase semelhante a dos movimentos sociais que nas últimas décadas lutam por espaço na produção de discursos. Conscientes da importância contemporânea dada à subjetivação, à “autenticidade” e “propriedade” de quem fala, os contos de Marcelino Freire querem proximidade com os objetos que encenam, tentando tecer vozes a partir das referências próprias a elas (PATROCÍNIO, 2007, p.197).

Parece que estamos ouvindo as histórias em um bar ou num outro lugar barulhento, pois em diversos contos as marcas do não entendimento se fazem presentes: “Vou fazer mais o quê, hein? Hein?”; “Precisamos fazer alguma coisa. OK? All right?”; “Hã? (...) Onde fica o banheiro? O banheiro?” (FREIRE, 2008, p.27; p.38; p.52). Não se trata de um maneirismo, porém de uma marcação coloquial dos confrontos de discursos. Os textos de Marcelino, aliás, podem brincar uma outra modalidade do cabo de guerra: a composição personalizada dos narradores caminha lado-a-lado com a colocação deles como “vozes representantes” de uma experiência social coletiva, a partir da qual surgiram. O conto “Muribeca”, de *Angu de Sangue*, é um exemplo típico deste viés. Em *Rasif*, esta característica aparece com menos evidência.

Nosso primeiro conto a ser estudado chama-se “Da paz”. Nele, temos um bom exemplo de como a dor pode ocupar todos os espaços possíveis, com as portas de saída fechadas e os personagens submetidos à ingratidão do real. A presentificação alimenta este texto do início ao fim.

Para compreendermos melhor “Da paz”, é importante lembrar que às vezes Marcelino parodia acontecimentos midiáticos. Em *Contos Negreiros*, o conto “Solar dos Príncipes” faz isto muito bem: um grupo de negros, moradores de uma favela, decide entrar num condomínio de classe média alta, com o objetivo de fazer um documentário sobre como vivem estas pessoas. A crítica do texto é voltada ao fetiche da estética da pobreza, frequente em muitos cineastas de classe média, que invadem com suas câmeras e microfones favelas e comunidades periféricas em busca do “Brasil real”, nem sempre respeitando a privacidade dos seus habitantes. Quando os mais pobres decidem também invadir os barracões da classe média, contudo, o espaço não está tão aberto quanto esperavam...

No caso de “Da paz”, o alvo são as passeatas da paz, cheias de atores famosos e cantores, todos de mãos dadas, com boas intenções e flores nas mãos. O conto se aproxima de um niilismo cujos pés estão aferrados no presente. Por outro lado, ele é também uma feroz crítica à superficialidade midiática de certas manifestações de caridade, mais interessadas em aliviar a consciência culpada das classes mais favorecidas e que traduzem uma espécie personalização da miséria, no sentido de que a esmola serve mais a Narciso, do que a João. É interessante que a crítica a esta imagem “da caridade pronta para o consumo” seja feita dentro de uma experiência de dor absoluta, triste como um sorriso sem dentes: a paródia e ironia são esvaziadas do seu potencial humorístico – colheita devastada.

Dante do sofrimento de uma mãe que perdeu o filho na violência urbana, de que adiantariam passeatas?, o conto e a personagem nos perguntam, olho no olho:

Não visto camiseta nenhuma não, senhor. Não solto pomba nenhuma não, senhor. Não venha me pedir para eu chorar mais. Secou. A paz é uma desgraça. [...] E o tanto que eu tenho para fazer hoje. Arroz e feijão. Arroz e feijão. Sem contar a costura. Meu juízo não está bom. A paz me deixa doente. [...] A minha vontade é sair gritando. Urrando. Soltando tiro. Juro. Meu Jesus! Matando todo mundo. É. Todo mundo. Eu matava todo mundo, pode ter certeza. Mas a paz é culpada. (FREIRE, 2008, p.25-28).

Marcelino usa e abusa de inversões em toda a sua obra. Foi o caso do conto de *Contos Negreiros*: no lugar da classe média subindo o morro com câmeras, é o morro que desce a fim de encontrá-la. Aqui, no lugar da esperada exaltação da ideia de paz, a personagem a ofende, afirmando que tudo é culpa desta. O leitor vai perceber que a quebra de expectativas e as trocas de lugares permeiam várias das cirandas de *Rasif*. O texto oscila na gangorra. Ora pende à tomada crítica em relação aos estereótipos da caridade, marcados pelo individualismo; ora à total entrega ao niilismo, como se a desconstrução e a crítica só pudesse ser realizadas aos golpes de um enorme martelo. Não há expectativas, apenas “a costura, o arroz e o feijão”. O olhar do texto se deixa afogar no presente da dor. O espaço de manobra possível é aquele permitido pelo cotidiano. Diante de uma verdade com a qual não é possível reconciliar-se – a morte irredimível do filho –, só resta a fuga ao comezinho. A violência destrói o projeto, o passado, a personalidade: “Não venha me pedir para eu chorar mais. Secou.” Sobra a revolta dos mansos. A mãe, apesar de tanto ódio e do desejo de explodir irracionalmente tudo à sua volta, sabe que nunca conseguirá se entregar à vendeta: “Eu matava todo mundo, pode ter certeza. Mas a paz é culpada”. Mesmo a mansidão carrega uma cruz.

O conto de abertura de *Rasif*, “Para Iemanjá”, no qual somos remetidos às miudezas concretas dos dejetos, parece um poema e se assemelha a “Da paz”:

Oferenda não é essa perna de sofá. Essa marca de pneu. Esse óleo. Esse breu. Peixes entulhados. Assassinados. Minha Rainha. [...] Se a minha esperança é um grão de sal. Espuma de sabão. Nenhuma terra à vista. Neste oceano de medo. Nada. Minha Rainha (FREIRE, 2008, p.21-22).

A cadência da prosa é religiosa. Seu ritmo, pontuado pela expressão “Minha Rainha” – cantilena, ladainha. Outra vez, a degradação. Desta feita ambiental, ponta do iceberg da falência social. A esperança do narrador está diluída no mar poluído, onde peixes não são sacrificados, porém entulhados. Se outrora existia uma percepção do sagrado, ele foi obliterado e conspurcado – se houvesse um mínimo respeito à Rainha do Mar, não haveria toda esta poluição. Na ausência de projetos viáveis de sociedade e num tempo de materialismo desconectado de qualquer espiritualidade, temos uma visão crítica de um dos efeitos da personalização dos espaços públicos, pois os habitantes parecem dizer “eu jogo o lixo aí, no meio da cidade, e não me importo”. Neste mundo de pura negatividade – a mais explícita

tradução de niilismo e presentificação de todo *Rasif* - tudo se reduz a um “oceano de medo” e ao “nada”. As imagens são as mais concretas e “reais” possíveis.

Há dois contrapontos, que desafogam o desespero. Existe uma possível paródia: representar um espaço e uma religiosidade sem sabor de acarajé. Se “Da paz” desmontava a caridade midiática, “Para Iemanjá” desmonta o candomblé-para-gringo, parodiando a pseudo-religiosidade vendida como pacote turístico. De fato, a descrição do conto, usando a áspera hiperrealidade, inclinada, aqui, à escatologia e às podridões, é uma peça turística às avessas.

O segundo momento de desafogo do mundo niilista se encontra na própria linguagem, cuja associação de imagens e ritmo poético é mais um exemplo do constante cabo de guerra na obra de Marcelino. A cantilena nos reconecta a uma atmosfera do sagrado, ausente do que foi representado; nota-se que a voz narrativa não canta contra Iemanjá; canta junto a ela, procurando uma saída e reconectando o leitor a uma cadência do transcendente através do gosto deixado na linguagem. Desta maneira, embora a representação tenda a uma ilusão do hiperreal nos termos do que vínhamos pensando, o balançar da gangorra garante uma tensão saudável e incrementa os sentidos do texto, porque tece uma possibilidade de salto para além da imanência. Outro conto de *Rasif*, inclusive, fornece uma paródia do discurso da crise sobre o contemporâneo. Trata-se de “We speak english”⁹, que parodia o desconforto causado pela forte presença de estrangeirismos de língua inglesa em nossa cultura. O conto troca a língua inglesa pela cultura árabe: “Você vai ao cinema, pluga a televisão: Al-Jazira, Muhammad. Ja`far, Muzta`sim, Abu. My God, the end, é o fim. Nenhuma nação se ergue assim. Nesta língua sem tregua” (FREIRE, 2008, p.37). Do início ao fim, uma série de trocadilhos com nomes árabes é realizada, crítica ao conhecimento superficial que temos da cultura do Outro, principalmente a cultura oriental. A paródia também demonstra que o discurso da crise, nos termos que foi colocado, não critica o mal pela raiz. A

⁹ Um trabalho muito interessante, que foge aos propósitos desta dissertação, consistiria em analisar as montagens feitas dos textos de Marcelino pelo principal grupo que encena seus textos: o coletivo pernambucano Angu. No caso deste conto, a solução é engracada: o monólogo é dito por um ator vestido de mulher. O cenário lembra os programas sobre culinária, fofocas e variedades que são exibidos nas TVs durante as manhãs e que fazem o nosso tormento quando estamos nas salas dos consultórios médicos, esperando horas até sermos atendidos. Um destes programas é apresentado por uma senhora loira chamada Ana Maria Braga, que passa o tempo inteiro conversando com o boneco de um papagaio. Na encenação, cujas referências principais são o programa dela, o papagaio é substituído por um urubu.

preocupação com as palavras estrangeiras serve para escamotear o verdadeiro problema, que é o da dependência cultural, fruto da desigualdade econômica e social entre os países.

No conto “Amor cristão”, temos interessantes exemplos de mais imagens presentificadas. A começar pela frase de abertura: “Amor é a mordida de um cachorro pitbull que levou a coxa da Laurinha e a bochecha do Felipe” (FREIRE, 2008, p.77). Inicialmente, o amor é reduzido ao seu aspecto da pura fome pelo Outro. Outra vez conectado com uma pauta midiática – as frequentes notícias de ataques de cachorros pitbulls –, a metáfora é criada com o que há de mais concreto, anulando o potencial transcendente do amor. O limite das imagens, até este ponto, consiste nas miudezas cotidianas e no palpável. O mesmo tom continua: “Amor é o tiro que deram no peito do filho de dona Madalena [...] Amor é o bife acebolado que minha mulher fez para aquele pentelho comer” (FREIRE, 2008, p.77). Há maior esvaziamento da dimensão poética do amor do que compará-lo a um bife acebolado?

Em seguida, o narrador afirma: “Amor é o que passa na televisão. Bomba no Iraque” (FREIRE, 2008, p.78). O humor vai retornando. Não deixa de haver uma ironia, seja no que diz respeito à crítica à mediocridade de só se conhecer o amor pela TV, seja ao colocar este amor, através da técnica de edição, ao lado da imagem de uma bomba! A partir daí, um amor além de si e da experiência-bife-acebolado se delineia, “Amor que liberta. (...) Amor que de repente nos assalta. Sem explicação” (FREIRE, 2008, p.78), reconectando-se com outra referência à religiosidade, tal como em “Para Iemanjá”: “Amor salvador. Cristo mesmo quem nos ensinou. Se não houver sangue. Meu Filho. Não é amor” (FREIRE, 2008, p.78). O deslizamento em direção uma atmosfera sacrificial, com pausas no ritmo da linguagem que lembram uma oração ou pregação, contrabalançam a presentificação que toma o conto como um todo, assim como uma visão romantizada e ingênua do amor, que aflorava no parágrafo anterior; o conto termina numa boa ambiguidade, pois coloca em curto-circuito a dimensão desencantada do amor junto ao mito cristão da Morte do Filho em prol da salvação da humanidade. Assim, não sabemos qual das variantes da pergunta devemos escolher: é o Deus que diminui, por cultivar o gosto por sangue dos amores-pitbulls, ou fomos nós que saímos do lirismo bife acebolado e nos conectamos a alguma experiência além da materialidade?

Já que estamos falando de amor, com ele continuamos a ler outro conto. Eduardo aproximara a obra de Marcelino do rap e do repente. Existe uma vertente de suas histórias que

podemos também colocar perto do brega. Não me refiro ao brega pop, muito em moda hoje, mas às doidas histórias de amor dilacerado cantadas por um Nelson Gonçalves, por um Waldick Soriano e que ainda tocam nos bares das esquinas da rua do Hospício e da Boa Vista. Por que continuo a falar de amor? Não apenas por ser um tema marcante em todos os livros de Marcelino, mas também por ser uma instância de possível contraponto em relação à presentificação.

Rasif conta duas histórias de amor que não fariam feio a qualquer letra de música brega. Elas estão nos contos “Os atores” e “Roupa suja”. Leremos o segundo. Na história, a narradora, sem nome, trabalhava em uma lavanderia. Um belo dia, apaixona-se por um dos clientes, que é casado: “Quando ele, Meu Deus, entrou na lavanderia. Parecia propaganda de sabão. Tudo à minha volta ficou limpo, límpido, este mundo cão” (FREIRE, 2008, p.57). Com muito humor e forte erotismo, acompanhamos as estratégias que a personagem emprega a fim de seduzir seu futuro marido: “Comecei a usar blusinha curta.” (FREIRE, 2008, p.57). Até mesmo seu pai de santo ela decide procurar: “Peguei o pentelho da sua cueca (...) Pêlo grosso, que eu levei para o Painho” (FREIRE, 2008, p.58). Além dele ser casado, ela tem consciência de que as diferenças sociais entre ambos são uma grande barreira. A narradora, contudo, não perde a esperança, pois “O nosso destino. Um dia muda de cor” (FREIRE, 2008, p.58). A tensão social vai aos poucos se misturando ao relato.

A relação que a personagem tem com o seu desejo é quase de loucura. Toda sua vida diminui diante deste amor e a sua própria identidade vai se apagando no desejo, a ponto da narradora, por exemplo, começar a usar as roupas íntimas do homem que ama, tendo orgasmos por usá-las (FREIRE, 2008, p.59). Este desespero é o que mais chama atenção: nas suas histórias de amor, o modo como os personagens de Marcelino se lançam às paixões soa semelhante a cabeçadas nas quinas do presente. A satisfação do corpo e do desejo, essa avalanche que toma conta destas pessoas, parece se transformar na única instância possível de significação do mundo, que pouco oferece além dos eixos extremos de experiência do corpo. A narradora de “Roupa suja” é uma típica pessoa do nosso século.

Embora tenha consciência das tensões de classe – “E quando casarem? E tiverem filhos ruivos e ricos, me diga. Sou eu quem vai lavar a bosta inteira da família?” – o objetivo da narradora não é uma possível ascensão social, mas O homem, Ele, o *seu* homem; desta maneira,

fica afastada uma representação estereotipada da mulher humilde que utiliza o corpo e o sexo como alpinismo social. Ela não é uma ingênuia, sonhadora, uma moça idealizada do “povo”. Sabe como funciona o mundo. Por causa disto, arma uma estratégia inusitada de sedução: economiza cinquenta reais e, quando o homem chega para pegar a roupa, mostra-lhe a cédula e mente, dizendo que a achou nas roupas dele (FREIRE, 2008, p. 59). Desta maneira, ela joga com as regras do mundo e subverte o único tipo de relação que os dois personagens possuíam: o comércio, que numa mão é a única afinidade que possuem, ao passo que na outra mão é a única afinidade possível que as diferenças sociais *impõem*.

Após muito tentar, finalmente consegue e mesmo quando o desejo se realiza, ela não perde a consciência de que, além do sonho que se transformou em realidade, a sedução e o amor equiparam-nos socialmente. Assim conclui o conto, com as mesmas metáforas do presente – concretas e cotidianas – que marcam o livro: “Enquanto ele vestia, no quarto, o seu paletó. *Meu trabalhador* (...) Dei um beijo *desentupidor*. Parece que o mundo virou um *ralo* só. (...) Escute bem, Maria. Se hoje é você quem lava a cueca do meu marido, amanhã pode ser a dona da lavanderia” (FREIRE, 2008, p.63, grifos nossos). É interessante notar que a lição de melhora social da narradora à sua amiga está fundamentalmente ligada ao mito burguês da *self-made woman*. O dado da espiritualidade permeia muitos dos contos de *Rasif*, indica, no caso desta personagem, a submissão da religiosidade à busca pela satisfação do desejo. Ela pede aos orixás a intervenção sobre um aspecto específico – o seu amor não correspondido – e quer este pedido atendido para o *agora*.

Em “O meu homem-bomba”, o narrador é um homossexual europeu que está em turismo pelo Oriente Médio. O exotismo turístico é parodiado outra vez. Diariamente, o turista pega o mesmo ônibus a fim de realizar os seus passeios. Dentro do coletivo, ele sempre paquera um mesmo árabe, que se tornará o homem-bomba pelo qual se apaixona. As condições sociais se inverteram em relação a “Roupa Suja”. Tudo indica que o narrador da história tenha uma condição financeira superior ao do árabe. O final, ao contrário do conto anterior, não é nem um pouco feliz. Quando a tragédia acontece, o europeu chega à seguinte conclusão: “Amém. Meu bem. Por que não morri? Morreria com ele. Se eu soubesse não teria descido. Do veículo. Dos céus. Ao lado dele, explodido. Dentro dos ferros estaria ali. Para sempre. O meu amor retorcido” (FREIRE, 2008, p.34).

Podemos mesmo falar de amor neste caso? O sentimento que enlouquecia a personagem do conto anterior se revela ainda mais intenso e avassalador nesta história. O europeu deixa-se tragar pelo desejo sem amarras. É um amor impiedoso na sua radicalidade, com bocarra de pitbull. Tão fundamentalista e desesperado quanto um homem-bomba: não admite menos do que tudo; só sossega se o saldo for um rastro de pedaços. Podemos falar de afeto? O narrador não cogita, com este amor, de alguma forma redimir o homem-bomba de sua jornada de morte. Não existe um “e se nós nos tivéssemos amado, teria sido diferente?”; o narrador lamenta a morte da sua paixão, porém não é um pranto inconformado, ou, ao contrário, um luto reelaborado em novos sentidos e em portas que são refeitas e abertas. Tudo que o narrador quer é a realidade do metal. Do fogo. Da carne. Seu corpo retorcido e misturado à morte do outro, além da qual nada mais existe. A emoção da perda e a morte incham de luz e iluminam todo o real, cegando a possibilidade de outras facetas serem percebidas.

Sem saída é a situação vivida no conto “Tupi-guarani”, talvez um dos mais fracos do livro. O narrador do conto nos dá a entender que um grupo de personagens é cativo de furiosos índios. Este narrador se limita a ser tradutor da palavra destes índios, cujo tom é sempre o da fúria e indignação: “Sabe aquela beleza que havia na redondeza? (...) Mataram a cachoira (...) Hoje é dia de índio. Aparecer em tudo que é jornal. Na foto, ao lado da sua cabeça degolada, sim, seu animal. Cara pálida assando na brasa. Todo mundo aqui é canibal.” (FREIRE, 2008, p.101). Em seguida, o conto continuará a fazer um resumo dos principais problemas do choque entre sociedade brasileira, modernidade e cultura indígena; cultura esta muitas vezes desnaturada por estes encontros, parte considerável deles marcada pela violência. O cabo de guerra dos discursos, a ambiguidade, a paródia e o humor (há momentos engraçados no conto, mas são puro deboche, sem que agreguem um significado corrosivo) são substituídos pela pura denúncia, que não consegue escapar do panfletário.

Não há futuro. Horizonte? Ninguém se ouve e a possibilidade de diálogo se reduz à saliva e à raiva: “O olho do Cacique, nesta hora, se encheu de brasa. E ódio. (...) Sinceramente, não creio que daqui hoje ninguém escapa” (FREIRE, 2008, p.104). O único contraponto proposto é uma visão romantizada da cultura e do passado do índio, que só faz acentuar o panfletarismo do conto, que submeteu a criatividade da linguagem e das representações à necessidade de transmitir a informação do engajamento: “Tempo para pescar. Voltar a flechar tucunaré, açari,

surubim, pirá-mirim. Pois é. Tempo para deitar na rede. Na sombra. Fazer cafuné. Catar piolho em macaco. Viver menos estressado. Longe da civilização” (FREIRE, 2008, p.104-105). Sabemos que se havia para as diversas culturas indígenas o tempo da rede, outra parte considerável deste tempo era gasta em guerras, aspecto que o texto não aborda¹⁰. “Tupi-guarani” oscila entre um mito do bom selvagem e um mito do índio como um bárbaro, mesmo que sua “barbaridade” seja legítima, no sentido de que é uma maneira de revidar a injustiça da história. No fim do conto, não se consegue sair deste presente de puro terror e ódio: “Daqui só sairemos para uma nova vida. Uma outra terra. Vocês que se fodam! A matança já vai começar. Ele tá dizendo. Nesta língua que só eu entendo. Fiquem com Deus, meus irmãos” (FREIRE, 2008, p.105).

“Sinal fechado”, nosso próximo conto, retorna ao humor. Duas pessoas conversam sobre os problemas do mundo e chegam à conclusão de que está tudo errado. E de quem é a culpa? Da Onu? De George Bush? De Osama? Do Capital? Não, dos carros, diz um dos personagens:

- A culpa é do carro?
- Sim, não vê?
[...]
- [...] Acho que o mundo é que está sem controle. Desgovernado. Furando esquinas, assaltos. Não vê os assaltos? A arma em punho? Por causa de quê? Do veículo. [...] Um monte de corpo queimando, lá dentro. No inferno. Gente carbonizada. Chamuscada. Tanto aqui como na França. Morre até criança. Culpa do carro. [...] Acabei o namoro, não sabia? [...] É. Por causa do carro. [...] Marília achava a minha Brasília muito devagar. Quase parando. Tinha vergonha de entrar. Nem no estofamento me beijava. Por causa dele. Do carro, caralho! (FREIRE, 2008, p.109-112).

O personagem não consegue perceber as verdadeiras causas da exclusão social que são, entre outros fatores, as contradições do capitalismo e da concentração de renda. Uma consciência mais crítica é impedida, porque ele não consegue dar o passo além dos imediatos dados do seu presente e do seu cotidiano: o carro, elemento de uma cadeia produtiva que contribui à exclusão social, é transformado de sintoma em causa. O presente se torna uma armadilha que contribui à alienação política. O personagem só consegue ler a sua atual situação pelo horizonte do

¹⁰ Estas outras facetas da cultura indígena são apresentadas no livro *Meu destino é ser onça* (2009), de Alberto Mussa.

consumo: se comprasse outro carro, talvez sua ex-namorada o quisesse; se ninguém comprasse carros, quem sabe o mundo seria mais justo. Esta lógica nos leva ao *nonsense*. Como não rir do pobre coitado que é abandonado por ter um carro velho demais? A reiteração obtusa no “a culpa é do carro” e as suas desventuras amorosas, junto com o ceticismo do seu interlocutor – cuja descrença se aproxima da descrença do próprio leitor – afastam o risco do panfletário. Outra vez, vemos que o autor coloca no palco vozes conflitantes.

Na crítica ao fetichismo e ao machismo ligados à relação entre identidades masculinas e carros, assim como na conexão a uma pauta constante da mídia, a do petróleo, o humor dá a exata costura. Um discurso que denuncia as contradições do capitalismo, os problemas sociais gerados pelo petróleo e o machismo se torna muito mais interessante com as idiossincrasias de um “pé na bunda” amoroso. O final do conto, no entanto, abre mão do humor, apontando para a mesma representação de mundo sem futuro, imerso no presente aos pedaços:

- Quem disse que adianta buzinar, hein? Não sabe? Não lembra? Não viu? Estamos no Brasil.
- Puta que pariu! Tá, tá, vou indo...
- Para onde? Não vê que está vermelho? Quem disse que o sinal abriu? (FREIRE, 2008, p.112).

O conto “Ponto.com.ponto” se afasta um pouco dos amores loucos e das pautas contemporâneas. Sua linguagem é armada de modo a se transformar numa gaiola da experiência do presente:

Dentro do parque. Daqui a pouquinho. Será a nossa primeira vez. Um, dois, três. Escuto os ponteiros. Já se foi uma hora. Dentro desta demora. Esta dor. Agora é esperar. (...) O meu peito ziguezagueia. Cada passo da cidade de São Paulo. Sinto. Ela não vem. Depois de tanto tempo. Um, dois três. Marcamos o encontro. Dentro da tarde, neste terceiro banco. A gente vai ser feliz. (...) Tudo caminha para o fim. Também a água e os passarinhos. (FREIRE, 2008, p.116-117).

Frases telegráficas. Nenhum parágrafo. O conto preocupa-se em fixar as imediatas reações do narrador a tudo que o cerca. Há uma marcação sufocante do tempo, pela repetição do refrão “um, dois três”. Em determinado momento, uma senhora, cuja mau cheiro é enfatizado, se

aproxima do narrador e revela um interesse em ajudá-lo. Sentindo-se invadido, ele a repele – seu individualismo o condena à solidão. A cena da rejeição da senhora, assim como o refrão, repetem-se até o final do conto: é a experiência do instante de espera, dilatado até o máximo possível e que se revela fadado à ruína; é como se a pele do tempo presente fosse puxada e puxada até revelar os vazios da matéria; quando termina o dilatamento, as cicatrizes são irreversíveis. Realizando uma licença poética com a teoria da literatura, não ousaríamos falar de um “monólogo interior”, nem de um “fluxo de pensamento”, no caso de “Ponto.com.ponto”, mas sim de um “monólogo do vazio”, composto por pura expectativa, desencanto, ensimesmamento e vertigem presentificada.

“Ponto.com.ponto” é pura expressão de um abandono no deserto. O amor nada pode fazer, é ele que joga o narrador na gaiola; o desespero no qual se encontra o personagem aparece mais uma vez emoldurado num horizonte sem perspectivas, no qual o amor é somente uma ilusão amarga, crônica da derrota anunciada. “É bem comum a pessoa marcar e não ir” (FREIRE, 2008, p.118), pensa o narrador ao perceber que sua paquera da internet não aparecerá, por isso “Dentro desta demora. Vou-me embora. Guiado pela sombra. (...) Cego, de volta à vida real. E a caminho da morte.” (FREIRE, 2008, p.118). Aqui, as representações estão grudadas ao presente. Efeito semelhante é obtido pelo conto “Chá”, no qual a paródia às academias de letras, com direito a imagens escatológicas – “Mija em tudo que é lugar. Eu disse que ele mija em tudo que é lugar. (...) tão mal que anda comendo. Posso falar? O quê? Pirou. Hum, hum. Excremento” (FREIRE, 2008, p.82-82) – é realizada com a dilatação do tempo presente de uma única cena.

A lupa com a qual *Rasif* lê o mundo às vezes se transforma numa janela aberta. O afeto e o lirismo têm lugar de relevo em três dos melhores contos do livro: “Junior”, “Amigo do rei” e “O futuro que me espera”. A presença deles deixa mais facetado o ambiente geral de presentificação de *Rasif*. Vejamos o primeiro: após fazer programa com um travesti, um pai de família leva-o até sua casa a fim de tomarem café da manhã. A história é narrada pelo filho deste homem e dá a entender que se trata de uma recordação da infância. O travesti aceita o convite, mas desconfiado: “Eu acho que esse porra está me enganando. [...] Ele não tem mulher nem nada.” (FREIRE, 2008, p.52). Em seguida, caminha pela casa como se a qualquer momento pudesse ser alvo de um flagrante da polícia. No encontro entre as diferenças sociais, o

personagem só consegue agir segundo os códigos do confronto. Ele espera que tudo seja pautado pela sombria violência.

Não é isso, porém, que o pai de família lhe oferece. O que, afinal de contas, quer com o travesti? “Meio bêbado, aquele cheiro de cigarro molhado. Eu gosto dessas aventuras, disse meu pai. Desses perigos a mais.” (FREIRE, 2008, p.51). Aos poucos, contudo, aquilo que parecia apenas um prolongamento de uma fantasia sexual, leva o travesti a mudar de ideia: “De alguma forma, brilhou uma alegria no seu peito. No peito do travesti, é claro. O cara deve estar gostando de mim” (FREIRE, 2008, p.53). O amor, neste texto, embora ainda sob o fio da navalha, assume outra dimensão. O importante consiste em percebermos que não se trata de saber o que o pai pensava, ou quais seriam de fato seus sentimentos em relação ao travesti. Trata-se, claro, de uma história de amor, porém não do tipo que estudamos até aqui. É uma história na qual o amor é um importante elemento à aceitação do travesti da maneira como ele/ela é, o que implica em integrá-lo numa rotina na qual a violência não dita os códigos de conduta.

O que diferencia “Junior” de outros contos que estudamos anteriormente? Continua o projeto de denunciar exclusões sociais e de revelar formas de sociabilidade marcadas pela violência; o intervalo em relação à presentificação é preenchido pelo tema do afeto. A tristeza do conto talvez nos fale mais do que o relato de uma arma na cabeça. O choque do real é substituído pelas janelas:

O travesti sem saber o que dizer. Não podia rir direito. Nem gargalhar. Nem gemer. Um travesti em silêncio é a coisa mais triste que alguém já viu, puta que pariu. Quando a vida parece não ter fim.

Posso ir? Foi quando eu apareci e corri para o colo do travesti. Eu, de fraldinha. Devia ter uns dois, três anos, a coisa mais lindinha. Mamãezinha.

Não esqueço, até hoje, os olhos que ele tinha. (FREIRE, 2008, p.53).

Este lirismo discreto, desta vez engraçado, pontua “Amigo do rei”. “O menino era poeta. Não era atleta, não era” (FREIRE, 2008, p.93), começa o conto. Ao perceber que o seu filho não gosta de futebol, o pai passa a se preocupar. Quando pergunta a ele o que vai ser quando crescer, recebe uma resposta inesperada: o filho responde que quer ser poeta. “Bicha. É isso. Meu Deus! Gritou ele. Meu filho vai ser bicha. Credo!” (FREIRE, 2008, p.94). Mais uma vez, Marcelino

Freire parodia os estereótipos da formação das identidades masculinas. Primeiro, foi o carro. Agora, o futebol. O tiro do humor é a escolha certeira.

Inconformado com o filho poeta, o pai tenta fazer de tudo para que ele passe a gostar de futebol e se torne um Homem. A relação do filho com a poesia é retratada com ares bastante românticos: “O menino parecia sonhar no meio da multidão. Sonora e colorida.” (FREIRE, 2008, p.95). Ao contrário do pai, o filho não aceita construir-se a partir de identidades e conceituações fechadas: “Não acha bonito o futebol? O menino achava bonito, sim, mas não era o tipo de beleza que ele queria. Qual era? Como dizer? Não sabia. Sentimento é mesmo assim” (FREIRE, 2008, p.95). A resolução do filho é firme e ele não parece sofrer com isto. Sua leveza é causada pela relação poética que estabelece com o mundo; o narrador incorpora este olhar poético e, ao falar de um jogo de futebol, diz que a multidão dos estádios é transformada em beleza “sonora e colorida”; o conflito está todo no pai, que não consegue entender como é possível não abrir mão de si mesmo em prol do Ideal do Macho. Ainda apegado a uma visão rigorista de mundo, o pai se desorienta na modernidade líquida, dentro da qual a visão de mundo do filho se forma.

Aparentemente, a principal preocupação do pai consiste no futuro financeiro do filho. Chega a apelar a um argumento de presentificação e tenta criar mecanismos de controle do imaginário no filho: “A vida está aqui, ouviu? Não no mundo da lua. A vida se joga na rua” (FREIRE, 2008, p.96). No entanto, o desmantelamento da identidade masculina padrão continuará e acabará por revelar conflitos mais profundos. Num autêntico trabalho de detetive, o pai decide conversar com a professora do filho:

Foi à sala dos professores desabafar suas dores. Manuel Bandeira. Como é que é? A professora repetiu. Seu filho gosta do Manuel. (...) Ali mesmo demaiou. (...) Meu filho gosta de um outro menino. (...) Um tal de Manuel, conhece?

Seria trágico, se não fosse cômico. Um pouco antes, a professora perguntara ao pai se lembava de Bandeira: a pouca circulação da literatura em nossa cultura é revelada com a constatação de que a poesia, para muitos e muitos brasileiros, é apenas algo “oficial”, medusado nos bancos escolares. O pai não lembra deste tal de Manuel. A poesia se afasta de sua representação romântica, encarnada na figura do menino, e assume um aspecto desestabilizador. Ela não apenas se revela uma alternativa à ideologia do “a vida se joga na rua” (a professora cita

“Vou-me embora pra Pasárgada”), como é parte importante de um movimento de desestabilização das verdades nas quais o pai até agora acreditava. Muito mais do que isso: a poesia foi a ponte que permitiu que questões como o homossexualismo, que o pai certamente considerava fora da sua realidade, pudessem aparecer e exigir dele uma tomada de posição. A conexão entre literatura e desejo é esboçada de maneira sutil, porém bem-sucedida, revelando que continua sendo um motivo de pertinência da literatura lidar com o indomável desejo, que desta vez é representado no conto de maneira mais complexa do que nos outros textos estudados até agora. A poesia, ao se instalar como uma pergunta dentro da alma do personagem, causa um ruído que nos leva à revelação final. Os versos de Bandeira, sem explicação, aparecem de repente na cabeça do pai: “Veja o filho do Dagoberto. Esse, sim, será ‘amigo do rei’. Hâ? Algum verso que, sem querer, não sei, ficou na cabeça do pai, *aporrinhando*” (FREIRE, 2008, p.97, grifo nosso). A poesia de Manuel Bandeira destrava um possível recalque sexual do pai, sugerido pelo texto com humor e indefinição:

Um minutinho que dormiu, o pai sonhou com *coisas muito feias*. Jogadores, um em cima do outro, dentro dos vestiários. Meu Deus! Perigo na grande área. Na formação de barreiras. Um pesadelo! Eu mato esse menino. Ah! Se mato. Que desgraça! Ele e esse tal de Manuel Bandeira. Suados e abraçados, em campo. (...) Fazendo a alegria da torcida brasileira (FREIRE, 2008, p.98, grifos nossos).

A frase final da citação, que encerra o conto, é cheia de más intenções. Como não desconfiar que o machismo do pai pode ser, na verdade, um desejo enrustedo? Há toda uma armação voyerística na composição da cena do sonho: os corpos dos homens, todos amontoados, indicam uma voluptuosidade cuja interdição só intensificará um possível desejo¹¹. Não é possível dizer que o pai seja gay, como também não é possível descartar esta hipótese. Ganha o conto – as instâncias dos desejos humanos estão cheias destas instabilidades. É fato, porém, que o pai observa até o *final*. A frase de encerramento, que desloca uma frase-feita dos comentaristas esportivos, ao ser retirada do seu habitat natural discursivo, adquire contornos que só intensificam a ambiguidade. A torcida vira *voyeur*. De que é feita esta alegria de ver Bandeira e o

¹¹ Esta é uma ideia de Georges Bataille, cujas reflexões acerca do erotismo preferimos desenvolver no que foi escrito sobre *Mãos de cavalo*.

jovem poeta abraçados? Do desejo, é possível saltar ao papel da poesia no nosso país: que torcida a poesia brasileira tem? Qual o seu impacto social na pátria das chuteiras? Qual a função da literatura em nosso país? A alegria segura do futebol é colocada sob questionamento diante do potencial desestabilizador da literatura.

As referências a Bandeira e ao seu poema sobre Pasárgada retornam no último conto do livro. Esta intertextualidade é o fio da meada que nos conduz a uma conexão com o passado, evitada na maioria dos contos. No conto “O futuro que me espera”, abandona-se o imediato presente em busca do “paraíso perdido”. Homenageando Pasárgada, conjuga-se o gosto pelo detalhe linguístico dos sabores nordestinos das palavras (podemos verificar um pouco de exotismo aqui?) à nostalgia:

Saudades do tumbança. Do papangu, do maracatu de lança. Saudades do Carnaval. Do fandango e da ciranda. [...] Saudades de tantas coisas. Que eu costurei a mala, levantei as paredes da caixa. Disse olhando os prédios de São Paulo. E a fumaça. Vou-me embora agora mesmo, de hoje não passa. Aqui nunca foi a minha terra. Saudades do futuro que me espera. (FREIRE, 2008, p.121-123).

O narrador tenta reviver a cultura popular nordestina da sua juventude através da memória, idealizando o passado e apelando ao sensorial e ao onírico. A necessidade de se opor ao presente dos prédios e da fumaça o leva a construir este lugar, embora não pareça possível, ao menos por enquanto, retornar a ele. Os paraísos perdidos nunca serão encontrados. Sempre são ponto de chegada, nunca de partida. Neste sentido, o próprio adjetivo “perdido” não é adequado.

Com “O futuro que me espera”, *Rasif* abre mais janelas, quem sabe cansado da escravidão ao presente barra-pesada e ao choque do real? Um voo mais poético, encerrando o livro, pode ser um indício de que existe uma inquietação criadora, cujo desejo é encontrar novos instrumentos de reescrita da experiência humana, além dos que já são manejados com bastante precisão.

5. Mão de Cavalo, de Daniel Galera

Ao comentar a ficção do paulista Bernardo Ajzenberg, Manuel da Costa Pinto (2004, p.131) afirma:

Os romances de Bernardo Ajzenberg nos falam de uma realidade essencialmente urbana, porém distante dos cataclismos sociais (miséria, violência) e dos comportamentos aberrantes (loucura, drogas, obsessões sexuais, etc.).

Palavras parecidas poderiam ser ditas do romance *Mão de cavalo*, do paulista Daniel Galera. No livro, o foco recai muito mais na formação de jovens dos subúrbios de Porto Alegre, do que na denúncia das tensões sociais. Esta vertente do realismo contemporâneo brasileiro¹²

transforma a cidade moderna numa espécie de lugar abstrato, no qual o homem pode escolher suas referências culturais e projetar a própria vida, tendo como única esfera social obrigatória o instável núcleo familiar (PINTO, 2004, p.132).

A face móvel da cidade, a instabilidade da tradicional concepção de família e a liberdade de escolha das referências culturais são aspectos do processo de personalização dos espaços públicos, da globalização e da formação da modernidade líquida. Acompanhamos, no romance, a trajetória de Hermano, o “mão de cavalo” do título (um apelido de infância). Sua vida é contada, de maneira alternada, em dois momentos: na adolescência, marcada por uma tragédia ligada à delinquência juvenil, quando morava em um bairro do subúrbio de Porto Alegre; e no tempo “presente”, no qual, jovem adulto, casado e com uma carreira de médico firmada, se encontra às portas de uma crise existencial. A tragédia juvenil gira em torno do personagem Bonobo, jovem que pratica pequenos delitos no bairro e que será espancado até a morte por uma gangue.

¹² Walnice Nogueira Galvão (2005, p.90) também concorda na existência de uma vertente de realismo “mais ou menos atenuado”, a qual se aproximam, entre outros, Rodrigo Lacerda, Zulmira Ribeiro Tavares, Carlos Heitor Cony, Cristovão Tezza.

Uma das primeiras diferenças que podem ser traçadas entre *Rasif* e *Mãos de Cavalo* diz respeito à voz narrativa. Se os contos do escritor pernambucano são construídos a partir de uma valorização da subjetividade, na qual são frisadas as angústias e tensões dos personagens que cantam e afrontam, seja em suas dimensões particulares, ou enquanto “vozes” de uma experiência coletiva, o romance de Galera retoma um olhar narrativo que tenta ser imparcial e submete tudo ao seu escrutínio “científico”¹³. Isto aproxima o livro da visão scientificista do naturalismo. Embora não haja uma “aplicação” de teses científicas, a abordagem científica do corpo, complementada por um olhar clínico do narrador em relação aos personagens, fazem deste romance um dos livros mais próximos da estética naturalista nos últimos anos. Um recurso muito usado pelo naturalismo, a zoomorfização, aparece no romance. Será o caso, por exemplo, da descrição da iniciação sexual de Hermano com Naiara, irmã de Bonobo. Mesmo quando a zoomorfização não é explícita, abundam as descrições dos suores e cheiros dos adolescentes, complementadas por uma certa “animalização” dos comportamentos destes jovens, quando estão todos juntos.

O ato criador de Galera propositadamente procura apagar as marcas de ficcionalidade do texto. Embora não tenhamos explicitamente o mundo niilista que às vezes ocorre em Marcelino Freire, por outro lado não há os discursos tensionados, as vozes ambíguas e a aproximação à poesia. A linearidade da forma narrativa parece acompanhar certa linearidade de visão de mundo, cuja complexidade é engolfada pela fome taxonômica do narrador. Em muitos momentos, instantes inspirados de escrita contrastarão com passagens que poderiam ter sido melhor trabalhadas.

Em relação à técnica narrativa, um detalhe nos chama atenção: a ausência do emprego do discurso indireto livre. No ensaio “O século sério”, Franco Moretti (2009, p.856), ao estudar o

¹³ Um estudo esclarecedor sobre esta obra seria apontar as suas conexões com a prosa contemporânea em língua inglesa, que possui uma vertente muito interessante de escritas realistas, marcadas pelo detalhismo e esmiuçamento dos personagens. É o caso de importantes prosadores da atualidade: Ian McEwan, Cormac McCarthy, Philip Roth e Jonathan Coe. Assim, não custa nada anotar que o realismo de Galera não pode ser explicado somente como uma continuidade da tradição naturalista brasileira. Naqueles escritores, principalmente no caso de McCarthy, o realismo é uma das vertentes das suas obras, dentre outras características que poderiam ser apontadas. O próprio Galera escreveu livros diferentes da proposta de *Mãos de Cavalo*, como é o caso do recém-lançado *Cordilheira*, que problematiza o estatuto ficcional da narrativa, ou os contos de *Dentes guardados*, que flertam com a literatura fantástica, o absurdo e a alegoria.

progressivo retorno da utilização do indireto livre no romance europeu, avalia que a intensidade da sua utilização exprime dois modos opostos de entender a literatura.

O indireto livre permite diminuir a distância entre a voz do personagem e a do narrador; nos romances do século XIX, este recurso é utilizado normalmente próximo a grandes reviravoltas na trama. É um momento no qual o narrador pode “tirar a moral do acontecimento, estendendo-se sobre as desastrosas consequências de uma conduta errada” (MORETTI, 2009, p.856). Não utilizar o indireto livre fortalece a força do narrador. Permite que trechos didáticos sobre a conduta dos personagens sejam mais facilmente elaborados nos momentos de crise contados pelas narrativas. Utilizá-lo nesses momentos críticos, porém, diminui a onipotência do narrador e abre a narrativa a uma maior alteridade e relativização da moral a ser pregada, quando esta existe.

A não utilização do indireto livre no caso de *Mãos de cavalo* se explica pela intencionalidade do texto de hiperdimensionar o narrador. Com a palavra final em muitas situações, o didatismo fortalece a função de olhar clínico desempenhada pela voz narrativa, casando com a busca de uma linguagem “imparcial”, “objetiva”, quase “documental”, cuja transparência seria a mais adequada para cumprir o escopo de realizar um “retrato de geração”. É o caso do trecho transcrito nas próximas linhas, um dos mais tensos da história, na qual Hermano-adulto briga com um grupo de adolescentes, tentando salvar um garoto de morrer espancado. Poderia ser um momento no qual o indireto livre apareceria, contudo não é o que acontece. No momento em que decide entrar na briga para salvá-lo, o narrador faz a seguinte leitura dos seus adversários: “São garotos vivendo o cume da ilusão humana da invencibilidade, sedentos por oportunidades de testar seu vigor físico e se vingar da injustiça cósmica de terem nascido, hipertrofiados por tardes de exercícios na academia, se aproximando do auge de sua potência sexual” (GALERA, 2006, p.150). O didatismo, eivado de cientificismo, está evidente e não deixa de lado uma certa moral, pouco problematizada, a ser ensinada. Desta forma, ao contrário do que acontece em *Rasif*, podemos confiar no narrador de *Mãos de cavalo*. Os narradores de Marcelino Freire estão sujos de história, ao passo que o narrador do romancista gaúcho se encontra à parte dela, num ponto de fuga; os narradores de *Rasif* gritam, brincam e lamentam; podemos imaginar a voz do narrador de *Mãos de cavalo* semelhante a muitas daquelas vozes masculinas e maduras, que narram os documentários telejornalísticos.

A aproximação a uma *técnica* que possibilite uma representação segundo os códigos da verdade do real, aproximação esta frequente no realismo/naturalismo do século XIX, é indicada já na epígrafe do romance, atribuída ao ator Nicolas Cage: “Eu caminhava para a escola e ia imaginando planos em que uma grua subia aos poucos e me via lá embaixo como um pequeno objeto no meio da rua, caminhando para a escola” (GALERIA, 2006, p.8). Se, no auge da escola realista, a mídia por excelência era a fotografia, agora poderia ser o telejornalismo.

A indústria cultural e a mediação das imagens midiáticas perpassa o romance em diversas instâncias. Há muitas referências a elementos da cultura de massa, tais como super-heróis, jogos eletrônicos e filmes hollywoodianos, referências geralmente citadas pelos personagens; os jovens retratados lêem o mundo – Hermano, principalmente –, através do filtro da imagem. A cena da briga de Hermano-adulto com os adolescentes remete a cenas de ação cinematográficas:

Abre a porta do carro e sai com o *piolet* na mão. O garoto continua embolado no chão, se movendo sem sair do lugar, o rosto besuntado de sangue. A gangue o encara. *Mad Max retribui os olhares de desafio, brande o piolet e dá um passo na direção do garoto ferido.* (...) Mad Max está paralisado. A paulada mira sua cabeça, ele se esquiva por reflexo e a arma atinge de raspão sua orelha (...) Um golpe certeiro grava a ponta do *piolet* na coxa do inimigo barbado, que berra de dor e tropeça para trás (...) Ele berra. Berra e chama todo mundo pro pau. A dor que irradia da testa por toda a cabeça é estonteante. Sente o gosto de sangue. não é a primeira vez, mas dessa vez é o sangue da bravura, não da covardia (GALERIA, 2006, p.149-151, grifos nossos).

A cena de ação com seus olhares ameaçadores, o berro de fúria do herói e a violência gráfica seguem a cartilha da produção de imagens cinematográficas. Hermano perde seu nome e é chamado de Mad Max, personagem de um filme violento de ficção científica dos anos 80. Há um toque de ridículo na composição da sequência, na qual não deixa de existir certa ironia, porém o que predomina é menos a crítica à espetacularização e muito mais a *exposição* de que o personagem lê o mundo filtrado pela imagem do espetáculo. Epidérmica, a crítica se coaduna com o próprio narrador, cuja leitura do mundo, tal qual o personagem, é permeada pelo mesmo filtro.

Do cinema, a estrutura do romance aproveita também a técnica da edição. No primeiro capítulo, “O ciclista urbano”, o personagem principal é apresentado na infância, pedalando sua

bicicleta em alta velocidade pelas ruas de Porto Alegre. Hermano-criança acabará extrapolando os limites de segurança e se acidentará:

Não há terreno impossível para o Ciclista Urbano. Suas pernas possantes forciam alternadamente os pedais, direita, esquerda, direita, esquerda, medindo a inclinação da subida a partir da força exigida dos músculos da coxa e da panturrilha em cada volta completa da coroa dianteira. As solas dos pés e as palmas das mãos processam cada vibração transferida dos pneus para o guidom e para o quadro da bicicleta, fazendo microajustes de direção e equilíbrio numa velocidade mais rápida que a do pensamento. O trecho de subida que é preciso enfrentar ao sair de casa é curto e serve para azeitá as articulações e aquecer os músculos. Logo chega na rua do Canteiro (GALERA, 2006, p.9).

Percebemos a aproximação clínica do corpo. Além da utilização dos verbos, conjugados no presente para dar conta da velocidade e do *scanner* do real, o detalhismo na construção da cena serve a dois propósitos: busca de incorporação da experiência do presente, inserção do texto nos códigos hiperrealistas de verossimilhança. A descrição do movimento das pernas, ou do funcionamento da bicicleta, é realizada deixando claras as relações de causa e efeito, que podem ser aferidas mediante uma observação *racional* e chanceladas por um conhecimento *científico*.

“O ciclista urbano” apresenta, sem enunciar diretamente, alguns elementos fundamentais da personalidade do protagonista: o desejo de levar o corpo até limites, o gosto pelos exercícios físicos, o fascínio pela dor, a leitura do mundo e de si mediada pela imagem espetacularizada.

Corta.

No capítulo seguinte, vemos um adulto, dentro de um carro, preparado para viajar, junto com um amigo, até a Bolívia, a fim de praticar alpinismo. Justapondo as cenas, descobrimos: aquela criança cresceu e se tornou o jovem adulto. Ao associarmos a criança do primeiro capítulo ao adulto, as características citadas no parágrafo anterior, que serão desenvolvidas e confirmadas ao longo do romance, são automaticamente transferidas a este. Hermano-criança pedalava a esmo, apenas procurando diversão e velocidade. Agora, adulto, a viagem que iniciará possui algum outro significado? É possível que esta tenha um desfecho também doloroso? É o que a edição nos sugere.

Apresentados o personagem, os traços básicos da sua personalidade e motivações, chega a vez do terceiro capítulo, “Bonobo”, introduzir o elemento complicador da trama, o gatilho que definirá muitas das escolhas futuras de Hermano: o Bonobo, revelado no auge da sua força e

carisma. Neste primeiro contato, descobrimos que Hermano e Bonobo não simpatizam muito um com o outro. Bonobo é um típico adolescente-problema, que busca afirmar-se construindo uma identidade marginal. Pela sua posição de liderança, porém, acaba fascinando Hermano, que aos poucos se aproxima dele até ficarem, no fim do livro, amigos. Violento e impulsivo, possui um código de ética bem machista: se envolve em brigas, pratica pequenos crimes, mas é um defensor do “em mulher não se bate”. Esta ética ocasionará a sua morte: numa festa de aniversário de Isabela, uma menina da turma, o personagem Uruguaio tenta forçar um beijo na aniversariante e acaba sendo espancado e humilhado por Bonobo (GALERA, 2006, p.117). Tempos depois, será a vez do Uruguaio e sua gangue retaliarem, espancando-o até a morte.

Num jogo de futebol, descrito no capítulo “Bonobo”, Hermano e Bonobo quase iniciam uma briga por causa de uma dividida. Ao voltar à sua casa, Hermano se tranca no banheiro e começa a maquiar ferimentos no próprio rosto, simulando na imaginação o confronto que poderia ter tido com Bonobo. Partindo de referências do cinema e dos quadrinhos, Hermano cria uma narrativa compensatória, na qual ele é um herói sacrificado, porém vencedor:

Pegou o mesmo lápis de antes e pintou de vermelho uma pequena área do lábio superior. Não ficou satisfeito com o resultado. Parecia maquiagem malfeita de filmes nacionais exibidos de madrugada. (...) O estojo oferecia uma grande variedade de cores, e a verossimilhança surgiria da sua combinação. (...) O efeito, ao mesmo tempo extremamente realista, trazia à mente um clipe frenético de imagens de filmes e histórias em quadrinhos, uma montagem feita de heróis feridos (...) O herói sangrento era agora ele mesmo, estampado na superfície salpicada de paste de dente do espelho (GALERA, 2006, p.44-45).

Inventar esta história implica em suturar uma autoestima ameaçada e conferir um sentido apaziguador às experiências frustrantes. A narrativa imaginada é narcísica e Hermano parece só conseguir se centrar pela dor, que se revela a única porta de saída da presentificação; ao sair de si pela violência, Hermano nutre a esperança de rearrumar a casa quando fizer o caminho de retorno ao Eu. Esta é a contradição que o alimenta, como o próprio narrador nos explica: a escolha pela carreira de médico atendeu não apenas ao desafio e à cota de sacrifício que a profissão exige, mas também responde ao “seu fascínio pelo sangue, pela mutilação, um sentimento ambíguo que combinava a atração estética pela violência a um medo francamente covarde da violência de fato” (GALERA, 2006, p.126).

Esta sequência de apresentação dos personagens, suas características e conflitos básicos, que seguem um padrão que nos lembra os manuais de roteiro hollywoodianos, será retomada ao final do romance, desta vez numa sequência de “desconstrução”. Os três últimos capítulos invertem tudo que foi tematizado nos três primeiros. No antepenúltimo capítulo, “A clareira”, acontece o assassinato de Bonobo, presenciado por Hermano, que agora é seu amigo: é o inverso do capítulo “Bonobo”. O penúltimo capítulo, “8h04”, consiste no auge da crise existencial de Hermano-adulto. Ele já desistiu da viagem, motivo para sair de casa no segundo capítulo, “6h08”, e se dirige ao antigo bairro no qual morava a fim de reencontrar, tantos anos depois, Naiara. Se o primeiro capítulo apresentava uma brincadeira de infância, na qual Hermano sai de casa para pedalar, no último, “O enterro”, antípoda do primeiro, é relatada a decisão de Hermano de entrar na vida adulta, decisão tomada enquanto ele volta à sua casa, após o enterro de Bonobo.

O que motiva estas inversões? Espelhando-se de cabeça para baixo, estes capítulos realçam as transformações pelas quais passaram os personagens da narrativa, tornando o entendimento da progressão dos conflitos mais clara. Este recurso mantém o compromisso do narrador com a clareza e o desvelamento do mundo. Além disso, estabelecem o crescendo do drama. Após os primeiros capítulos, todas as peças vão convergindo e se encaixando para chegarem no climax, que ocorre com a morte de Bonobo.

Esta técnica de repetição de situações, na qual cada nova repetição dá conta de um avanço dramático da história, ocorre em outros casos. Vejamos um deles.

Em três cenas de *Mãos de cavalo*, repetem-se metáforas envolvendo árvores. A primeira ocorre bem no início, no segundo capítulo, quando Hermano está indeciso se vai ou não praticar alpinismo com o amigo. De repente, lembra-se que, ao viajar certa vez por uma BR, enxergou uma figueira à beira da estrada e sentiu uma vontade imensa de parar o carro e passar algum tempo ao pé dela (GALERIA, 2006, p.30). O protagonista, contudo, não se permite fazê-lo e a lembrança o leva a não querer desperdiçar a chance de praticar alpinismo, não obstante os perigos.

A segunda referência a uma árvore, figueira também, aparece quando é descrito o trabalho artístico de sua esposa, Adri, que desenterrou uma grande figueira e a expôs, suspensa, dentro de um galpão (GALERIA, 2006, p.54). Por fim, a terceira árvore envolve o personagem Bonobo, que, por pura crueldade, rouba para si um pé de amoras do bairro, cujo amadurecimento

das frutas era aguardado com ansiedade pelas crianças da comunidade (GALERA, 2006, p.87-88).

Percebe-se que as duas primeiras árvores surgem como metáfora de uma tentativa de reencantamento do mundo. Ambas indicam gestos que precisam escapar à presentificação estabelecendo, com a natureza, uma sensação de epifania. Hermano procura, na figueira, uma epifania tranquilizadora; Adri, pelo contrário, com seu trabalho, cria uma dimensão de espanto e imersão no abismo. O narrador mantém seu didatismo, ajudando a decifrar a metáfora: “Um painel indicava inúmeros significados e simbolismos associados à figueira (...) Em diversas culturas simboliza abundância ou imortalidade, e por aí vai, sem esquecer também que (...) é um ícone da paisagem sul-rio-grandense” (GALERA, 2006, p.54). A atitude do Bonobo, por outro lado, vai no sentido oposto: sua crueldade implica num desencantamento do mundo, ao menos para as crianças que ansiavam há dias colher as amoras.

A relação que cada personagem estabelece com a sua árvore ajuda a definir suas personalidades e destinos. Hermano possui dificuldades de desviar da linha reta e abraçar o próprio desejo; Adri parece tão deslocada quanto a figueira que arrancou; as raízes suspensas, à mostra, revelando a nudez da madeira assassinada, assustadoramente evocam a terrível cena que descreve, hiperrealisticamente, o nascimento da filha do casal. Bonobo, por fim, serra a árvore para que nós, leitores, possamos odiá-lo um pouco; sua travessura é, também, uma triste antecipação de seu fim: ele morrerá jovem, igual ao pé de amora.

Percebemos, por tudo que foi desenvolvido até agora, que *Mãos de cavalo* dialoga de modo próximo com formas de narrar tradicionais do cinema comercial, nas quais tudo precisa estar claro e didaticamente explicado. O percurso dos conflitos, neste paradigma, após desenvolver-se, geralmente precisa se resolver dentro da própria obra, deixando pouco espaço para o não dito e as indefinições. É comum que tenhamos, nas narrativas do cinema comercial, a apresentação e desenvolvimento dos conflitos entre os personagens, que se resolvem, às vezes apressadamente e com pouca dramaticidade, no desenrolar do desfecho.

Em relação à linguagem do romance, uma última observação pertinente. Há uma diferença entre a linguagem dos capítulos do Hermano-adulto e do Hermano-adolescente; nestes, não existe a intencionalidade de reproduzir um tempo real do presente. Naqueles, além da conjugação dos verbos no presente, a ausência de parágrafos e os diálogos inseridos diretamente

dentro deles servem como recursos para incorporar, à forma, a presentificação. A técnica narrativa é semelhante a utilizada nos contos “Ponto.com.ponto” e “Chá”, de *Rasif*. É digno de nota que o resultado, nos dois textos, desta incorporação presenteísta na forma aponte em direção a uma ideia de emparedamento, sufocamento e dificuldade de conexão com outras instâncias de temporalidade (a terceira característica é mais visível em “Ponto.com.ponto”), por causa da ausência de “respiros” na organização do texto. A tradução deste aspecto social específico – a presentificação – na forma, às vezes cria uma tensão crítica maior do que o próprio “conteúdo” das narrativas.

“Segurando com firmeza o volante do automóvel que está prestes a dirigir ao longo de quatro dias e três noites até a região mais elevada do Altiplano Boliviano, sente a náusea típica daquele instante em que ainda parece viável voltar atrás” (GALERA, 2006, p.21). Esta náusea só fará aumentar enquanto os segundos e minutos passam. Ela dá os indícios da crescente crise do personagem principal, cujo desencadeamento o leitor observará *ao vivo* à medida que Hermano lembrar de alguns eventos desconfortáveis, como os problemas enfrentados no seu matrimônio. Aqui, a presença da memória enquanto elemento desestabilizador é dado importante, contudo a memória contenta-se em ser uma porta de entrada pela qual a câmera do narrador atravessa. Desta maneira, este consegue dizer o que é preciso a fim de compor a verdade dos personagens e das cenas. Por isso, a transição entre o presente do personagem no volante e o passado que ele recorda é feita sem atropelos e com poucas ambiguidades. Vejamos um exemplo:

Passando por baixo do novo viaduto da Protásio Alves, com sua estrutura que parece inspirada em alguma maquete antiquada de base lunar, imagina que sua esposa não existe, que foi embora ou morreu, uma fantasia recorrente que o assombra e seduz nas horas mais inesperadas desde que a Adri quase morreu de fato, há cerca de dois anos e meio, quando deu à luz a Nara. (...) Embora a Adri fosse afetuosa e atenciosa com a Nara, *tinha a impressão* de que tudo que a esposa sentia e fazia nos últimos tempos era resultado dos comandos de um sofisticadíssimo software de piloto automático (GALERA, 2006, p.71, grifos nossos).

Apesar do uso da expressão “*tinha a impressão*”, ela pouco acrescenta em termos de ambiguidade, porque não há abertura a uma possível opacidade da memória. É quase como se Hermano fosse uma segunda câmera. A expressão destacada prova que *Mãos de cavalo* não possui um narrador inteiramente onisciente. Os seus limites são definidos pelas experiências de

Hermano. Isto se deve, porém, menos a um tratamento problematizador da questão da representação e mais a um recorte narrativo, escolhido pelo autor entre tantos possíveis. Os limites à onisciência contribuem à boa construção de personagens empreendida por Galera, que não se resumem a tipos¹⁴; este saudável limite ao nosso olhar cria uma zona de verdades provisórias que poderiam ser mais frequentes em sua construção. O romance, por outro lado, escolhe não mergulhar nas suas subjetividades. Não seria interessante ao documentário do real afundar-se na experiência íntima dos personagens, experiência esta que exigiria uma linguagem com um intervalo maior entre representação e experiência, demandando uma guinada poética que remodelaria completamente o projeto literário e a concepção de linguagem de *Mãos de cavalo*. O personagem cuja intimidade mais conhecemos, Hermano nos é apresentado majoritariamente pelo relato de seus comportamentos. Seria injusto afirmar que o passeio pela sua alma não acontece, mas as imagens exteriores – palpáveis, concretas, mensuráveis – predominam em relação à voz interior fugidia, cheia de instabilidades, silêncios e curto-circuitos.

Ao contrário de *Rasif*, no qual os grandes momentos de violência se conjugam, predominantemente, à denúncia social, o auge da violência de *Mãos de cavalo* se apega muito mais, com uma surpreendente luxúria, ao perigo de falência do corpo e à desestruturação das identidades, medo que ronda uma sociedade pautada pelo narcisismo e hedonismo. Os detalhes relatados na cena do nascimento de Nara, por exemplo, são *obscenos* conforme pede o próprio uso latino da palavra. Virgílio, ao falar das Harpias, monstros mitológicos metade mulher, metade pássaro, usa a expressão *obscoenae volucres*, ou seja, aves de mal agouro: é o real em sua selvageria e cegueira, que nos ronda e nos canta o mau augúrio da morte e da inevitável entropia de cada vida humana.

Converge, entretanto, a preocupação, nas duas obras, de tensionar o consumismo da violência, crítica que é mais acirrada em *Rasif*. Personagens dos dois livros são mostrados como consumidores de códigos da violência. No caso das crianças dos contos “Maracabul” e “Meu último Natal”, de *Rasif*, esta cultura da violência é representada na clave dos problemas sociais, como frisamos: “Toda criança quer um revólver. Toda criança quer um revólver para brincar. Matar os amigos e correr. Matar os índios e os ETs. (...) Gostoso roubar e sumir pelos buracos do barraco” (FREIRE, 2008, p.41). Há uma graduação. Nas primeiras frases do trecho é criticada a

¹⁴ Entretanto, talvez o personagem Bonobo seja o mais caricatural.

cultura geral da violência midiática, para depois ser especificado que a ela se junta uma cultura de violência mais específica, que nasce dos problemas sociais das favelas e subúrbios brasileiros. O panfletarismo, contudo, é afastado do conto, pois o narrador, malicioso e de humor torcido, traz ao relato da violência uma certa ambiguidade, que desliza entre a revolta social, o cinismo e a brincadeira infantil. A projeção da violência é incorporada a uma cena doméstica inofensiva:

Quero um revólver e só. Que estoure os miolos. Fuzile bem nos olhos. E pronto. (...) Mamãe me chama, diz que está na hora. A janta já está posta. Coloco a cara na torneira. E a água leva a areia. E esfria o sangue. E os meninos, cada um treinado para atacar agora o panetone. O quê? O panetone. Quem sair vivo do confronto, já pra cama. (FREIRE, 2008, p.42-43).

A juventude de classe média de *Mãos de cavalo* também quer “um revólver para brincar”. Na sociedade contemporânea, o consumo da violência é componente integral da formação de sensibilidade de crianças e adolescentes, processo que perpassa diversas classes sociais e se vincula à consolidação da indústria cultural e do consumo da espetacularização da violência. Este fato é atestado pelos dois livros, que não se contentam em testemunhá-lo, tal qual um espelho, principalmente no caso do livro de Marcelino Freire. Vamos à cena do nascimento de Nara. Aqui, um gosto pelo excesso da violência, que parece indicar a adesão do narrador enquanto um consumidor desta espetacularização, acaba apontando para outras questões e se desviando da mera violência-Mad-Max. O narrador, observando Hermano, nos informa que “o parto tinha sido uma experiência tão traumática que ele a havia reprimido inconscientemente” (GALERA, 2006, p.73), contudo “não consegue evitar que as memórias retornem num jorro contínuo, com imagens mentais escoando dos recessos mais profundos de seu cérebro, a começar pela constatação de que a bolsa havia estourado” (GALERA, 2006, p.74). A linguagem, neste capítulo, vai incorporar a informação do jorro contínuo e das imagens mentais escoando? Não. Mesmo neste momento de fratura, o narrador mantém-se impassível e firme. Os tropeços serão sempre de Hermano. Vejamos uma parte da descrição:

Ela começou a chorar enquanto era depilada, dizendo que estava com medo. (...) A peridural foi aplicada e devia fazer efeito em quinze ou vinte minutos, mas para seu horror o Thales declarou que não havia tempo e que a incisão precisava ser feita imediatamente. (...) O Thales fez o primeiro corte e ela urrou. (...) A

cada nova intervenção do obstetra a mulher rugia como um bicho sendo morto (...) o médico forçou a abertura, expondo as camadas de pele, gordura e carne do ventre da Adri (...) úmidas e brilhantes como apenas a matéria orgânica pode ser (...) quando o obstetra tentou puxar o bebê pela cabeça ele não saiu e escapou das mãos dele como se tivesse sido sugado novamente pra dentro do útero, que chegou a emitir um ruído molhado de sucção (GALERIA, 2006, p.75-77).

Fica claro o excesso de real? Todo o capítulo é tomado pelo hiperrealismo, que tornará a sensação de leitura do capítulo mais longa do que efetivamente é. O próprio Hermano compartilha conosco esta impressão, após tudo acabar: “descobriu que o parto inteiro tinha durado sete minutos. Pra ele tinha parecido sete horas” (GALERIA, 2006, p.78).

A cena fascina e o choque do real não a esvazia de significados. Este nível de violência e exposição das vísceras humanas não seria tão interessante se Galera tivesse escolhido aplicar o tom à descrição de um assassinato, por exemplo. Percebemos que as mortes e as violências sociais em Marcelino Freire também não seguem este tipo de crueza. Em Marcelino, a crueza da violência se encontra muito mais na voz que fala, do que no que ela mostra em termos de carne. É o caso do conto “I-no-cen-te”, no *Rasif*. Trata-se da confissão de um pedófilo. O repúdio que o personagem nos causa e a violência dos seus desejos são intensificados justamente pelo que não é mostrado, mas retorcido: o pedófilo se diz vítima, seu discurso oscilando entre a mediocridade e o cinismo, de incontroláveis desejos e da própria criança. Sua lógica, mais violenta do que a violência gráfica, é que ele só pratica a maldade contra a criança, porque a criança existe. Logo, a culpa é desta: “Porque toda criança é doce. Mentira. É, sim, azeda e bandida. (...) Essa criança sabia muito bem o que estava fazendo. (...) Acha o senhor que eu também não fui rezar? Não me cerquei de novena?” (FREIRE, 2008, p.87-90).

Em Galera, esta carne exposta nos leva a trazer o escritor e filósofo francês Georges Bataille; o trunfo da cena de Nara se encontra numa dança na qual trocam de lugares, o tempo todo, a reprodução, a morte e o sexo. No seu livro mais conhecido, *O erotismo*, Bataille faz as relações entre violência e sexualidade. Afirma que as ideias de transgressão e interdição não se excluem, porém se complementam. No sexo, Bataille diz, há uma atmosfera de morte, porque a união dos corpos implica numa desestruturação da própria individualidade¹⁵. A essência do

¹⁵ Ele chamará cada um de nós de “descontínuos”, pois com nossa morte perde-se algo que nunca mais será reproduzido, cujo eixo é justamente a nossa individualidade. A natureza, por outro lado, num sentido amplo, é “contínua”; o momento culminante do orgasmo é uma morte de si e uma entrega à continuidade em dois níveis: a)

erotismo é “a substituição da persistente descontinuidade de dois seres por uma continuidade maravilhosa entre dois seres” (BATAILLE, 2004, p.32). Um dos capítulos de *O erotismo* enfatizará a afinidade entre reprodução e morte:

A sexualidade e a morte não são nada além de movimentos agudos de uma festa que a natureza celebra com a inesgotável multidão de seres, ambos tendo o sentido de desperdício ilimitado ao qual a natureza vai ao encontro do desejo de durar, que é próprio de cada ser.

Desta forma, a náusea e a repugnância que socialmente construímos em relação a aspectos da sexualidade, da morte, das nossas secreções e órgãos se comunicam de maneira mais próxima do que poderíamos pensar. As instâncias da reprodução e morte estão envolvidas pela mesma aura de desperdício – dispêndio de energias e secreções, no ato sexual; aniquilamento de individualidades e diluição de matéria orgânica em moléculas, na morte –, tudo isto visando a continuidade da matéria. E as interdições a todos estes aspectos que circundam o corpo são aquilo que Bataille (2004, p.96) chamará de um não à natureza, um não ao furor que a anima e que nunca será saciado. Não custa nada lembrar outra vez de *Rasif*: no conto que lemos, “O meu homem-bomba”, ficam bem claras as explícitas relações entre erotismo e morte, com um desejo que se lança ao suicídio e ao aniquilamento da descontinuidade.

O hiperrealismo do nascimento de Nara é um eficiente recurso para nos lançar ao rosto a náusea da natureza, numa experiência de puro presente. A cena conecta a violência a um momento fundamental no qual houve um promíscuo flerte entre morte e reprodução; o terror da redução da nossa descontinuidade à continuidade. É neste sentido que caminha a animalização da personagem Adri, no trecho citado, que não pode ser explicada apenas por uma retomada do cientificismo naturalista. Embora não se possa negar o vestígio naturalista, o olhar do narrador é também guiado pelo horror da personagem ter tocado nas bordas da continuidade.

No fim do capítulo, o didatismo surge com força. Adri se salva e Nara, comparada a um “mamífero minúsculo” (GALERA, 2006, p.78), nasce. O salto para fora do presente continua, pois Hermano toma consciência de que sua vida faz parte de um todo maior e que sua

Primeiro, ao nada de si, a maior continuidade possível, pois o devir no nada é apagado; b) Segundo, como todo ato sexual é também um gesto de reprodução da espécie, mesmo que esta não se consuma, estamos lançados à vontade de continuidade da natureza.

individualidade será para sempre relativizada pela responsabilidade de ter uma filha. Neste ponto, contudo, o olhar escrutinador do narrador, que funcionou bem ao investigar os órgãos e o frenesi da morte, se resume a um didatismo cuja linguagem ganharia mais se mais oblíqua: “Tudo que tinha vivido e realizado culminava naquela criaturinha, e tudo que acontecesse dali pra frente até sua morte seria apenas reflexo do acontecimento fundamental que se desenrolava naquele exato momento” (GALERA, 2006, p. 78). O conteúdo do trecho não deixa de ser sábio, no entanto sua elaboração, realizada sob os holofotes do olhar de documentarista do narrador, deixa a desejar e cai no lugar comum.

Hermano, ao contrário dos seus amigos, impõe-se uma série de sacrifícios. Sua crise surge do investimento num ascetismo deslocado de um tempo no qual a fluidez e o prazer são celebrados. Se lembrarmos de dois dos princípios, alimentadores da sociedade de consumo, em atrito, destacados por Lipovetsky – o ideal da eficiência versus o do consumo de prazer – notaremos que Hermano investe toda a sua vida no primeiro princípio. Na crise, contudo, ele se perguntará: o preço pago valeu à pena? Para quê tanto sacrifício? Hermano se torna um exemplo importante ao nosso debate, porque mostra as nuances do individualismo: narciso lança-se à morte diante da paixão pela própria imagem. Sacrifício e individualismo dialogam, testemunha a vida de Hermano. E embora a elaboração completa de sua adesão a uma *ética sacrificial individualista* esteja no trauma causado pela morte de Bonobo, vimos que desde criança Hermano metaforiza em seu corpo o sacrifício ético que norteará a sua vida adulta.

Encontramos um bom resumo do projeto de vida de Hermano abaixo, quando ele se recorda de como conheceu Adri e de por que, até conhecê-la, nunca tinha se envolvido seriamente com uma mulher:

Não via como a convivência com uma mulher poderia incrementar sua vida, e suas breves experiências com namoradas tinham apenas drenado quantidades imensas de energia que julgava vitais para atingir seus objetivos primários, que na época [do Hermano estudando de medicina] eram o estudo, a busca compenetrada de uma técnica cirúrgica exemplar e a manutenção de uma forma e resistência físicas impecáveis (GALERA, 2006, p.51, grifo nosso).

Se em romances e na história humana acompanhamos a trajetória de personagens e pessoas que tragicamente abrem mão de tudo em prol do Partido, do Fascismo, do Comunismo ou do Capital (é só lembrar da lição de Paulo Honório), a tragédia de Hermano foi ter apostado

demais num único projeto: o Projeto de Si. Por ironia, a sua profissão é justamente aquela que pode ser chamada de uma das profissões por excelência da sociedade narcísica, a do cirurgião plástico (GALERA, 2006, p.128-129).

A sua iniciação sexual não poderia ser mais estranha e exemplifica o que estamos discutindo. Ela acontecerá com Naiara, que nutre uma paixão platônica pelo protagonista. Outra vez, *Mãos de cavalo* explicita os laços entre violência e sexo. Com uma sinceridade desconcertante, devido à pouca idade, Naiara, cuja fala parece continuar o projeto de documentar o retrato da geração, desta vez desnudando com crueza a sexualidade adolescente¹⁶, confessa que “o corpo dele [Hermano] era o assunto dominante nas conversas de todas as gurias e que era o sonho de cada uma delas levar aquele corpo para uma cama *antes das outras*” (GALERA, 2006, p.138, grifo nosso). O foco no *corpo* deixa bem claro que as meninas querem o exercício do prazer e da consumação do desejo sem amarras, muito mais do que um namorado. Esta liberdade, contudo, não é partilhada por Hermano. Podemos observar, abaixo, a violência com a qual o narrador descreve as carícias entre Naiara e o protagonista; o distanciamento deste e a animalização dela. A descrição é científica, objetiva e distanciada do ato sexual:

Não conseguia tirar da cabeça a estrutura interna que formava aquele corpo [de Naiara] (...) *Ela farejou o peito dele como uma cadela obcecada por um odor qualquer em meio à grama* (...) E então, de repente, tudo estava perdido para Hermano. Sua autoconsciência venceu. (...) *Ele começou a ver tudo de fora, como uma câmera instalada no teto do quarto* (GALERA, 2006, p.139, grifos nossos).

Por que Hermano não se permite o prazer? Não parece que ele tenha recebido uma criação excessivamente religiosa. Este não se permitir, contudo, certamente tem sua origem numa das facetas do seu individualismo. O protagonista só consegue relaxar quando envolve

¹⁶ Mais adiante, Hermano se choca com as revelações sexuais de Naiara:

“Sabe com quantos anos eu gozei pela primeira vez?

Quantos?

Quatro. Eu ficava excitada assistindo *Spectreman*” (GALERA, 2006, p.145, grifo do autor).

Tem-se a sensação de que muito mais do que falar com o personagem, Naiara dialoga com uma câmera a registrar o seu *depoimento*.

Naiara num jogo sadomasoquista, solicitando que ela o morda com força, até sair sangue. Outra vez, levado pelo apego à descontinuidade, o personagem se joga no abismo da continuidade tentando, com a dor, sair do escafandro.

A crise do seu casamento nasce a partir da eleição do ideal de eficiência. Dentro deste projeto de vida fechado e rígido, que delineou para sua vida, está o dever de “fazer com que tu [Adri] continue te sentindo assim pelo maior tempo possível” (GALERIA, 2006, p.52), frase de Hermano na qual assume o compromisso de prolongar o *agora* de felicidade que vê estampado no rosto da futura esposa. É um projeto irrealizável: trata-se de criar uma estrutura idealizada de felicidade, diante da qual todo o real precisaria ser sacrificado para que ela se consumasse. A frustração é inevitável: “a verdade é que seu objetivo de estender a felicidade daquelas horas de madrugada na Praia do Lami pelo maior tempo possível pode ser considerado o maior fracasso de sua trajetória, pois nada parecido com aquilo jamais voltou a ocorrer.” (GALERIA, 2006, p.52). O fracasso surge desta recusa em dar um generoso sim à contingência; em cruzar os braços diante da realidade, no lugar de abraçá-la e, só depois, tentar reescrevê-la.

O passado reprimido deixa vestígios e eles muitas vezes parecem *obscenos*. Um deles é o nome de sua filha, Nara, muito semelhante ao de Naiara. O próprio texto dá esta pista: “pela primeira vez na vida, se sente à vontade pra admitir a si mesmo que não gosta do nome (...) era um nome que no fundo achava feio” (GALERIA, 2006, p.96). Abertas as comportas da memória, Hermano troca a viagem do desafio pela viagem do retorno. Sabemos a resposta: ele descobre que o passado não existe mais. Os colegas cresceram, os apelidos e as brincadeiras foram esquecidas, a geografia do bairro mudou. A briga na qual se envolve não traz de volta o Bonobo. O reencontro com Naiara nada diz a ambos:

Ele informa que está casado há cinco anos, é cirurgião plástico e tem uma filha de dois anos e meio que se chama Nara. “Nara?”, ela pergunta, e sorri de um jeito meio triste. Vem à sua mente uma série de momentos compartilhados, agora tão distantes no tempo, mas suficientes pra sentir que dividem algo especial, só deles, em memórias que ainda podem ser recuperadas, embora já não signifiquem quase nada na prática (GALERIA, 2006, p.179).

Sobraram os nomes, que Hermano precisa encarar frente a frente. E o exílio que habita a memória.

O penúltimo capítulo termina com Hermano partindo da casa de Naiara, enquanto o último encerra o livro com Hermano-adolescente retornando do enterro de Bonobo em direção à casa dos pais, imaginando que “agora sabia exatamente o que fazer. Não seria necessário fingir nunca mais.” (GALERIA, 2006, p.188). Ficamos com a pergunta: Hermano-adulto, quando retornar daquele exílio da memória, poderá repetir “agora sabia exatamente o que fazer. Não seria necessário fugir nunca mais”, desta vez com o significado invertido? Especulares, os dois movimentos de retorno ao lar estão ornados de ruínas. Tanto a imagem de Hermano, quanto a imagem de mundo criada por *Mãos de Cavalo*, nos falam de corpos agigantados recobertos por peles hiperreais – do que será feito deste jovem homem, acuado na solidão, com um passado emparedado e um olhar que parece não enxergar o futuro? O destino e as escolhas de Hermano, a partir deste ponto, ao contrário do que foi visto como uma tendência em todo o livro, sabiamente são deixados em branco.

6. Memória & sociedade contemporânea

6.1.A cidade de Ercília

Ercília

(Calvino, 2002, Companhia das Letras)

Existem muitas cidades interessantes que podemos visitar no relato que Marco Polo faz a Kublai Khan, conforme lemos em *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino. Uma delas chama-se Ercília, na qual para “estabelecer as ligações que orientam a vida da cidade, os habitantes estendem fios entre as arestas das casas, brancos ou pretos ou cinza ou pretos-e-brancos, de acordo com as relações de parentesco, troca, autoridade, representação” (CALVINO, 2002, p.72). À medida que os fios vão aumentando, a cidade se torna tão emaranhada que não é mais possível habitá-la. Os habitantes a abandonam, deixando para trás apenas os fios e os sustentáculos dos fios. Enquanto constroem uma nova Ercília, observam os agora distantes emaranhados. O narrador afirma que “aquela [as ruínas] continua a ser a cidade de Ercília e eles não são nada” (CALVINO, 2002, p.72, grifo nosso). Deste modo, as constantes imigrações criam um vasto território descampado coberto pelas “teias de aranha de relações intrincadas à procura de uma forma”.

Ercília pode ser lida como metáfora da memória e da própria literatura. É a leitura que confere uma forma mais definida àquilo que, antes de colocarmos os olhos, só pode ser chamado de convite. Cada texto é uma espécie de ruína de um momento da cultura e de um gesto criador; ao contrário das outras ruínas de pedra, contudo, a literatura carrega dentro de si o potencial de renovar-se. Cada geração, cada leitor, refaz seu texto-Ercília e o lega à posteridade.

Memória e literatura são duas górgonas? Um olhar preciso – experiência transformada em palavra. Cabe à memória, ao contrário do que pode pensar o senso comum, um intervalo de criatividade que se assemelha à literatura; não é à toa que andem de mão dadas desde os princípios. Talvez não seja possível saber qual foi a primeira Ercília, a Ercília-fundamental. Ela sempre se refaz no abandono: a cidade ressuscita a partir de uma tradição de imagens de si, deixadas no território abandonado. “Aquela continua a ser a cidade de Ercília, e eles não são

nada”: todos lembramos que parte importante da definição de nós mesmos implica numa relação com a *diferença* e os *outros*. É a memória um dos instrumentos que nos preenche com um sentido que possa viabilizar a nós mesmos.

Ao falarmos de Marcelino Freire e Daniel Galera, terminamos os estudos ancorados à memória. Se antes, o nosso foco eram as áridas arestas do mercado, do presente e da hiperrealidade, nosso estudo nos leva agora a articular a ficção brasileira contemporânea, através da análise das metáforas arenosas e fluidas do romance *O enigma de Qaf*, de Alberto Mussa, a este outro eixo, que também consideramos fundamental ao nosso debate acerca das sociedades contemporâneas. Avaliação semelhante é feita por Lipovetsky (2004, p.85): “a hipermodernidade não é estruturada por um presente absoluto; ela o é por um *presente paradoxal*, um presente que não pára de exumar e `redescobrir` o passado”.

A memória não é apenas mais uma instância da vida humana com a qual temos que lidar. Veremos que ela é uma maneira de fazer justiça, de dar aos outros dignidade e de nos reconciliar com o transcendente. Representá-la como uma cidade, como fez Calvino, foi acertado (veremos, porém, com Santo Agostinho, que pensar o tempo enquanto um lugar não será suficiente). É na comunidade e coletividade que aprendemos a nos construir; a memória é o chão no qual engatinhamos, corremos, lutamos, amamos. E mais acertado ainda, em Ercília, é descobrir que a memória também é uma insatisfação, a utopia do nosso século, uma incompletude e a nossa blasfêmia. O deserto e a montanha de Qaf: as vias da memória nos conduzirão ao sagrado, ao transcendente, ao mito, à história, ao esquecimento.

6.2. A memória, a história, discursos do passado, guinada subjetiva

Beatriz Sarlo (2007, p.9) começa suas reflexões sobre memória indicando o desconforto entre esta e a história: “nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança”. Tzvetan Todorov diz o mesmo: “Os historiadores vêem os depoimentos com algumas reservas (...) as testemunhas, por sua vez, desconfiam dos historiadores: eles não estavam lá” (2004, p.152).

Na grécia homérica, entretanto, a concepção do que era memória não se separava da ideia de verdade. A poesia oral deste período ajudava a situar cada comunidade na história, na qual o papel de cada uma dentro do cosmos, concebido como impregnado de substância divina, era contextualizado no devir de homens e deuses. Além desta função, o que explica porque a poesia épica queria criar uma síntese do mundo, articulando os diversos conhecimentos possíveis das culturas cantadas, a memória transmitida poeticamente doutrinava os homens para o presente e os preparava para o futuro, porque definia os paradigmas de comportamento e as maneiras específicas de organização social (KRAUSZ, 2007, p.20). À memória, desde esta época, associa-se a função de superação da realidade cotidiana, inscrevendo as experiências humanas nas dimensões do sagrado e do transcendente.

Quando Homero invoca as musas – “Canta, ó deusa, a fúria de Aquiles, o filho de Peleu” – ele deseja compartilhar com sua audiência um relato, considerado, naquele momento, *verdade histórica*. Não se trata da narração de um evento qualquer, mas de acontecimentos nos quais a substância sagrada se revela de modo tão extraordinário, que os tornam dignos de figurar na memória da poesia (KRAUSZ, 2007, p.48). Às musas homéricas ainda não é imputada a noção de ficcionalidade. Neste momento, elas são as confiáveis filhas de Zeus e da toda poderosa Memória, irmã do Oceano e de Têmis (KRAUSZ, 2007, p.19). Só elas podem contar as histórias da epopeia, justamente por causa da impregnação de substância divina ser tão grande no que ocorreu – a tarefa de transformá-las em história e contá-las só pode ser feita a partir de um patamar divino. Neste contexto, o poeta é um profeta do passado e sua figura se aproxima da do sacerdote: sua poesia é serva da memória divina; das musas é a assinatura do poema.

Na *Ilíada* e na *Odisseia*, a atividade do poeta é representada de duas maneiras. Na primeira, aparecem as récitas que extrapolam a experiência individual do aedo, dotadas de aura divina e interpretadas como revelações diretas das musas. No segundo tipo de representação, o aedo canta sobre uma experiência própria ou aprendida e o estatuto da verdade não é necessariamente associado à memória, pois o seu conteúdo não se liga a uma revelação divina (KRAUSZ, 2007, p.92), embora provavelmente tenham sido as musas que deram ao aedo o dom do canto. As musas só são necessárias àquelas experiências que o poeta não viveu.

Quando surge a cultura da escrita e o papel social do poeta se transforma de sacerdote do passado a artesão da palavra, é feita a primeira fratura entre memória, simbolizada pelas musas, e

verdade. O poeta cada vez mais se afirma como um autor e estabelece uma relação de conflito com elas. É o que pode ser visto na *Teogonia*, de Hesíodo, quando as musas, ao encontrarem com o poeta, lhe dizem: “sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos/e sabemos, se queremos, dar a ouvir grandes revelações”(KRAUSZ, 2007, p.96). Neste momento, uma noção de ficcionalidade passa a ser introduzida nas metáforas da memória: às musas é permitido contar histórias com um intervalo maior em relação à obrigação de verdade dos fatos históricos. Desta forma, se instaura o ruído e a tensão entre memória e história. A importância que os gregos deram às musas e a deusa Memória não é por acaso. Embora o aedo peça às musas que cantem, o momento no qual elas nos visitam é sempre extraordinário e nunca está sob o nosso total controle: “Vinda não se sabe de onde, a lembrança não permite ser deslocada” (SARLO, 2007, p.10).

A memória, contudo, bem como os testemunhos, nunca estiveram tão valorizados quanto neste começo de século. Sarlo (2007, p.11) cita Charles Meier e afirma que as sociedades contemporâneas estão vivendo um momento de “auto-arqueologização”: as últimas décadas foram dedicadas à museificação, à reconstruções kitsch do passado, a *theme-parks* históricos, aos romances *best-sellers* de reconstituição de época, às histórias da vida passada, aos pastiches nostálgicos, em suma, dezenas e dezenas de pontes em relação ao passado, quase todas com *considerável valor de mercado*:

Na sociedade hipermoderna, o modelo de mercado e seus critérios operacionais conseguiram imiscuir-se até na conservação do patrimônio histórico (...) As obras do passado não são mais contempladas em recolhimento e silêncio, e sim ‘devoradas’ em alguns segundos, funcionando como objeto de animação de massa, espetáculo atrante, maneira de diversificar o lazer e ‘matar’ o tempo. (...) O passado não é mais socialmente instituidor nem estruturante; está renovado, reciclado, mas ao gosto de nossa época, explorado com fins comerciais (LIPOVETSKY, 2004, p.87-89).

À história que já foi, se acumula a história do presente: imagens e mais imagens, como a que ilustrou o início do item “Presentificação e ficção brasileira contemporânea”¹⁷, são produzidas por mecanismos, outrora analógicos, hoje digitais, dos mais variados formatos e tipos, transformando nossas vidas e nossas casas em autênticos Museus do Agora.

¹⁷ Rever página 31 desta dissertação.

Todorov nos alerta que os regimes totalitários do século XX foram marcados por uma tentativa de destruir qualquer traço da memória dos dominados. Estas sombrias intenções foram realizadas lançando mão das seguintes estratégias: a) supressão de vestígios; b) intimidação da população e proibição de circulação de informações; c) eufemismos, nos quais a linguagem tenta higienizar o horror, como foi o caso da expressão “solução final”, usada pelos nazistas; d) e a pura mentira sobre os crimes cometidos contra as memórias dominadas (TODOROV, 2002, p.136-138). Se o totalitarismo transformou a memória numa vítima destas estratégias, a procura pela liberdade e democracia usou esta mesma memória como arma e afronta: durante o século XX, todo ato de reminiscência sobrevivente era considerado um ato de resistência antitotalitária (TODOROV, 2002, p.140).

Quando os totalitarismos são derrotados, a preocupação com a perda da memória se transforma numa questão política: “os atos de memória foram uma peça central da transição democrática (...) Nenhuma condenação teria sido possível se esses atos de memória, manifestados nos relatos de testemunhas e vítimas, não tivessem existido” (SARLO, 2007, p.20-21). Ela desempenhou importante papel para que ocorresse, com o fim do totalitarismo, continua Sarlo (2007, p.45-47), uma “restauração dos laços sociais e comunitários perdidos”, bem como a “restauração de uma esfera pública de direitos”. Complementaríamos que isto também foi verdade àquelas nações que nasceram ou sobreviveram às guerras e à queda dos regimes coloniais. As marcas da memória são muito fortes nestas literaturas pós-coloniais, como podemos ver, por exemplo, nos contos e romances de Mia Couto, dos quais destacaria *Terra sonâmbula*, bela narrativa cheia de metáforas da memória.

Se durante todo o século XX a memória ajudou a democratizar o espaço público, também foi um instrumento importante para conferir dignidade a identidades e sujeitos que ficaram à margem das histórias oficiais, como é o caso das culturas da periferia que discutimos anteriormente. É o fundamento para a afirmação das identidades das minorias, aspecto coletivo da valorização do direito à expressão de si, processo chamado por Sarlo de “guinada subjetiva”. Muitos destes sujeitos marginalizados, “relativamente ignorados em outros métodos de narração do passado”, terão suas histórias trazidas à tona principalmente pelos discursos da memória sobreviventes (SARLO, 2007, p.17).

Como se pode, porém, escrever sobre o passado? Todorov nos mostra três etapas “da vida do passado no presente”, assim como três tipos de discursos da memória. Primeiro, diz, é preciso *estabelecer os fatos*, no qual selecionamos os vestígios deixados pelo passado, organizando-os e os hierarquizando (TODOROV, 2002, p.143). Uma sociedade verdadeiramente democrática respeita a todo custo esta etapa. Da mesma maneira, o modo como se lida com esta etapa vai ajudar a delinear os ambíguos limites entre ficção, memória e história, porque sempre há um grau de fidelidade aos vestígios deixados pelo passado que a história e a memória precisam respeitar, ao contrário da ficção. A pretensão da história é dizer como, num tempo preciso e segundo a ótica do lugar do qual fala o historiador, instituições e ações se motivaram (LIMA, 2006, p.156). A ficção, por outro lado, se isenta de mentir, pois a pergunta “verdadeiro ou falso?” não lhe faz sentido. A reconstituição do passado traz sempre a marca do tempo a partir do qual se fez e do lugar social que o discurso ocupa. Daí, haveria uma ligação entre história, imaginação, ficção e *mímesis*¹⁸, pois o discurso da história lida com representações e consensos sociais (LIMA, 2006, p.155-156), sem que se possa abrir mão do factual, porque “o fio de prumo da história é a aporia da verdade”.

É este potencial de criação que levará Beatriz Sarlo (2007, p.51) a afirmar, retomando Paul Ricouer, que o *presente é o tempo fundamental do discurso sobre o passado*. A presença do presente é inescapável, porque a reconstituição do que se passou se iniciará a partir do chão histórico no qual se pisa. A completar o sentido da expressão *estabelecimento de fatos*, assim, está a de que “a verdade da história sempre mantém um lado escuro, não indagado” (LIMA, 2006, p.156).

“O presente dirige o passado assim como um maestro, seus músicos” (SVEVO *apud* SARLO, 2007, p.49) – esta frase resume bem a segunda etapa do escrever o passado, a de *construção do sentido*, na qual, após estabelecer os fatos, procura-se interpretá-los, relacionando-os uns aos outros, reconhecendo suas causas e efeitos, formulando semelhanças, graduações, oposições. Procura-se, contudo, muito menos uma *verdade de adequação*, que persegue uma correspondência exata entre presente e passado, porém mais a *verdade de elucidação*, que não se pauta pelo critério da “verdade ou mentira”, caso do primeiro tipo de verdade: “Nisso, os

¹⁸ Algumas reflexões sobre ficção, mímesis e memória serão desenvolvidas mais adiante, no item que antecipa a análise d’*O enigma de Qaf*.

historiadores estão em situação semelhante a dos romancistas e dos poetas: (...) o critério último da verdade de elucidação é intersubjetivo, e não referencial” (TODOROV, 2002, p.144). Em consequência, esta segunda etapa evidencia ainda mais o discurso histórico enquanto sujeito de um presente que se escreve olhando para trás. Ao salientar que a verdade de elucidação guia o discurso da história, Todorov não está caindo em um relativismo exagerado, que deixaria de lado o compromisso da mesma com a aporia da verdade, como salientado por Costa Lima. Ele está levando em consideração o “lado escuro” do discurso histórico, a sua permeabilidade à sedimentação de novos significados e contradições, o que provoca a abertura de interpretações.

A terceira etapa reconcilia o olhar do passado com a prática de estar no presente. Vimos que o passado consiste nos vestígios deixados ao olhar da experiência do hoje; é este mesmo olhar que completa os sentidos do que estava à deriva no tempo e na materialidade; o *aproveitamento do passado*, terceira etapa, é o gesto de espanar o pó destes vestígios, colocando-os em movimento e estilhaçando a invisibilidade inerente ao que espera, com significados em potência, ser redimido em diálogo.

“O trabalho do historiador [bem como de toda retomada do passado] é inconcebível sem uma referência a valores”, pensa Todorov (2002, p.150, grifos nossos), “se ele formula certas perguntas, se delimita certos temas, é por julgá-los úteis, importantes, exigindo até mesmo um exame urgente”. A memória e a história, assim, são uma proposta de valores e a vontade de discuti-los; a ressurreição do passado não se desconecta da sua pertinência enquanto moral, ética e sabedoria.

Será o aproveitamento do passado que definirá os papéis dos três discursos que organizam seus vestígios: a *testemunha*, o *historiador*, o *comemorador*. O primeiro: “refiro-me ao indivíduo que convoca suas lembranças para dar uma forma, portanto um sentido, à sua vida, e constituir assim uma identidade. (...) É o interesse do indivíduo que preside à construção” (TODOROV, 2002, p.151). O historiador seria “o representante da disciplina cujo objeto é a reconstituição e a análise do passado (...)” e seus objetivos acabamos de discutir (2002, p.151-152). Por fim, se a atividade da testemunha e do historiador se complementam, a do comemorador, não. Guiado pelo interesse, apresenta sua visão personalíssima da história como dotada de “uma verdade irrefutável” (2002, p.154). A comemoração simplifica e sacraliza o passado em espaços nos quais o argumento de autoridade torna a comemoração irrefutável

(2002, p.155). A história, por outro lado, é sacrílega e tem como objetivo complicar nosso conhecimento do passado; o comemorador, de maneira surpreendente, sequestra a história do passado, substituindo-a por uma ilusão.

A valorização da testemunha é a face por excelência da guinada subjetiva e um dos dados do nosso tempo. A memória é trazida à tona para ajudar a história a contar-se de outra maneira; ela confere dignidade ao que foi esquecido ou desprezado, contudo a afirmação radical da diferença identitária pode transformar um discurso de redenção em um discurso de comemoração, no qual retornamos ao essencialismo da “negritude”, da “branquitude”, da “pernambucanidade”, da “verdadeira identidade nacional”, entre outros tantos exemplos possíveis. O conflito entre meritocracia, individualismo e igualdade é complementado por Beatriz Sarlo (2007,p.40), que nos lembra um dos fundamentais impasses do contemporâneo: a contradição teórica de dizer, ao mesmo tempo, a indizibilidade da Verdade (grande bandeira das filosofias da suspeita) e a verdade identitária dos discursos de experiência.

Este estado de contradição, cujo valor reside em ser uma máquina de atritos, é resultado de muito do que debatemos até agora e que levou a teoria a trocar a “guinada linguística e estrutural”, na qual se tentava construir grandes construtos explicadores da experiência e desconfiava-se da subjetividade, em prol da “guinada subjetiva”, o processo de valorização das diferentes manifestações subjetivas, cujas consequências são as mais variadas: do *Big Brother* aos estudos culturais. “Se há três ou quatro décadas o ‘eu’ despertava suspeitas, hoje nele se reconhecem privilégios que seria interessante examinar” (SARLO, 2007, p.21). Submeter estes privilégios à crítica é um dos objetivos das reflexões da ensaísta argentina.

“Talvez se atribua valor demais à memória e valor insuficiente ao pensamento” (SONTAG *apud* SARLO, 2007, p.21) – todo testemunho e toda memória quer ser acreditada, porém ao contrário do discurso da história, nem sempre trazem embutidos em si as provas de suas verdades (SARLO, 2007, p.37). Assim, o exercício da crítica se revela fundamental, já que memória sem questionamentos.

O mercado editorial não está alheio à guinada subjetiva. É o caso do fenômeno das biografias, muito bem analisado por Walnice Nogueira Galvão (2005). No Brasil, a valorização das biografias e autobiografias ocorreu nas últimas três décadas. Como tantos outros países, lançamos mão da memória a fim de progressivamente reconstruir um espaço público. Na década

de 70, dois trabalhos da memória, com finalidades diferentes, marcariam época: de um lado, Pedro Nava, autor que elevou o memorialismo a grandes patamares literários; do outro, o engajamento de *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira (GALVÃO, 2005, p.98-99). A partir de então, o novo biografismo se caracteriza por trazer à luz vidas de brasileiros pouco divulgadas, projeto conjugado com a defesa de causas progressistas (GALVÃO, 2005, p.105). Procura-se resgatar uma função perdida pelo romance do século XIX, a de nos contar a formação de uma vida e o compartilhamento de Grandes Histórias (GALVÃO, 2005, p.110). Filho do movimento de popularização da história, principalmente daquela história do cotidiano e do resgate das novas identidades, o biografismo alavancou os romances históricos, os livros de divulgação histórica e as autobiografias, assim como alimenta produções de cinema e televisão, respondendo à demanda por “histórias reais” e “exposições de subjetividade”. Sarlo (2007, p.38-44, grifo da autora) complementa:

A dimensão intensamente subjetiva (um verdadeiro renascimento do sujeito, que nos anos 1960 e 1970 se imaginou estar morto) caracteriza o presente. Isto acontece tanto no discurso cinematográfico e plástico como no literário e no midiático. Todos os gêneros testemunhais parecem capazes de dar sentido à experiência. (...) A memória e os relatos de memória seriam uma ‘cura’ da alienação e da coisificação. Se já não é possível sustentar uma Verdade, florescem em contrapartida verdades subjetivas que afirmam saber aquilo que, até três décadas atrás, se considerava oculto pela ideologia ou submerso por processos pouco acessíveis à simples introspecção. (...) É certo que a memória pode ser um impulso moral da história e também uma de suas fontes, mas esses dois traços não suportam a exigência de uma verdade mais indiscutível que aquela que é possível construir com – a partir de – outros discursos.

Se a figura das musas nos remete a uma leitura da memória como um passo além do presente, precisamos retomar esta dimensão e nos descolarmos de uma experiência narcísica com aquela, que a presentificação pode impor como uma espécie de força gravitacional. Sarlo nos alerta que nem sempre a memória é suficiente. Seu discurso não pode estar isento de avaliação crítica; é preciso evitar a idealização da subjetividade e da “pureza” da “espontaneidade”. Conforme foi visto ao tratarmos do hiperrealismo, deve-se desconfiar de qualquer discurso que seja valorizado enquanto via direta de acesso ao real. A memória, naturalizada, corre o risco de ser assim avaliada. Se, contudo, evitarmos este tipo de leitura, ela nos ajuda na tomada de consciência do papel estruturador da linguagem. Será a memória enquanto construção de

sentidos e conhecimento das contradições da experiência no mundo, não apenas um mero “arquivo”, o que procuramos como valor pertinente ao tempo presente. Logo, a saúde da memória depende de uma outra capacidade, que a completa: o esquecimento.

6.3 Arte e crítica do esquecimento

Basicamente, o esquecimento consiste na experiência do não. Sobre isto, dois contos serão de muita ajuda. O primeiro chama-se “Bartebly, o escrivão”, de Herman Melville. O segundo, “Fim do mundo do fim”, de Julio Cortázar.

Kafkiano antes de Kafka, o conto de Melville nos dá a conhecer os meandros de um pequeno escritório de advocacia na Nova York do final do século XIX. Narrado pelo advogado dono do escritório, um pacato burocrata, acompanhamos o inexplicável e radical “não” dito à vida por um dos seus funcionários, Bartebly.

Podemos dizer, deste personagem fascinante, que é um asceta, porém sem Deus e espiritualidade; ele é um profeta do vazio, um ativista da negatividade. Asceta? Sim: “Certa manhã, um jovem inerte apareceu à minha porta, que estava aberta pois era verão. Ainda vejo a sua figura: levemente arrumado, lamentavelmente respeitável, extremamente desamparado! Era Bartleby” (MELVILLE, 2009, p.7).

Quando começa a trabalhar no escritório, Bartebly exercia sua atividade de copista “como se estivesse faminto”, copiando freneticamente. Seu patrão, contudo, não se mostra satisfeito, pois o subordinado “escrevia em silêncio, com apatia, mecanicamente” (MELVILLE, 2009, p.8). Bartebly adere a um gesto de criação em série de informação, sem que ela implique necessariamente em significados; a informação não contribui à sua desalienação, pelo contrário, ela o torna ainda mais coisa.

Em seguida, o narrador pede a Bartebly que confira um documento. A resposta do funcionário o desarma: “Acho melhor não, disse ele. Olhei-o com firmeza. (...) Se houvesse alguma inquietude, raiva, impaciência ou impertinência nos seus modos, em outras palavras, se houvesse algo de humano em Bartebly, sem dúvida, eu o teria demitido” (MELVILLE, 2009, p.9). Parte do mistério de Bartebly pode ser interpretado como uma crítica ao individualismo e à denúncia da clivagem de sentidos que a modernidade e o capitalismo trouxeram à experiência

humana. A metáfora do esquecimento se insinua quando Bartebly inicia o seu processo de recusa da vida a partir da recusa de copiar. Ele se nega a ler, a conhecer, a confirmar uma semelhança, a *arquivá-la*.

No conto fantástico de Cortázar, mais bem-humorado e absurdo, a tragédia também se inicia quando os poucos leitores que existem no mundo desistem de ler e se juntam aos escribas que já existiam. A partir daí, há também um gesto de intensa produção e cópia de informações: “Então acontece que os livros transbordam das cidades e entram nos campos, vão esmagando os trigais e os campos de girassóis” (CORTÁZAR, 2001, p.60). O mundo é invadido por livros e informações e livros e informações, até que a ausência de espaço leva as nações a jogar os livros nos mares. A solução se revela um desastre: chega um dia que o oceano entope de escritura e as águas transbordam. Os dois contos, separados um do outro por quase cem anos, contêm um elogio do esquecimento e a crítica à produção em massa de informação, que gera um tipo de memória representada como imobilizante. As duas histórias nos recomendam: é preciso não saber.

O filólogo e crítico alemão Harald Weinrich destaca algumas importantes imagens da memória/esquecimento na filosofia e literatura. Se a memória é, por exemplo, representada como uma paisagem, um armazém, um livro; o esquecimento será um lugar ermo, um *deserto*, uma cova, um poço escuro, um abismo, a lacuna, a página arrancada (WEINRICH, 2001, p.21-22).

Foi visto que uma das funções da poesia épica é a de ser a materialização social da memória. Os seus heróis e poetas lutam contra o esquecimento. Não é à toa que aquilo que precisa ser resgatado se encontra encarcerado nas esferas infernais: Orfeu quer resgatar seu amor no Hades; os habitantes do Inferno, de maneira geral, clamam a Dante: “Lembra-te de mim e do meu nome, quando voltares”. Neste mesmo poema, aliás, é reiterada a concepção de que o esquecimento e a memória são duas faces da mesma moeda. Weinrich (2001, p.53, grifos do autor) nos lembra que “da mesma fonte da qual nasce o Lete nasce na *Divina Comédia* outro rio, Eunoë, que significa ‘boa disposição’ ou ‘boa memória’”. Se, ao beber das águas do Lete, Dante esquece os seus pecados, porém se mostra enfraquecido, fraturado, ao beber do segundo rio, ele recorda todas as boas ações da vida. Desta maneira, pleno e puro, Dante pode prosseguir sua jornada até o Paraíso. O rio do esquecimento, geralmente localizado na geografia infernal, é representado de forma ambígua na literatura europeia. Beber de suas águas ora é uma benção,

ora um tormento (WEINRICH, 2001, p.25-26). Sobre o esquecimento, Todorov (2002, p.149, grifo nosso) bem resume:

A memória não se opõe absolutamente ao esquecimento. Os dois termos que formam contraste são a supressão (o esquecimento) e a conservação; *a memória é, sempre e necessariamente, uma interação dos dois*. A reconstituição integral do passado é coisa impossível. Se existisse, seria pavorosa, como o mostrou Borges em sua história de “Funes, el memorioso”. A memória é forçosamente uma seleção: certos detalhes do acontecimento serão conservados, outros, afastados, logo de início ou aos poucos, e portanto esquecidos. Por isso é tão equivocado chamarem de ‘memória’ a capacidade que têm os computadores de conservar a informação: falta a esta última operação um traço constitutivo da memória, a saber, o esquecimento.

6.4. O mito, o sagrado, a dimensão da transcendência

Zygmunt Bauman (2005, p.82) se pergunta, perplexo:

As pontes que ligam a vida mortal à eternidade, laboriosamente construídas durante milênios, caíram em desuso. Nunca antes vivemos num mundo desprovido de tais pontes. É muito cedo para dizer o que podemos encontrar, ou em que condições poderemos nos ver envolvidos, vivendo num mundo assim.

A partir de tudo que já debatemos, é possível chegar à conclusão de que este mundo sem pontes é um mundo no qual só existiria a experiência do presente. A memória, enquanto um dos contrapontos ao “mundo desprovido de tais pontes”, nos leva agora a pensar acerca da experiência com o mito, a transcendência e a dimensão do sagrado. Haverá espaço no mundo, hoje, para tudo isto? Certamente que sim e a literatura desempenha um importante papel nesta questão, como veremos com Karen Armstrong.

Bauman, retomando Bakhtin, nos diz que o sagrado nasce do *medo cósmico*. Diante da “sobrenatural e inumana magnificência do universo” (BAUMAN, 2005, p.77), temos noção da nossa condição de fragilidade; o mistério do mundo se abre para nós e começamos a nos perguntar da possibilidade de que haja algo maior, dotado de uma permanência que extrapolaria a condição humana. O mito, a memória e a metafísica abrigam em seus braços o sagrado, à medida que compomos um rosto de imortalidade à vida e à matéria. O sagrado é uma dimensão

que nos supera e à qual valeria a pena fazer sacrifícios. Ele nos garante os significados últimos do universo e da nossa relação com ele.

Parece ter sido a perda de um saudável “olhar o abismo” que Bauman denuncia como marca deletéria da vida contemporânea. Se prestarmos atenção aos objetos ao nosso redor, veremos, por exemplo, que a velocidade da mudança os estrutura: “Há cada vez menos coisas à nossa volta (...) que tenham visto o tempo anterior ao nascimento do indivíduo. Menos ainda que, tendo entrado em cena posteriormente, possam ter a expectativa razoável de sobreviver” (BAUMAN, 2005, p.80). O conceito de longa duração e permanência parecem ter se deslocado das “causas etéreas” e dos projetos em direção à manutenção da vida do corpo (BAUMAN, 2005, p.80). O modo de relacionar-se aquilo que há ao nosso redor se inclina a um aspecto oposto àquele ensinado pelo sagrado: “as coisas devem estar prontas para *consumo imediato*. As tarefas devem produzir resultados antes que a atenção se desvie para outros esforços” (BAUMAN, 2005, p.81, grifos nossos).

A fratura com o sagrado foi a fratura com o mito, nos lembra Karen Armstrong em *Breve história do mito*. O surgimento do mito está vinculado à própria natureza humana; ele nasce da nossa linguagem, da busca por sentido e da faculdade de imaginação: “desde épocas muito antigas o ser humano se distingue pela capacidade de ter pensamentos que transcendem sua experiência cotidiana” (ARMSTRONG, 2005, p.8). Cinco são os aspectos do mito, que o conectam à memória e ao sagrado: a) basear-se numa experiência da morte; b) Não se separar de um ritual; c) tratar do desconhecido e ir além da experiência cotidiana; d) possuir um conteúdo que organiza o modo como nos comportamos não só em relação à natureza, como também uns com os outros; e) crer em um mundo paralelo ao nosso, que o ampara e que é a origem da metafísica (ARMSTRONG, 2005, p.9-10). Com Costa Lima (1988, p.281-283), complementamos estas considerações. Pensando com Blumenberg, ele nos lembra que o mito: a) nunca está em estado puro, mas sob a imagem de gerações sucessivas; b) não se opõe ao logos, pois o contém; nem à teoria, que a pressupõe no seu gesto de consideração do mundo; c) compõe-se de sequências de imagens que se mostram simultâneas, não restritas a um único grupo social, e indiferentes à cronologia; d) não admite perguntas; suas histórias, porém, fundam um sentido cujo questionamento, entretanto, pode motivar outro mito.

Assim, vemos que o mito não é uma “mentira”, mas um caminho de conhecimento, não necessariamente ultrapassado pela ciência e pela técnica. A verdade do mito não é factual, deve ser avaliada a partir da sua eficácia enquanto organizadora e criadora de significados na maré do caos (ARMSTRONG, 2005, p.14). Ao fornecer um sentido ao caos da experiência e um abrigo contra a ansiedade, o mito se irmana com o aspecto do sagrado destacado antes, o de despertar para o arrebatamento (ARMSTRONG, 2005, p.13).

Karen Armstrong (2005, p.102) se junta a Bauman na preocupação com a “morte do sagrado” e a “morte da mito”, que ela atribui ao processo de modernização. A razão nunca conseguiu dar todas as respostas, nem garantir aos seres humanos uma vivência mais integrada ao universo. O *logos*, que pensa mediante conceitos (LIMA, 1988, p.282), expulsou as imagens do mito. Retornar a estas imagens, contudo, ainda possui pertinência? Sim. Não apenas isto. A “expulsão” nunca foi completa. Sem viver alguma dimensão do sagrado, do mito e do transcendente, é difícil evitar o desespero (ARMSTRONG, 2005, p.112).

A pergunta fundamental é semelhante a que vemos fazendo desde o início desta pesquisa: não se trata de indagar acerca da quantidade e/ou existência de informação, memória, consumo, experiências transcendentais, contudo se perguntar da qualidade do que se tem vivido através delas:

Precisamos de mitos que nos ajudem a nos identificar com nossos semelhantes, e não apenas com quem pertence à nossa tribo étnica, nacional ou ideológica. Precisamos de mitos que nos ajudem a valorizar a importância da compaixão, que nem sempre é considerada suficientemente produtiva ou eficiente em nosso mundo racional pragmático. Precisamos de mitos que nos ajudem a desenvolver uma atitude espiritual, para enxergar adiante de nossas necessidades imediatas, e nos permitam absorver um valor transcendente que desafia nosso egoísmo solipsista. Precisamos de mitos que nos auxiliem a novamente venerar a terra como um lugar sagrado (ARMSTRONG, 2005, p.115).

Onde conseguir estes mitos? Em diversas das dimensões transcendentais possíveis, como o sexo, uma religião mais tolerante, ou os esportes, mas principalmente nas artes. Armstrong elenca uma série de exemplos de pinturas, poesias e romances que nos mostram que a pertinência do mito, num mundo de *logos*, é constantemente reabilitada pela arte. Citando George Steiner, Armstrong (2005, p.124) conclui que a literatura é “a convocação mais convidativa e

transformadora disponível à experiência humana". Os romancistas, poetas e artistas podem reescrever dimensões da espiritualidade de uma maneira muito original.

6.5. Memória & ficção brasileira contemporânea

No decorrer desta pesquisa, ao pensarmos acerca das possíveis relações entre memória e literatura brasileira, chegamos a uma questão: por que este tema se tornou tão recorrente na nossa poesia e prosa? No caso da prosa, algumas das mais importantes realizações estão conectadas à memória: *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro*, *São Bernardo*, *Memórias sentimentais de João Miramar*, *Romance d'a Pedra do Reino*, *Menino de engenho*, *Grande sertão: veredas*, *O Ateneu*...

Com Costa Lima e outros autores, aprendemos a importância da literatura na constituição e investigação da nossa nacionalidade. Como vimos, ao *epos* cabia a função de situar as comunidades em relação ao *kosmos*. A memória era, por excelência, um privilegiado instrumento de composição de um rosto social. Não deixa de existir um traço épico na própria formação do romance. O escritor e crítico italiano Claudio Magris (2009, p.1018-1019), em seu ensaio “O romance é concebível sem o mundo moderno?”, nos lembra estas aproximações:

O romance é com frequência a história de um indivíduo que busca um sentido que não há, é a odisséia de uma desilusão. (...) Antes que ‘epopeia moderna’, como queria Hegel, o romance moderno será a antiepopeia do desencantamento, da vida fragmentária e desagregada.

Retomando a *Teoria do Romance* de Lukács, Magris (2009, p.1023) recorda que o romance se movimenta num mundo no qual os sentidos não são mais dados, porém precisam ser construídos. Se na epopeia vemos um movimento do indivíduo em busca de uma máscara que deve colocar na própria face, o romance é a busca dos múltiplos pedacinhos do espelho partido pela modernidade; no romance, juntar os cacos afiados, tarefa às vezes arriscada, não garante que seja possível recompor a imagem original. De maneira análoga, é possível que a forte presença da memória enquanto motor de criação romanesca possa compartilhar com a épica e com a origem do romance a dupla função de rosto e de pergunta pelos sentidos do chão.

Esta, contudo, é apenas uma das explicações. Podemos recordar as reflexões de Heloisa Buarque de Hollanda sobre as culturas da periferia. Ela lembrava que na nossa literatura, o escritor da classe média e abastada sempre foi o sujeito do discurso sobre o excluído. É na estrutura social verticalizada que podemos encontrar uma explicação complementar à reiteração do tema da memória. No ensaio “Minas: tempo e memória”, Arruda (1988, p.36-37), ao investigar o memorialismo no estado mineiro, concorda conosco em relação às conexões entre memória, mito, *epos*, e conclui que a memória responde à flutuação das classes dominantes, cuja marca será a decadência e o bolor. A partir do retorno ao passado, elabora-se um discurso marcado pelo saudosismo:

Os memorialistas encaram a infância e a juventude como os momentos privilegiados das suas vidas. Neste tempo de esperanças fecundas residem as suas valorizações (...) Por isso, a família adquiriu importância fundamental, transformando-se no elemento mediador entre o memorialista e o mundo por ele retratado. Desse modo, através das memórias, emerge uma visão socializada da família e obscurecem-se as mudanças sociais que alteram a sua feição, ao emergirem confundidas as diferentes gerações (ARRUDA, 1988, p.33).

Relembrar, como é o caso de *Trechos da minha vida*, de Taunay, e *Minha formação*, de Joaquim Nabuco, desempenhou, no século XIX, o papel de coroar carreiras de prestígio trilhadas por membros da elite. Neste caso, a memória serviu como ferramenta de justificação dos valores e comportamentos do estamento superior (CARDOSO, 1988, p.69-70). Nas gerações posteriores, como aquela da qual fizeram parte escritores ligados ao regionalismo de 30, a relação com a memória continua a partir desta necessidade de retomar um *locus* marcado pela decadência. Sônia Lúcia Ramalho de Farias, citando Rosa Maria Godoy Silveira, demonstra que a gestação do pensamento regionalista no Nordeste se deve ao fato deste ter sido o primeiro espaço, no Brasil, de ocupação demográfica e desenvolvimento da economia colonial. Elabora-se, a partir disto, nos três primeiros séculos de nossa história, uma identidade que tentou sobrepor-se hegemonicamente (FARIAS, 2006, p.31). Devido à reorganização do espaço social e econômico brasileiro, causada pela tensão entre o Centro-Sul cafeeiro, em processo de industrialização, e o Nordeste do açúcar, da pecuária e do algodão, cuja supremacia declinava, o regionalismo se organiza enquanto movimento da perda da hegemonia das oligarquias rurais diante do processo

de modernização (FARIAS, 2006, p.32-33). Este movimento será capitaneado, na ficção, pela memória e suas metáforas.

A pergunta, portanto, pode ser respondida a contento: a marcante presença da memória na nossa literatura se explica não apenas pelas conexões entre mito, epopeia e questionamento existencial, mas igualmente à tentativa dos discursos dominantes de se realocarem nas constantes transformações sociais, políticas e econômicas que reestruturam o mapa político do nosso país.

A memória, na ficção contemporânea, persiste. Nos romances do pernambucano Fernando Monteiro, há um projeto de paródia os discursos da memória, a exemplo da biografia, crítica que se alia à denúncia do esquecimento cultural, ainda tão recorrente em nosso país. Nos livros *O grau Graumann* e *As confissões de Lúcio*, por exemplo, acompanhamos a tentativa falhada de recompor a memória de Lúcio Graumann, desconhecido escritor gaúcho que teria ganhado o prêmio Nobel de Literatura. O novo romance de Chico Buarque, *Leite derramado*, é perpassado pelas memórias do infame e centenário Eulálio Assumpção, remanescente de uma velha aristocracia burguesa que insiste em permanecer no poder. A partir de suas reminiscências, acertadamente escritas sob o signo da dúvida e do delírio, reitera-se a vocação de investigação do Brasil e se compõe um painel interessante sobre os mandos e desmandos das elites em nosso país. Também associando a narrativa da decadência das famílias burguesas à memória, temos os romances de Milton Hatoum. Em *Relato de um certo oriente ou Órfãos do Eldorado*, a crítica a ciclos de modernização, conectados a um capitalismo predador e desumano, costura memória, mito e identidades tensionadas. Aproximando-se das veredas do romance nordestino de 30, a prosa barroca e proustiana do sergipano Francisco J.C. Dantas pode ser lembrada: a memória se faz presente em romances como *Coivara da Memória* e *Os desvalidos*; também partindo da temática rural, o romance *Galileia*, de Ronaldo Correia de Brito, empreende uma desconstrução das imagens cristalizadas sobre o sertão, compondo um painel no qual a memória é o fio que costura homoerotismo, pecados familiares, fantasmas descarnados e destinos trágicos. Por fim, destaca-se o paulista Bernardo Carvalho: memória, exílio e identidades sob questão são os ingredientes dos seus melhores romances, como *Nove Noites*, *Mongólia* e *O sol se põe sob São Paulo*. De modo geral, na ficção contemporânea, percebemos que a função de articular o passado com a retomada de um espaço de nostalgia e decadência política se esmaece; da mesma forma, a

investigação da identidade nacional não mais se revela a tônica predominante. *O enigma de Qaf*, de Alberto Mussa, é neste sentido um dos exemplos mais relevantes.

6.6. Mímesis & ficção



(Luiz Garrido & Rosangela Rennó, *Zeiss Super Ikonta*,
Fotografia em cor e câmera fotográfica Zeiss Ikon Super Ikonta 533/16 emolduradas (díptico)
Dim: foto 41 x 62,8 x 14,3 cm / câmera 15,4 x 22,2 x 14,3 cm)



(Rosângela Rennó, *Ricoh 500*,

Fotografia em papel de prata/gelatina e câmera fotográfica emolduradas Ricoh 500 (díptico)
Dim: foto 82,8 x 55 x 9,4 cm / câmera 18,9 x 16,5 x 9,4 cm)

Nas imagens acima, temos dois trabalhos da artista visual Rosangela Rennó, cuja poética é atravessada por uma leitura crítica tanto dos modos de conservação da memória, quanto da qualidade da produção imagética contemporânea. A série *A última foto* é composta por 43 trabalhos. Neles, Rennó convidou 42 fotógrafos (uma das fotos é tirada por ela mesma) para que produzissem fotografias a partir de uma imagem muito marcada da nossa “brasilidade”: o Cristo Redentor. As fotos deveriam ser todas produzidas com máquinas análogicas, que a artista coleciona, fabricadas do início do século XX até os anos 80. Após reveladas, as fotos foram editadas por Rennó e pelos autores. Em seguida, as máquinas fotográficas foram lacradas, emolduradas junto com as fotos produzidas e expostas da maneira como está ilustrado acima.

Não obstante a assinatura final da exposição seja de Rosângela Rennó, a série comporta uma dimensão coletiva de criação. As novas “narrativas” do Cristo Redentor fazem parte de uma rede. As 43 fotografias propõem uma fratura numa imagem desgastada, que circula no mundo todo; o Cristo é reescrito incontáveis vezes, em representações que se afastam do anedótico e do fotojornalismo; cada fotografia é uma visão individual do Cristo, porém agrupada num esforço direcionado e coletivo.

A câmera lacrada: todas as máquinas utilizadas são consideradas “ultrapassadas”, porque não fazem parte do contexto de produção digital de imagens; o gesto de lacrá-las valoriza a singularidade de cada imagem que foi produzida, pois se aproximam mais da desrealização do que os Museus do Agora e ajudam a tornar mais evidente o próprio processo de composição do trabalho. As câmeras emparedadas denunciam a cultura da velocidade e a presentificação, cujos rastros de entulhos engordam e amarelam os olhos.

O trabalho como um todo preocupa-se em desnaturalizar a própria representação. Não basta apenas elaborar um olhar diferente para o Cristo Redentor; o processo de fratura de uma imagem tão estereotipada se completa colocando à mostra as vértebras do processo: desvela-se a *mímesis*, desnuda-se a representação. A angústia do presente exige que o agora não se perca; as fotos que os turistas tiram do Cristo e a foto inserida nesta dissertação, revelando o computador e o ambiente de trabalho do autor, são guiadas pelo “presente perpétuo”. Lacrar a câmera implica

em salientar não só a singularidade, como fraturar a possibilidade de reprodutibilidade. Se a instância pragmática transformara a máquina fotográfica analógica em algo anacrônico, o gesto conceitual da artista reescreve a “alma” da câmera, ferindo-a em sua pragmaticidade; ela deixa de ser máquina e se torna uma escultura conceitual. O novo sentido, trazido à tona pela arte, previne *imagem* e *processo* de se tornarem vítimas da fome do tempo.

Nosso debate não ficaria completo se não pudéssemos, agora, refletir um pouco acerca do estatuto da mímesis e da ficção. Isto é exigido pelo nosso próprio *corpus*: o romance de Alberto Mussa realiza pertinentes reflexões sobre ambos, articuladas em torno da discussão acerca da natureza da linguagem.

Na época de Platão, a representação artística em geral é chamada de *mímesis* e a visão antiga de arte clássica insistia numa fidelidade entre representação e objeto representado (GAGNEBIN, 2005, p.80). Ao procurar estabelecer distinções claras entre a realidade e a ilusão, Platão desconfia da *mímesis*, que produz uma cópia afastada três graus do Ser verdadeiro: *eidos* da cama, cama em madeira, “cama”. No diálogo “Sofista”, o filósofo afirma que existe uma forma positiva de *mímesis*, chamada de filosófica, que representa as essências, enquanto a *mímesis* produtora de simulacros, como aquela que engendra a arte, precisa ser rejeitada e combatida (GAGNEBIN, 2005, p.81-82).

Aristóteles, entretanto, a reabilita, considerando-a uma forma privilegiada de aprendizado. A *mimeisthai*, capacidade mimética do homem, se enraíza na *poietiké*, criando, em cada obra, uma finalidade própria de beleza e libertando-a de ser submetida, como queria Platão, a um modelo externo a ela (GAGNEBIN, 2005, p.82). O mais interessante nesta concepção aristotélica é o fato de que o conhecimento não é produzido pela “fidelidade” de adequação da representação, porém pelo estabelecimento de uma relação entre imagem produzida e objeto:

Sinal disso é o que acontece na experiência: nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo (as representações de) animais ferozes e (de) cadáveres. (...) Efetivamente, tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, apreendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas (e dirão), por exemplo: “esse é tal” (ARISTÓTELES *apud* GAGNEBIN, 2005, p.83).

O reconhecimento, neste caso, não é uma questão do “original” encaixar no “molde”, mas sim de se criar uma relação de semelhanças cuja origem não se localiza na referencialidade, porém na linguagem:

Esse conceito-chave de “semelhanças” orientará, alguns parágrafos mais tarde, a teoria aristotélica da “metáfora”: ‘Bem descobrir metáforas’, diz Aristóteles, significa ‘bem se aperceber das semelhanças’. (...) Aristóteles não reconduz as imagens produzidas pela linguagem a semelhanças objetivas extralingüísticas. Exemplificando: não é porque uma moça e uma rosa têm em comum uma propriedade objetiva e real que podem ser comparadas; é muito mais porque existe, dentro da linguagem, a possibilidade de ‘transportar para uma coisa o nome da outra’ (GAGNEBIN, 2005, p.84).

Não obstante a concepção aristotélica ser um avanço, porque “libera o mimético da rígida legislação do discurso da verdade”, Luiz Costa Lima (2003, p.79) lembra que ela mantém a *mímesis* subordinada ao prazer aliviador da catarse, que legitima a perfeição da *physis*.

Reelaborar o conceito de *mímesis*, que após o legado grego será constantemente interpretado pelos romanos e pela renascença como sinônimo de “imitação”, *imitatio*, é um dos objetivos do percurso teórico de Costa Lima (2006, p.188), para quem a *mímesis* “estabelece uma correspondência entre um estado de mundo e uma configuração textual”. Esta correspondência seria exata, em termos semelhantes ao que foi proposto por Platão? Acompanhemos o raciocínio do teórico:

Por meio da mímesis o texto acolhe, seleciona e transforma as configurações sociais. A sociedade é sua parceira porque é na sociedade que circulam valores, usos e costumes, constituindo uma lógica social, que como ainda dizia Gabriel Tarde, anterior à lógica do indivíduo. *A mímesis ancora a obra no mundo. Na obra da mímesis de arte, valores, usos e costumes não só circulam, mas implícita ou explicitamente são postos em questão* (LIMA, 2006, p.207, grifos nossos).

A expressão “a mímesis ancora a obra no mundo” é bastante feliz. Deixa clara a principal função da mímesis, de trazer à obra as configurações sociais que serão reestruturadas em representações. Este conceito de mímesis nos ajuda a escapar de uma concepção imanentista da literatura, na qual o texto bastaria a si mesmo. A ponte com o mundo é garantida pela mímesis, mas ela atua, neste gesto de aproximação, com uma inquietação transformadora. Se o texto não

precisa ser submetido a uma verdade externa, como queria Platão, pensar a mímesis nos termos propostos por Costa Lima garante que a articulação com o social e com a cultura seja realizada enquanto relação produtora de sentidos.

Nesta mesma página, Costa Lima (2006, p.207) procura diferenciar a mímesis do conceito. A comparação é bem esclarecedora: “Se a vocação do conceito é a uniformização do particular, a mímesis atua em sentido contrário. Por ela, o particular se pluraliza por dentro. A mímesis procura o subsolo”. Ao ancorar a obra no mundo, a mímesis captura o particular das configurações sociais e o pluraliza em linguagem e representação. Esta pluralização se compatibiliza com a opacidade da linguagem. O conceito, por outro lado, procura “sair da história” (a sua grande aspiração consiste em ser Rei, ou melhor, Lei) tentando revelar a espinha dorsal de uma multiplicidade de fenômenos no mundo; a mímesis, pelo contrário, é aquilo que permite a imersão da arte na história e no social. É por isso que Costa Lima diz que o conceito procura se “bastar monologicamente”, se tornando um instrumento, construído a partir da razão humana, que serve à intervenção dos agentes humanos nos fenômenos (LIMA, 2006, p.207). O conceito quer clarear o mundo; a mímesis, não, embora agencie um outro tipo de percurso que também constrói formas de conhecimento, daí o “subsolo”. Ao “explicar” o mundo, o conceito está vinculado a uma exigência de verdade: seu sucesso dependerá da adequação de seus postulados aos fenômenos. À mímesis, como vimos, não cabe esta exigência, porque ela é um “produto da tensão entre semelhança e diferença, com a predominância, na mímesis da arte, do segundo vetor” (LIMA, 2006, p.291). Sem o vetor da semelhança, não existiria um mínimo ancoramento no mundo e não haveria nenhum tipo de reconhecimento, implodindo a capacidade da representação artística “comunicar”; as configurações sociais, contudo, se desnaturam na linguagem e o vetor da diferença desempenha o papel fundamental de remodelar as nossas expectativas; ao notarmos o contraste entre o que percebemos com aquilo que esperávamos, temos um incremento de sentido e cumpre-se o papel mais importante da mímesis de arte (LIMA, 1988, p.294). Na modernidade, a importância do vetor da diferença será acentuada.

Costa Lima, em *Mímesis e modernidade*: formas das sombras, nos fala de dois tipos de mímesis, a de representação e a de produção:

Simplifico a discussão chamando de Ser a maneira como a sociedade concebe a realidade, o que aí ela recorta como o passível de existência. (...) A poética de

Mallarmé violenta a concepção de mímesis, como sujeita ao ajuste prévio com o Ser. (...) Para que o produto que não segue os parâmetros da mímesis de representação – que não se apóia ou apenas minimamente em algum dado externo – possa despertar uma significação é preciso que o receptor apreenda seu significado pela análise de sua produção.

A mímesis de representação é aquela que continua apoiada no Ser, ou seja, nas configurações sociais previamente esperadas e consolidadas. Entre mímesis de representação e de produção, temos diversas obras que praticam a sua problematização. É o caso da obra de Baudelaire e Nerval (LIMA, 2003, p.180) ou da literatura fantástica (LIMA, 2003, p.231). A mímesis de produção cria um novo Ser, através da corrosão dos substratos do Ser anterior; para que exista recepção, contudo, a mímesis de produção precisa evidenciar este percurso de corrosão (negação) do Ser: “a categoria da negação é assim necessariamente ressaltada, muito embora o trabalho da produção vá além do negado. A negação importa como lastro orientador da recepção, a qual, se pretende conhecer o objeto, e não só entender seu comportamento, precisa ver o que se faz com o que se negou” (LIMA, 2003, p.182). Além de Mallarmé, as obras de Borges, Becket e Guimarães Rosa podem ser aproximadas à mímesis de produção (LIMA, 2003, p.182).

Será a ficção que garantirá que a mímesis não esteja submetida, como vimos, a uma adequação à “verdade”. Vejamos como Costa Lima (2006, p.211, grifos nossos) coloca isto:

Ao passo que a mímesis é a viga que acolhe e seleciona os valores da sociedade e os converte em vias de orientação que circulam em suas obras, a ficção diz da caracterização discursiva de tais textos. (...) À diferença da mímesis, na ficção tematiza-se o ato da imaginação produtora e não sua articulação com uma certa comunidade ou sociedade humana. *Toda ficção supõe uma mímesis em ação*, ainda quando, de imediato, seja impossível reconhecê-la.

Mais adiante, Costa Lima (2006, p.243) conceitua a ficção como um “ *fingir sem o propósito de enganar, um divertimento que não se esgota em um jogo*”, mas que não é responsável pela conexão da obra aos valores sociais. Quem realizará esta conexão? A mímesis, por isso a ficção a supõe em ação. Para o ficcional, a aporia da verdade não é importante, porque aquele “potencializa a função estética, sem um compromisso direto com o real” (LIMA, 2003, p.95).

As reflexões sobre a ficção continuam com as ideias de Iser, retomadas por Costa Lima. O teórico alemão considera que o ficcional não é regido pela dicotomia realidade/ficção, mas pela tríade real-fictício-imaginário dos *atos de fingir*: “Se o fingir não é deduzível da realidade repetida, então por ele se impõe um imaginário, que se relaciona com a realidade que volta com o texto” (ISER apud LIMA, 2006, p.282). A ficção não é definida pelo grau com o qual incorpora a realidade (LIMA, 2006, p.282). Na verdade, ela pratica uma transgressão desta. Ao se transformar em signo, a realidade se transfigura e adquire uma nova finalidade, uma nova determinação, uma nova função (LIMA, 2006, p.283).

O terceiro componente, o imaginário, é igualmente transgredido. No ato de fingir, “o imaginário ganha uma determinação que não lhe cabe de direito e, desse modo, adquire um atributo de realidade; pois *a determinação é uma definição mínima do real*” (ISER apud LIMA, 2006, p.283, grifos nossos). Iser e Costa Lima conceituam o imaginário como difuso, fantasista, resignado à livre associação. Transgredi-lo significa dar-lhe uma *função* e uma *organização*, ao contrário do que ocorreu com a realidade, cujo mesmo ato de fingir desfigurou-lhe a originária definição. O ato de fingir, ao transgredir o imaginário, é como o nó e a corda que transformam os trigos espalhados em um feixe. Como resultado, a ficção “exige de seu receptor a capacidade de romper com os automatismos que presidem as interações cotidianas e, simultaneamente, o fluxo difuso da fantasia” (LIMA, 2006, p.284).

Iser formula três modos de operação dos atos de fingir: a *seleção*, a *combinação* e a *autoindicação*. Por *seleção*, entenda-se: “uma transgressão de limites na medida em que os elementos da realidade que agora entram no texto não mais estão ligados à estruturação semântica ou sistemática dos sistemas de que foram retirados” (ISER apud LIMA, 2006, p.285). Na seleção, o real é recortado a partir das escolhas do ato de fingir. O ato de selecionar é considerado por Iser um “acontecimento”, porque rompe de modo inesperado, sem estar submetido a uma causalidade e a regras que pudessem conferir uma previsibilidade de sua intervenção, a uma relação de causa-efeito existente no mundo. Ao comentar o monumento *Jüdisches Denkmal*, Costa Lima (2006, p.287, grifos nossos) exemplifica: “A reverência às vítimas do Holocausto não referencia o contexto nazista, mas certamente o horror extremo de sua decisão” – ou seja: ao transgredir o real e o imaginário, o ato criador, em seu processo de seleção, enfatizou, na representação criada, o aspecto da realidade que grifamos – “o *Denkmal*

berlinense não remete a algum mundo alternativo senão a este mesmo, que se transgride para que se exponha o real de sua realidade". Aqui, Costa Lima (2006, p.286-287, grifos do autor) parece discordar de Iser:

A continuação imediata do texto de Iser nos leva a outra formulação: (O ato de seleção) “tem o caráter de um acontecimento (*Ereignischarakter*), que, portanto, não é referenciável e que, daí, se manifesta pela ausência de regras” (...) Entendo por “não referenciável” o que não só não é explicável pela realidade que transgride, como não remete a ela.

A não referencialidade, para Iser, indica que a ficção criaria um “mundo alternativo”, ou tomaria como ponto de partida não a realidade, mas este mundo alternativo; na interpretação de Luiz Costa Lima, essa não referencialidade não remete, na verdade, a outro mundo, porque ela está articulada com a mimesis, que Iser não teria levado em consideração. Deste modo, Costa Lima (2006, p.291) teme que, sem considerações sobre a mimesis, o ficcional de Iser seja entendido somente como uma alternativa inconsequente ao “real”; será a mimesis que reconduzirá a ficção à realidade, evitando que a teoria dos atos de fingir recaía numa concepção de autonomia da representação ficcional (LIMA, 2006, p.290).

Ainda sobre a *seleção*, Costa Lima (2006, p.286-287) lembra que a sua natureza de acontecimento implica a imprevisibilidade de seus efeitos. Assim, o efeito da obra, surgida a partir do acontecimento seletivo, só se concretizará no *leitor*; esta concretização, entretanto, é *orientada*, nunca *determinada*, pelo “horizonte de expectativas” do receptor. Da mesma forma, a *seleção* torna claro que, se a intenção do autor não é alcançável, certamente o é a *intencionalidade* do texto, que pode ser “abordada apenas pelas qualidades de manifestação que se revelam na seletividade do texto face a seus sistemas contextuais” (ISER apud LIMA, 2006, p.288). O segundo modo de operação dos atos de fingir é a *combinação*, na qual “os valores, usos e costumes presentes no mundo social”, após serem selecionados, são recombinados, manipulados e transgredidos (LIMA, 2006, p.288). Os atos de seleção e combinação se completam com o desnudamento da ficcionalidade (*autoindicação*), no qual a ficção literária expõe a si mesma, negando tanto estar sob controle “mágico”, quanto o de ser uma “realidade”. Esta natural tendência ao desnudamento que, como vimos, em algumas estéticas, como a do

hiperrealismo, tenta ser negada, faz parte da própria natureza da ficção de não se guiar pela aporia da verdade (LIMA, 2006, p.289).

Costa Lima (2006, p.291) resume o percurso esboçado até aqui:

A mímese fixa a ancoragem do ato ficcional no interior de um quadro de usos e valores e, portanto, de referências vigentes em uma certa sociedade. Seu estudo, por conseguinte, ganha em concreção quando contrastamos os elementos que seleciona com a função que eles têm na sociedade de que a obra ficcional os tomou. Desse modo, sua inter-relação com o conhecimento do ficcional é vantajosa para ambas as partes: da parte da mímese, sua articulação com o ficcional estorva a manutenção da prenegação do imitativo; da parte da ficção, sua abordagem impede que se encerre no objeto sobre o qual reflete.

7. O enigma de Qaf, de Alberto Mussa

Em pesquisa recente, Regina Dalcastagnè (2007, p.134) chama atenção para o fato de que “o romance brasileiro contemporâneo possui caráter preponderantemente referencial – são raras as obras que se voltam para o passado, ou aquelas que optam por uma ambientação que não seja o das nossas grandes cidades”. *O enigma de Qaf* chama nossa atenção justamente por ir na contramão desta tendência.

O romance de Alberto Mussa nos leva a um mundo marcado pela força da tradição e do passado, em detrimento da presentificação. O desafio do romance consistirá em não recair nos estereótipos de uma cultura cujas representações ocidentais são politicamente marcadas e desgastadas: a cultura árabe. Das *Mil e uma noites* ao Onze de Setembro, a palavra “árabe”, para um ocidental, pode recair em uma profusão de estereótipos. Se esta cultura já era abordada pontualmente em *Rasif*, *O enigma de Qaf* vai se propor a realizar um mergulho nela.

Na obra de Mussa, é perceptível o projeto de lançar luz sobre imaginários marginalizados. Embora isto se conecte com o contexto da guinada subjetiva e da valorização das minorias, a escrita de Mussa não incorpora necessariamente dicções subjetivas, que destoariam da natureza cerebral e especulativa da sua prosa, porém também não observa a cultura do outro com distanciamento frio. Se aqui temos o foco na cultura árabe, outros livros seus, como *Meu destino é ser onça*, *Elegbara* e *O trono da rainha Jinga*, retomam os imaginários e as identidades das culturas indígena e africana.

Estes livros procuram reconstruir as pontes e as interfaces possíveis entre estas diferentes culturas, principalmente aquelas que contribuíram à formação do Brasil. Explicar a nossa identidade, porém, não é o foco destas histórias, principalmente no caso de *O enigma de Qaf*, mas sim proporcionar o reencontro com alteridades desconhecidas, que podem estar nas correntes sanguíneas de nossa cultura, compondo a parte invisível do nosso rosto social e existencial. Como pensava Karen Armstrong, ao falar da metaforização do sagrado, do retorno do mito e da sabedoria religiosa por um caminho laico – o da literatura e da arte –, o romance do escritor carioca se revela um ótimo exemplo desta possibilidade, explicitamente se inclinando a ela.

Encontra-se, neste livro, uma abertura maior à linguagem poética do que vista nos livros de Marcelino Freire e Daniel Galera. Versos são cantados durante o livro todo e, a despeito da concisão de estilo do autor, um pouco excessiva, aliás (Mussa é o único autor no qual o bom conselho da concissão nos faz pedir, em momentos pontuais, que seja desobedecido) a linguagem se quer mais “desconhecida”, permeada por subsolos e reencantamento do mundo.

Em sintonia com a alteridade e a valorização destes imaginários, a memória surge no livro enquanto privilegiado caminho; ela será percorrida através de um expediente pouco visto na literatura brasileira em geral: a aventura¹⁹, cujas últimas expressões relevantes, em termos de uma literatura que não fosse somente ligada ao contexto do *best-seller*, se deram com *Grande Sertão: Veredas* e *Romance d'a Pedra do Reino*. Não é à toa que, nas três obras, a aventura revela um substrato épico, pelo qual se explicará em parte o aspecto enciclopédico do livro de Mussa, já que é próprio da épica, em sua busca por construir um *kosmos*, agenciar em torno de si o conhecimento da cultura a partir da qual surgiu. Da mesma forma que a série de Rosangela Rennó expôs seu processo de criação e nos colocou frente à frente com os olhos cegos de suas câmeras, *O enigma de Qaf* o faz debatendo *mímesis*, ficcionalidade e memória.

O romance se estrutura em três partes. Existe uma narrativa principal, longa, na qual acompanhamos as aventuras do poeta e ladino al-Gatash pelo mundo árabe pre-islâmico. Ele teria composto um dos famosos Poemas Suspensos, conjunto de poemas de origem oral da poesia árabe anterior ao surgimento do islamismo. No mundo “real”, Alberto Mussa traduziu, diretamente do árabe, estes poemas para o português, publicados pela editora Record em 2006. No romance, Alberto Mussa se coloca como personagem e principal narrador, defendendo que existe um poema esquecido desta tradição, o *Qafiya al-Qaf*, composto por al-Gatash.

As aventuras de al-Gatash, assim como as tentativas de solucionar o misterioso enigma de Qaf, são narradas ora pelo próprio poeta, ora pelo personagem-Mussa. Cada um dos capítulos da história principal é coroado com uma letra do árabe, complementada com provérbios e

¹⁹ No anteriormente citado ensaio de Franco Moretti (2009, p.204), “O romance: história e teoria”, o crítico italiano afirma que os dois mecanismos que ajudaram a expandir o romance foram a aventura e o amor. As “aventuras criam romances porque os amplificam; são os grandes exploradores do mundo da ficção (...) assim como a prosa multiplica estilos, a aventura multiplica histórias” (MORETTI, 2009, p.205); além desta necessidade narrativa, a aventura continuou no romance moderno porque ela é um tropo de expansão do capitalismo: “a aventura é a combinação perfeita de poder e dever para acompanhar as expansões do capitalismo” (MORETTI, 2009, p.211).

palavras em árabe. Estes elementos auxiliam a imersão do leitor no universo criado pelo livro, e atuam como comentadores da própria obra, porque as citações e as letras sempre remetem ao conteúdo dos capítulos que encimam.

Completam o romance capítulos denominados excursos e parâmetros – contos disfarçados. Os primeiros contam histórias diversas das culturas árabes, enquanto os segundos narram as biografias de outros poetas pré-islâmicos, tão envolvidos em aventuras quanto al-Gatash. Os excursos e parâmetros expandem o mundo da narrativa principal e os debates por ela propostos.

Sofrem reescrita biografias, a história dos povos árabes, bem como mitos islâmicos, judaicos e cristãos. Trata-se de um romance histórico não tradicional. Nascido no século XIX, em pleno romantismo e tendo Walter Scott como um dos seus grandes nomes, o romance histórico tradicional busca “reconstruir, pela ficção (...) cada detalhe do episódio que enfoca, numa espécie de reescrita do episódio histórico, em que o seu papel é apenas preencher as lacunas documentais” (PELLEGRINI, 2008, p.29). Este tipo de romance histórico atestava uma crença na possibilidade da reconstituição objetiva da história, ao passo que o modo como *O enigma de Qaf* trata a história lembra mais outro tipo de romances, nos quais conta-se a história que *poderia ter sido* (PELLEGRINI, 2008, p.29), lançando mão de recursos diversos como pastiche, paródia, ambiguidades, jogos metaficcionais, intertextos, desnudamento da ficcionalidade...

Os narradores do romance não são confiáveis, técnica fundamental para que as representações nasçam a partir de uma linguagem desnudada, na qual o texto assume o lugar de onde fala. Não existe mudança nenhuma de estilo, nos capítulos da história principal, entre a voz do personagem-Mussa e a voz do narrador-al-Gatash, evitando qualquer tentativa de “simular” uma possível voz arcaica pré-islâmica. Pelo contrário, o poema, cuja veracidade é a todo momento questionada, se assume como uma reconstituição, conjugando uma hipotética pesquisa bibliográfica à “adaptação pessoal” (MUSSA, 2004, p.20) da história narrada por Nagib, avô do narrador, que lhe contou o *Qafiya al-Qaf* pela primeira vez. A discussão da falsidade dos poemas e as tentativas do narrador de legitimá-lo acabam se tornando engracadas. Através do humor e da paródia, se discute a natural opacidade – a ação do vetor da diferença da mimesis; os limites da linguagem; a ambiguidade do passado – que toda reconstituição e toda tradução encerram dentro

de si: “Expliquei que aquele texto era uma reconstituição do original – tão inverídico quanto possa ser um quadro, uma escultura, um monumento recuperado pelas mãos de um restaurador” (Mussa, 2004, p.12-13). Os mestres especialistas, contudo, querem provas concretas! Acuado, o personagem-Mussa confessa:

Fui, assim, obrigado a revelar que não havia fontes, se o conceito se aplica apenas à matéria escrita; e que fora meu avô Nagib, ao se apaixonar por minha avó Mari, fugir de casa e embarcar clandestinamente no vapor que levava a família de Mari para o Brasil, quem trouxera, além de uma bagagem apenas constituída de livros, partes dos versos da *Qafiya al-Qaf*, sabidos de cor. A *essência do poema* aprendi com meu avô. (Mussa, 2004, p.13, grifo nosso).

Pode haver argumentação mais sinuosa? Permeado de duplos e de histórias e personagens espelhados, neste ponto da história aparece uma das primeiras duplicações: o *Qafiya al-Qaf* nada mais é do que a história de um homem que, enquanto compõe seu poema, cruza os desertos em busca do amor de uma mulher. Intensifica-se a não confiabilidade do autor, minando a sua “imparcialidade” e enfatizando sua “subjetivação” diante do objeto ao qual dedica seu trabalho intelectual.

O humor exerce papel importante na corrosão do estatuto da verdade e a personalidade do personagem-Mussa é um dos exemplos disto. Ele é um sujeito um tanto megalomaníaco: “reconstituirrei o mais belo dos poemas (...) farei ruírem lendas sobre as artes dos gênios e o poder dos deuses. Porque há de ser assim: os despidos de vaidade não escrevem livros” (Mussa, 2004, p.20). Às vezes, como forma de inscrever o seu relato numa ordem mítica, ele lança mão de uma caracterização hiperbólica: “A Idade da Ignorância (...) foi um tempo de homens que chegavam a ser mais nobres que os cavalos e de éguas enciumadas da beleza das mulheres. Foi também o período áureo dos poetas do deserto, que elevaram a poesia a alturas ainda não atingidas em nenhuma língua, em nenhum século” (MUSSA, 2004, p.12).

Não apenas o narrador é megalomaníaco, pouco confiável, ladrão de comida e livros (MUSSA, 2004, p.118; p.235); também tem um péssimo senso de moda: “Vou mandar periciar essa ficha, senhor Mussa! Isso me cheira a fraude! E digo mais: o senhor está ridículo com esse terno italiano e esse turbante de beduíno” (MUSSA, 2004, p.68). A combinação exdrúxula é a própria incorporação, no personagem, da falsificação, bem como da paródia à faceta *kitsch* do orientalismo. A luta do narrador em prol da circulação do poema e a sua elevação aos mais Altos

Patamares da Criação Literária tem como objetivo exaltar a si mesmo: ele revela que, entre as anotações do seu avô, havia “um esboço da genealogia familiar – que remontava aos descendentes da tribo de Labwa” (MUSSA, 2004, p.21), da qual al-Gatash foi membro. A composição deste personagem ironiza o discurso comemorador do passado.

O enigma de Qaf nos traz uma série de metáforas sobre a mímesis. No início do livro, no excuso “O primeiro árabe”, conta-se a história de Yarub, que teria sido o primeiro homem a falar em árabe. Após inventar o adjetivo, Yarub:

‘Quero uma língua infinita, em que cada palavra tenha infinitos sinônimos’, é a frase clássica. E o trabalho infatigável de Yarub fez do árabe uma língua infinita. Mas havia um problema: substituía uma palavra por outra sem nunca conseguir o mesmo sentido, de maneira precisa, exata inequívoca. Surgia sempre alguma ideia nova, algum matiz, algo que escapava à acepção original (...) esses insucessos caíram no conhecimento popular e inspiraram os primeiros vagabundos que começaram a fazer poemas. Yarub armou homens para trucidá-los (MUSSA, 2004, p.17).

Sabemos que o adjetivo é uma forma de subjetivação da linguagem. Yarub, arrependido de sua invenção, tenta transformar o árabe numa língua da transparência, regida pelo sema da *semelhança*. Seria uma língua de significados controlados, porque se cada palavra possui infinitos sinônimos, a cadeia de sentidos é mensurável e racionalizável. Entretanto, Yarub não consegue, pois o sema da *diferença* toma tal força que a própria linguagem engendra a pior das blasfêmias: os atos de fingir da ficção literária! A literatura, por sua abertura à multiplicidade de sentidos, se torna tão desestruturadora que Yarub encarna o agente controlador por excelência, punindo os poetas pela preponderância, na mímese artística, da diferença e da plurisignificação.

Se voltarmos ao capítulo anterior a este, “alif”, perceberemos que, nele, o personagem-Mussa fala sobre a *origem* do seu *Qafiya al-Qaf* e a perseguição que sofre; também ele é um poeta perseguido por aqueles que cobram, do seu discurso, uma adequação a uma verdade externa ao seu poema. O personagem-Mussa conta a história da perseguição por causa de um poema que compôs; o capítulo seguinte fala de um homem que persegue poetas. Este será um recurso narrativo utilizado até o final do romance: os capítulos estabelecem jogos de espelhos uns com os outros.

Por que o texto utiliza esta técnica narrativa? Primeiro, por incorporar o sema da diferença na própria estrutura: uma mesma pergunta, um mesmo tema, uma mesma cena, são

reescritos e pensados sob variantes, fraturando as expectativas que tínhamos deles. Explica-se, deste modo, por que há no livro tanta reescrita de histórias árabes famosas, como a de Aladim ou Ali Babá. Segundo, se lembrarmos o ensaio “Implicações da brasilitude”, de Costa Lima (2007), veremos que *O enigma de Qaf* assume um compromisso, ao contrário do que ainda é tendência em nossa cultura, com a capacidade reflexiva, a discussão conceitual e o trabalho de imaginação. O espelhamento dos capítulos nada mais é do que um recurso para desenvolver os debates propostos. Esta aproximação com o reflexivo explica, igualmente, a presença de especulações sobre lógica, matemática e física. Comparado com *Mãos de cavalo*, os duplos e espelhamentos não exercem a função didática do primeiro, sendo na verdade instrumentos da autoindicação dos seus atos de fingir. A técnica rende de maneira invertida: há também um componente de desdobramento metafórico no romance de Daniel Galera; esta, porém, é uma função secundária diante da busca de transparência.

Voltando ao debate ficcional sobre a mímesis, vejamos o desenvolvimento do que começou a ser debatido na história de Yarub. Se este queria uma linguagem sem opacidade e por isso se transforma numa espécie de vilão, no excuso “O dique Marib”, acompanhamos os perigos de se viver em uma sociedade na qual se abdica de toda pragmaticidade em prol da inflação da função estética. Nenhum estrangeiro entendia a linguagem falada na cidade de Marib, “porque o povo de Marib só falava por símbolos. Constituía baixeza empregar uma linguagem que não fosse figurada. Assim, se alguém quisesse mencionar um camelo, poderia chamá-lo ‘navio’ ou ‘duna’” (MUSSA, 2004, p.34). Um dia, alguém surgiu na cidade e gritou: “Há uma fenda na parede do dique!” (MUSSA, 2004, p.35). A frase pareceu confusa: ninguém conseguia, em Marib, chegar a um acordo a respeito do que ela significava. No dia seguinte, o desastre aconteceu: “o dique ruiu. A inundação matou muitos” (MUSSA, 2004, p.35). Desesperado em alertar a cidade, o desconhecido que gritara a frase escolheu, devido à iminência da tragédia, uma linguagem prática, referencial, que procurava intervir diretamente na realidade a fim de salvar aquele povo. As duas histórias, alternando-se, dão conta dos muitos usos e rostos da linguagem e da *mímesis*.

No parâmetro “Nábigha”, o debate sobre linguagem literária x linguagem pragmática é retomado com nuances diferentes dos anteriores. Neste capítulo, temos a presença de um tema que aparece com frequência em *O enigma de Qaf*, como já tínhamos salientado: o duplo, clássico

por excelência da literatura do fantástico e do maravilhoso. A presença do duplo no livro é muito fecunda, porque permite uma associação com diversas questões que abordamos até aqui. Por exemplo: o duplo compartilha com a *mímesis* a simultânea relação entre semelhança e diferença. É, também, tanto um índice da fratura do sujeito, quanto alegoria dos percalços e temores diante da presença obscura e serrilhada da alteridade.

Muitos personagens dos excursos e parâmetros são duplos uns dos outros. Na história principal, todos os personagens principais terão seu duplo. Al-Gatash, nosso herói infame, tem em Dhu Suyuf um duplo heróico e mais honrado; Layla, o grande amor do poeta, possui uma irmã chamada Sabbah, com a qual al-Gatash casará primeiro. Se o tema do duplo se relaciona em algum grau com o debate que o romance realiza sobre a mímesis, ele também se articula à discussão sobre o falso e a ilusão. Se lembarmos do que foi dito por Clement Rosset²⁰ em suas reflexões acerca da ilusão (2008, p.23), a principal estratégia de não aceitamento do real consiste na criação de um duplo idealizado deste.

Em “Nábigha”, os duplos são os príncipes árabes Amru e Numan, chamados pelo narrador de “antígêmeos” por serem simetricamente opostos um ao outro. Ambos foram cantados pelo poeta Nábigha, cuja qualidade da poesia primeiro caiu nas graças do príncipe Numan. Entretanto, o poeta passa a correr perigo quando compõe um poema em homenagem à esposa deste: “começaram a surgir rumores de que as imagens de Nábigha eram perfeitas demais. Logo, venceu a tese de que o poeta só conseguia descrever aquilo que pudesse ter visto; ou experimentado. Essa *teoria realista* foi a perdição de Nábigha” (MUSSA, 2004, p.61, grifos nossos).

Exilado, o poeta cai nas graças agora do príncipe Amru, a quem louva as qualidades. A fama de Nábigha cresce tanto, que o principado toma conhecimento do antigo poema em louvor à mulher do outro príncipe: “Não tardam a eclodir boatos sobre Nábigha e a mulher de Amru, de quem supunham ser a mulher descrita no poema” (MUSSA, 2004, p.62). Amru, que confia inteiramente em sua mulher, também “tinha ouvido falar que Nábigha só podia descrever o que tivesse visto. Concluiu que os poemas eram só mentiras. Que Nábigha fazia versos de pura fantasia” (MUSSA, 2004, p.62-63). Assim, todos os louvores de Nábigha à sua pessoa seriam falsos.

²⁰ Ver página 5 desta dissertação

Desta vez, um mesmo poema é interpretado de duas maneiras radicalmente diferentes: ou ele é visto como uma *imitatio*; ou, pelo contrário, como uma pura ilusão enganadora. A mediação da mímesis, nestas concepções, inexiste: o poeta é acorrentado à aporia da verdade e só lhe restam dois extremos – mentira ou veracidade. É a denegação do ficcional, a precariedade teórica com a qual o tema é encarado, que transforma um poeta em um exilado. Chamar de “teoria realista” os equívocos causadores de malefícios ao poeta, é uma clara defesa da ficcionalidade e de uma estética que não se paute pelo hiperrealismo, indicando uma tomada de posição explícita em relação ao horizonte hiperrealista da produção literária brasileira. À integridade e saúde do poeta, recomenda a intencionalidade do texto, é preciso o afastamento do realismo.

Em suma, vimos até agora a afirmação da opacidade da linguagem; o desnudamento da ficcionalidade; a contingência dos discursos, representada pela não confiabilidade e parcialidade da voz narrativa; uma crítica contra uma concepção especular de linguagem; contraposta, porém, ao resgate da importância da existência de sua função pragmática; e os perigos – de vida e morte! – de uma visão da mímesis como *imitatio*.

Cabe agora perguntar se, diante desta aguda consciência que a linguagem mantém acerca de si mesma, *O enigma de Qaf* consegue escapar de uma visão exótica da cultura árabe. Apesar do desnudamento da ficção e de todo o debate sobre a mímesis, é possível perceber alguns traços de exotismo, definido como um conjunto de imagens que cristalizam uma identidade que se quer obrigatória para certa cultura (PELLEGRINI, 2008). Em momentos pontuais, a cultura árabe, cujas representações são geralmente nuançadas e problematizadoras²¹, acaba sendo descrita em tons que se inclinam ao exotismo:

Passei pelas tendas dos fabricantes de flechas, dos vendedores de licor de anis, das tatuadoras com seus caniços e potes de hena, dos predadores de loções à base de urina de camela, dos cardadores de lã, dos ferreiros, das fandeiras, dos mercadores de selas, arreios, tapetes, perfumes e temperos (MUSSA, 2004, p.166).

A composição da cena lembra filmes hollywoodianos que mostram o burburinho dos mercados orientais. Neste caso, não cremos que haja aqui um tom paródico ou desestruturador. O exotismo aparece com mais frequência em relação à figura feminina. As mulheres exercem

²¹ Ver as páginas 231-232 do romance, como exemplo deste nuance.

diversos papéis e funções no romance, que incluem desde serem “princesas a serem resgatadas” até filósofas e matemáticas. Percebemos, contudo, que o romance se inclina a uma representação das mulheres enquanto habitantes de uma zona de “mistério”, “perdição”, “obscuridade”. As matriarcas fundadoras da tribo de Labwa, por exemplo, praticam o canibalismo e assumem posturas selvagens, emulando a natureza de “leoas” que o nome da tribo ostenta (MUSSA, 2004, p.111); a personagem Samira leva à perdição os homens por causa da beleza do seu rosto (MUSA, 2004, p.51); sua história, a propósito, é contada logo depois que al-Gatash conhece Layla, cujo busca pelo amor dela encaminhará o poeta aos caminhos da perdição. Outras mulheres, como o gênio feminino Shahrazad e a adivinha manca, também se transformam em vetores de maldições e perdições.

Como exemplo, destacamos estes dois trechos:

Saí do templo e fui selar a camela. No caminho do deserto, cruzei o acampamento da tribo de Salih, cada vez mais ávidos pelo sangue dos Ghurab. Uma mulher, com tatuagens pelas mãos e pelo rosto, meio encoberta sob a tenda, mostrou-me os dentes com malícia (MUSSA, 2004, p.146).

&

Em tendas pervadidas pelo incenso, beduínas perfumadas e pintadas, vestidas com belos trajes, adornadas com os mais ricos adereços, submetiam os homens a prazeres cada vez mais sofisticados, na ânsia de superar as oponentes (MUSSA, 2004, p.259).

É possível que, neste caso, as imagens midiáticas sobre “a mulher oriental” tenham se imiscuído nestes momentos, consolidando lugares comuns da feminilidade árabe. A segunda cena, especialmente, é parecida com as cenas de festas eróticas e danças sensuais fabricadas pela cultura de massa menos criativa. Em uma obra de modo geral tão ciosa em reescrever criativamente a cultura e o imaginário do Outro, não se justifica, mesmo que o mundo tematizado seja patriarcal, contentar-se, nestes momentos, com estas imagens clichê, muito mais próximas do pastiche não suplementar do que da paródia.

Antes de observarmos com mais detalhes algumas metáforas vinculadas à memória, que acompanharemos percorrendo a história principal do livro, há dois capítulos em *O enigma de Qaf* que metaforizam a questão da presentificação e da cultura narcísica por intermédio das

considerações acerca da linguagem. Eles são: “Os signos miméticos de Nakhl” e “Uma história de Allahdin”.

O excuso “Os signos miméticos de Nakhl” começa com um resumo de hipóteses sobre a origem da escrita alfabetica. Após afirmar que os historiadores são unâimes em atribuir a escrita aos sumérios e o alfabeto, aos fenícios, o narrador reflete sobre a importância da escrita alfabetica: “reside na reduzida quantidade de signos necessários para representação de todo o vocabulário – o que torna obsoletos sistemas como o ideogramático chinês” (MUSSA, 2004, p.129). O surgimento da escrita fonética é elogiada pela sua capacidade de representar as palavras pelo som e não por suas ideias, o que leva os historiadores a acreditarem que a sua criação foi de ordem prática, como o exercício da diplomacia, ou do comércio (MUSSA, 2004, p.130).

Os historiadores, contudo, estão todos errados: “Tolos, todos eles. O alfabeto foi concebido por uma mulher que desejou aprisionar o tempo” (MUSSA, 2004, p.130). No projeto romanesco de elogio da ficcionalidade, elogiar a escrita fonética não é apenas louvar as facilidades que esta nova tecnologia trouxe à comunicação; o narrador quer enfatizar que deve ter havido um salto de qualidade quando a linguagem e o mundo passaram a se pautar por uma relação totalmente arbitrária. Desta maneira, a voz do poeta está em plena liberdade, garantida desde seu fundamento.

Parodiando o discurso da história na sua fixação de vestígios, o narrador dirá que foram encontradas nos arredores de Nakhl, no deserto do Sinai, inscrições de natureza alfabetica anteriores às datações fenícias. A explicação destas inscrições é assim iniciada:

Com efeito, há quatro mil anos, árabes das tribos de Qadar, de Madiyan e de Nabat dominavam toda a extensão desértica da Península do Sinai. Como estivesse fechada ao trânsito das caravanas que demandavam o Egito por terra, Faraó enviou um embaixador para negociar com as três matriarcas árabes a abertura de uma rota comercial (MUSSA, 2004, p.131).

O acordo, fechado, depois é descumprido em um dos seus termos por Faraó. Duas das tribos se revoltam, exceto a de Nabat, cuja matriarca chamava-se Zaynab. Qual a sua justificativa? “O egípcio aprisionou minha palavra. Não há força que me faça quebrá-la”, diz a matriarca (MUSSA, 2004, p.131). Por que ela é levada a pensar desta maneira? Naquele período

histórico, como nos informa em outras passagens o romance, os árabes ainda não conheciam a escrita de sua própria língua. Zaynab assina o acordo com Faraó na escrita egípcia, hieroglífica. Ao lidar com uma escrita cujos significantes mantêm, de alguma maneira, uma relação representativa com o mundo, Zaynab interpreta que naquele acordo uma imagem do passado ficou para trás, imagem esta que corresponde à verdade do real daquele momento e que não pode ser alterada por gestos posteriores. O descumprimento por parte do Faraó em nada altera o passado, nem tira a legitimidade do acordo, porque o passado foi considerado inabalável em sua totalidade, impedindo o presente de se refazê-lo!

O acordo com Faraó se transformou num duplo do real. Zaynab considera que toda a cadeia de eventos, cuja causa primeira foi o acordo firmado, precisa obedecer à imagem primeva; só haverá um novo real e um novo presente, se não existir a imagem total. O equívoco de Zaynab consiste em acreditar que a linguagem é capaz de fixar a totalidade de sentido do passado: “Zaynab não se conformou, tendo estudado as escritas egípcia e acádica, convenceu-se de que aquela era uma arte mágica, que fixava o passado de maneira irreversível. Não tardou em imaginar a possibilidade de capturar não apenas o passado, mas o próprio presente” (MUSSA, 2004, p.132).

Zaynab tenta simplificar ao máximo a escrita para que escrever o presente consiga acontecer em *tempo real*, demonstrando que a busca pelo tempo real é uma procura por uma conexão sem mediação com a realidade. Se consegui-lo, da mesma forma que a linguagem fixou a totalidade do passado, que não consegue ser refeito pelos significados do presente, porque sua significação é, a fixação do presente em linguagem estancará o fluxo do tempo – o mesmo gesto de apreensão de toda a sua totalidade, que imobilizou o passado, se repetiria na imobilização do presente.

Zaynab conseguiu concluir o seu projeto? Se a resposta for “sim”, então que tempo é este que nós vivemos? O personagem-Mussa defende que não apenas ela conseguiu, inventando com isso a escrita alfabética e cursiva, como o tempo verdadeiramente parou:

Zaynab, assim, conseguiu mimetizar os fatos com a escrita. (...) O tempo, então, parou. A história que se sucedeu – da qual fazemos parte – é uma parcela ínfima, desprezível, decorrente de fatos marginais, indignos da atenção de Zaynab (MUSSA, 2004, p.133).

Os especialistas, os homens da história, podem duvidar que esta história seja verdade, porque não há resquícios deste “alfabeto mimético”, nem do nome de Zaynab. Entretanto, defende o narrador, é por isso que é verdade, porque o tempo parou e nós só vivemos as sobras. Desta maneira, defende-se a ideia de que há uma instância, alcançada e instituída pela linguagem, na qual as ambiguidades cedem lugar aos significados plenos; na equação desta plenitude, o tempo mimetiza o infinito. Esta parábola ironiza a vontade do presente, a angústia pelo tempo real e a tentativa de fixação de todos os detalhes possíveis da experiência.

“Uma história de Allahdin” também abrirá janelas à especulação acerca do infinito. Somos informados que o livro das *Mil e uma noites* é “apenas uma imagem esbatida do original, escrita sob a influência nefasta do livro persa das *Mil noites*, que nada tinha de infinito e era protagonizado por uma certa Xerazade, mulher de carne e osso” (MUSSA, 2004, p.221-222). Xerazad, na verdade, Shahrazad, era um gênio e sua maior diversão consistia na perversão dos desejos humanos. Por exemplo: “Fátima quis ser a mais amada das mulheres e excitou a libido de quatrocentos homens, todos leprosos” (MUSSA, 2004, p.223). Os gênios, traiçoeiros, foram combatidos pelos deuses e heróis até restarem poucos, dos quais Shahrazad era uma das mais perigosas.

Ao visitar a tenda de um beduíno, contador de histórias da tribo de Labwa chamado Allahdin, Shahrazad se oferece para satisfazer os seus desejos. Ele pede que ela lhe conte todas as histórias possíveis. O gênio, rindo da aparente inocência de Allahdin, percebe que seria fácil arruinar a vida de mais um humano. E começa a contar, invertendo a função original de contar histórias: se no mito original, Xerazad conta para sobreviver, aqui ela conta para assassinar. Nas *Mil e uma noites*, era muito aprazível lembrar-se; no mito do romance, o melhor teria sido esquecer. Por quê? Encantado pela magia de Shahrazad, Allahdin ficou na sua tenda, escutando histórias, até morrer. “Uma história de Allahdin” é um elogio do esquecimento.

O que parecia uma ingenuidade, se revelou uma armadilha: “Allahdin sabia que toda narrativa desemboca noutra”, logo, contar todas as histórias possíveis não tem fim: “as histórias possíveis são finitas, mas nenhuma é a primeira; nem a última” (MUSSA, 2004, p.224). O resultado é que Shahrazad se torna prisioneira das histórias que conta, em mais uma referência ao infinito, na qual a sua geometria é definida pelo texto como um círculo (MUSSA, 2004, p.224).

O mito de acreditar que a linguagem nos dará uma experiência de plenitude e totalidade é repetido. Realça-se o aspecto transcendente de se contar uma história. Afinal, prestar atenção em uma história significa abrir mão do cotidiano – “a tribo de Labwa partiu e ele permaneceu obstinado”. O resultado de contar e ouvir teve um resultado semelhante ao anterior: o tempo parou para Allahdin e Shahrazad.

O que ainda pode ser aprendido na convergência dos dois excursos à imagem do tempo imóvel? Está se realizando uma crítica à qualidade das narrações. No primeiro excuso, um apego excessivo ao presente nos faz cair na experiência com sinal de menos. No segundo, Allahdin e sua algoz não se interessam em colocar em movimento a sabedoria das histórias; elas perderam sua função social e ambos estão surdos à sua sabedoria. Allahdin quer conhecer de modo semelhante a uma memória-arquivo; a função que atribui às histórias se reduz à vingança contra sua inimiga. “Todas as histórias possíveis”: Allahdin é muito mais uma máquina, um computador, um dispositivo digital de armazenamento de informações; sua desumanização decorre do puro acúmulo, sem que seja dado o passo adiante de transformar as histórias em história, práxis e futuro. Shahrazad, por outro lado, não escreve para compartilhar valores; ela conta a fim de destruir-los. Suas histórias e seus atos querem condenar os homens num jogo no qual só há a satisfação do desejo de aniquilamento. Se Zaynab é alegoria da presentificação, Allahdin e Sharazad podem ser uma alegoria do individualismo narcísico.

Para finalizar, chegou o momento de decifrarmos o enigma de Qaf.

Como já foi falado, al-Gatash atravessa desertos e cidades e enfrenta toda sorte de perigos para que possa conquistar a sua amada Layla, filha do chefe de uma das tribos nômades do deserto. Sua musa, que sempre lhe escapa, está o tempo todo com o rosto coberto por um véu. Ela só será achada quando o nosso herói decifrar o enigma de Qaf, relacionado a uma montanha mítica, a um espírito dos desertos caolho e a uma máquina do tempo. No caminho de al-Gatash, porém, estão dois fortes adversários: uma bruxa misteriosa, que às vezes toma a forma de um corvo, e o heróico oponente Dhu Suyuf.

A história começa quando, em suas andanças, al-Gatash segue o paradeiro de uma égua e chega até a aldeia dos Ghurab, cujo xeque chama-se al-Muthanni. Ao chegar, al-Gatash vislumbra duas mulheres: Sabah, que saía de sua tenda, e Layla, que lhe penteava os cabelos. O texto brinca com a imprecisão. Primeiro, afirma que o herói vira “uma mulher da tribo; e o vento,

numa rajada mais forte, lhe desfez o véu” (MUSSA, 2004, p.30). Capítulos depois, a informação é complementada: “No entanto, al-Ghatash cantava a figura velada de Layla, que vinha trás” (MUSSA, 2004, p.49). Este jogo com a imprecisão não apenas reitera a não confiabilidade do narrador, como também incorpora os intervalos da memória.

Al-Muthanni acredita que al-Gatash canta Sabah, prometida do extraordinário Dhu Suyuf. Suyuf é honrado, respeitoso e tão habilidoso nas artes do combate, que maneja suas armas com ambidestria. Al-Ghatash, por outro lado, é mentiroso, colérico, trapaceiro, egocêntrico e luxurioso. À medida que a narrativa se desenrola, vemos que o vilão na verdade é al-Ghatash, cujas ações a todo custo tentam impedir o final feliz entre o “mocinho” – Dhu Suyuf – e a donzela Layla. Em vários momentos, al-Ghatash e Suyuf duelam por Layla; quando o primeiro vence, geralmente será por trapaça, enquanto o segundo vence pela força, inteligência e ética.

Mesmo na trapaça, al-Gatash consegue Sabah como esposa. Mas logo a repudia, porque: “A todo instante voltava o rosto para mirar a face daquela mulher que qualquer brisa lograva desvelar (...) Mas não vi nada naquele semblante *sem mistério*. Porque pensava em Layla, a que não vi sem véus” (MUSSA, 2004, p.56, grifos nossos). Por que a paixão continua por aquela cujo véu ainda se manteve? O mistério, aqui, não se refere apenas a um *eros* que já se consumiu, a uma transgressão realizada; ela se inscreve no elogio da memória e da ficcionalidade que permeia todo o romance. O véu e o rosto das mulheres que o poeta persegue são alegorias da linguagem, da memória e dos sentidos que o gesto de criação tenta construir; o véu no rosto é o erótico afirmando-se na opacidade da linguagem; o véu é o elogio da *dúvida*, fundamento do próprio enigma de Qaf.

Após repudiar Sabah, al-Ghatash volta a procurar Layla e as suas aventuras continuam, todas permeadas por duplos e metáforas da memória. Não é por acaso, por exemplo, que o enredo aconteça numa viagem pelo deserto, não apenas espaço geográfico no qual historicamente os árabes habitaram, porém retomada de uma das mais consolidadas imagens da memória/esquecimento: como vimos com Weinrich, a memória é descrita como uma paisagem pela qual aquele que deseja lembrar pode caminhar, ao passo que a geografia do esquecimento é a dos terrenos arenosos. No deserto, o que se escreve no chão é facilmente desmanchado. Não se planta nada, nem se cultiva coisa alguma.

Um momento importante da história é aquele no qual al-Ghatash encontra com o enigma de Qaf pela primeira vez, num lugar chamado Mosteiro da Caverna. Lá, conhece um conjunto de monges que fizeram voto de silêncio. Apesar de ameaçá-los, um dos monges, Macários, decide acompanhá-lo em suas aventuras e conta-lhe a história de *abba* Chacur, o mais velho daqueles religiosos, que decifrou o enigma de Qaf e, por isso, impôs a si próprio o voto de silêncio, no que foi acompanhado pelos outros monges (MUSSA, 2004, p.107). O enigma fora dado pela misteriosa adivinha manca. A tribo de Layla, que procura por esta adivinha a todo custo para se livrar de uma maldição, invade o mosteiro. Por não obterem resposta do paradeiro dela, destroem o lugar e matam o *abba*. O enigma, contudo, ficou em posse de Macários, escrito numa tabuinha, que Weinrich (2001, p.22-23) destaca como outra metáfora frequente da memória e do esquecimento. O silêncio dos monges não é por acaso: a problematização do retorno ao passado, da memória e da linguagem, realizado pelo romance, se dá com o foco na linguagem escrita. O acesso ao enigma não poderia ser feito pela oralidade, somente mediante a escrita.

O corpo do *abba* e a tentativa de sepultá-lo completam o duplo memória-esquecimento deste capítulo. A tribo Layla sequestra o cadáver de Chacur e uma das motivações de Macários é o resgate deste corpo. Também memória, o retorno do cadáver à comunidade dos monges implica no fechamento de um ciclo, cuja saúde da lembrança consiste na obediência de todas as etapas do luto. Enterrar o morto é um gesto múltiplo, no qual sua presença é finalmente retirada da vista de todos, descendo às trevas da terra, para que sua memória possa frutificar e redimir a morte. Assim, a constante presença do tema do duplo no livro também se explica pela duplicidade memória/esquecimento.

Descobrimos, junto com al-Gatash, que o enigma de Qaf trata-se de um mecanismo de viagem no tempo. Segundo a lenda, a partir de determinadas condições astrológicas, um gênio caolho chamado Jadah, cujo único olho é cego, aparecerá no céu e o passado será projetado em seu olho, podendo ser assistido por quem souber estar no lugar certo. Al-Ghatash, com isso, tem a esperança de ver o rosto de Layla (MUSSA, 2004, p.126). Bastaria estar perto da tribo dela, resolver o enigma e tentar vislumbrá-la, no passado, em toda a sua beleza plena.

Duas metáforas circulares da memória se revelam: o olho e a própria montanha Qaf, que circunda a terra (MUSSA, 2004, p.174). Associada ao movimento de reencontro com o passado,

a circularidade remete também ao mito. O romance estampa esta circularidade como uma tatuagem: a palavra-chave do seu título, “Qaf”, tem na primeira letra um significante circular.

Por que o olho do gênio é cego? Primeiro, porque a máquina do tempo do enigma de Qaf propõe um limite ao quanto se pode ver do passado. Quando o olho de Jadah surge, só é possível assistir a uma quantidade muito pequena, equivalente à meia hora atrás. Segundo, porque o passado não volta a partir de um referencial que pudesse ver tudo e que estivesse além da história dos homens; este referencial podia ser o gênio, contudo seu olho está *cego*. São os humanos que enxergam, nunca o ponto metafísico. O que retorna a nós é uma mera representação, semelhante ao que pode ter acontecido; nunca igual.

O narrador acaba de nos enganar:

Ora, a Qafiya tinha erros desses: quando al-Gatash chega na aldeia onde encontra pela primeira vez a adivinha manca, desfaz uma volta do turbante; no olho de Jadah (visto pela velha) omite esse gesto. (...) Será que essa imagem refletida retorna com defeito? Ou é nossa própria visão dos fatos que apresenta distorções? (MUSSA, 2004, p.238-239).

Ao revelar o “erro”, o narrador pede que verifiquemos as páginas 83, 105, 189 e 207. Pasmem: até que o narrador revelasse a incongruência, não tinha sido notada a pequena diferença entre a cena que fora narrada primeiro e seu retorno no olho do gênio:

Desci, preendi o arco na sela, *desfiz uma volta do turbante* e levei o animal para beber, junto de umas fossas e redis a certa distância da povoação. (...) Mas a adivinha me seguira. (...) Depois, lendo as estrelas, [a adivinha] descreveu a beleza de Layla e narrou minha jornada no deserto, até quando cheguei àquele oásis, desci da camela, preendi o arco na sela e levei o animal para beber junto das fossas e redis onde ela se escondia (MUSSA, 2004, p.84-86, grifo nosso).

Ao sermos enganados, o romance nos faz *viver* uma experiência da leitura na qual é posta em prática a impossibilidade do retorno total ao passado. O “lado escuro, não indagado”, retomando a expressão de Luiz Costa Lima, da história e da memória é costurado à criação ficcional. Ao voltarmos às páginas anteriores, seguindo a indicação do texto, colocamos em funcionamento uma máquina do tempo análoga à encontrada no olho do gênio. O olho é a releitura: cada retorno ao já lido nunca reestabelece a mesma imagem formada na primeira

leitura. Quem garante qual das duas representações, a refletida no olho, ou a narrada por Mussa-narrador e al-Ghatash, é a verdadeira? A instabilidade combina com o movimento da areia.

Se Layla é linguagem e memória, claro que al-Ghatash não realiza seu intento:

Al-Ghatash, então, acompanhado de Macários (...) parte no rastro de Layla, que não hesita em optar pela garupa da égua de Dhu Suyuf. (...) Corre inverossímeis onze dias à cata da mulher velada. (...) Por trás de uma pequena duna, emergem Layla e Dhu Suyuf, cujas flechas fazem tombar a camela do filho de Labwa. Sobrevém uma rajada de vento. Os véus de Layla não se desprendem. E ela desaparece numa cavalgada. (MUSSA, 2004, p.255).

Na tempestade, Jadah aparece e al-Gatash, apesar dos apelos de Macários, que foge, decide permanecer e enfrentar aquela que será a sua morte. O poeta não consegue *esquecer*. Sua esperança: quando o passado imediato voltar, que ele seja “falso” e desta forma os véus de Layla se desprendam e ela possavê-la. Antes da morte, al-Ghatash parece ver algo:

O monge decide retornar só, indicando antes a posição exata em que o fenômeno iria ocorrer. Muito mal tinha dado as costas, escuta o poeta cantar a beleza de uma égua de Ghurab, crinas negras, beiços grossos, ancas largas. Exatamente como no dia em que havia vislumbrado o rosto de Sabah, mulher a quem buscava e que já fora dele (MUSSA, 2004, p.255-256).

O enigma continua: o olho de Jadah devolveu o passado da forma como al-Ghatash queria, um passado alterado no qual o véu de Layla se desvela, no entanto o rosto revelado é o de Sabah. A partir deste ponto, não é possível saber qual a verdade de Layla. Elas eram uma só pessoa? Eram gêmeas? Além destas duas hipóteses, o narrador levanta outra: al-Ghatash teria visto *errado*, quase tão cego quanto o olho do gênio; quando o rosto de Layla foi revelado, sua visão prejudicada o levou a enxergar Sabah (MUSSA, 2004, p.265).

Está explicado, igualmente, o medo que Mussa-personagem confessa, ao final do romance: ainda não passou pela experiência de decifrar o enigma, porque “Tenho medo de conhecer uma versão diferente da *Qafiyah*. Tenho medo de conhecer outra versão de mim” (MUSSA, 2004, p.2006). Reiteram-se as sabedorias que *O enigma de Qaf* nos transmite: a arrogância do passado pleno; a humildade do esquecimento; a relativização das verdades; a

liquidez; a necessidade de existir uma “ficção que não se formule como ficção” (LIMA, 2006, p.244), cuja função será a de combater as ficções que desejam permanecer nas sombras.

8. Conclusão

O filósofo italiano Giorgio Agamben (2009, p.57) faz a si mesmo uma pergunta: “De quem e do que somos contemporâneos? E, antes de tudo, o que significa ser contemporâneo?”. Ao final do texto, ele responde: “o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos” (AGAMBEN, 2009, p.72). Durante todo o seu ensaio, Agamben faz questão de defender que ser contemporâneo implica sempre a existência de um intervalo em relação ao próprio tempo presente. Se estivermos por inteiros em nosso tempo, não conseguiremos perceber o “escuro do presente”, aquilo que está obscurecido na ideologia e nas ficções escamoteadas, nem conseguiremos relacionar as experiências vividas com diferentes temporalidades. Perderemos uma visada mais ampla das coisas, o fôlego longo e a capacidade de estabelecer conexões frutíferas a partir da alteridade. Neste sentido, podemos concluir que nem toda ficção contemporânea é contemporânea, porém *Rasif*, *Mãos de cavalo* e *O enigma de Qaf*, cada um a seu modo, o são.

Procurou-se reconstituir aspectos que julgamos importantes ao entendimento do tema mais amplo desta pesquisa, a ficção contemporânea. Primeiro, nos indagamos acerca das confluências entre mercado, leitor, mídia, escritor e representações literárias. Conforme visto, não é possível pensar a produção ficcional hoje sem levar em conta as articulações entre indústria cultural e representação literária. Complementando o debate, como exemplo dos constantes desafios de se trabalhar com o novo em literatura, foram levantadas algumas indagações acerca de dois novos espaços de investigação, produção e circulação de literatura: a periferia e a internet. Ambas demonstraram que lidar com o contemporâneo implica numa constante reavaliação do estatuto do literário.

Os três livros estudados atestaram a presença da mídia e da indústria cultural na ficção brasileira contemporânea. Esta presença, no entanto, está longe de exercer apenas uma função de homogeneização da linguagem. Não apenas ela ocorreu em intensidades diferentes nos textos estudados, como também se revelou, em diversos momentos, fecunda. É o caso, principalmente, da prosa de Marcelino Freire. *Mãos de cavalo* demonstrou ser, dos três livros, o mais permeável

à influência direta da cultura de massa. Não apenas isto era necessário à construção dos personagens adolescentes, todos nascidos já na consolidação da indústria cultural, mas principalmente porque se aproxima de paradigmas da linguagem cinematográfica mais próxima à indústria cultural, hollywoodiana, principalmente. Nas três obras, encontramos representações que tomaram como ponto de partida a imagem midiática. Às vezes, estas imagens são meramente repetidas, diminuindo a sua capacidade crítica e seu potencial de traduzir a complexidade do real. Em outros momentos, elas são o ponto de partida da desconstrução, como se percebe principalmente em Alberto Mussa e Marcelino Freire.

O segundo passo, na composição deste mosaico, consistiu em debater características que julgamos relevantes na sociedade contemporânea. Presentificação e memória foram nossos guias nesse percurso. Em relação ao primeiro, vimos se tratar de uma das consequências do atual estágio do nosso capitalismo, marcado pela globalização neoliberal, pela revolução das telecomunicações e pela financeirização do mercado. Reino do consumo: reino por excelência do presente. A césar, o que é de césar: o ambiente cultural de relativização de valores, a derrocada da metafísica, a desconfiança das grandes narrativas e a corrosão da utopia, bem como a laicização crescente e a ascensão do discurso do individualismo, tudo isto contribuiu para instaurar o clima de presentificação; nada disto, porém, se desvincula do próprio capitalismo tardio.

Aferrados em excesso ao tempo imediato, muitas vezes produzimos como efeito colateral uma série de vestígios que nos revelam que viver o presente implica em um repúdio a esquecer, por um lado, e a tentar fossilizar todas as nuances da experiência pela qual se atravessa. Daí, a pertinência de articular presentificação e memória. A crescente importância desta, não obstante também responda a um impulso mercadológico, se explica tanto pela sua fundamental presença enquanto constituidora da existência humana, quanto pelas transformações políticas das últimas décadas em diversas sociedades, incluindo o nosso país. Na memória, identificamos um avesso, um contraponto, um *pharmakon*. Sob seus auspícios, surgem novas possibilidades de circulação do mito, da vivência da transcendência e das experiências com o sagrado.

Composto o mosaico, reiteramos a aproximação deste tema à ficção brasileira, pensando de que maneira os debates levantados se articulam com a produção contemporânea e o sistema literário do nosso país. A presentificação nos fez indigar acerca da força que o realismo ainda

exerce em nossa ficção, assim como a memória nos fez perguntar das razões de sua reiterada presença nas obras dos nossos escritores. Averiguamos que dentro do realismo brasileiro contemporâneo, podem-se ser observados dois caminhos: o primeiro, de forte denúncia social, violência e alguma escatologia; o segundo, mais interessado nas relações e identidades fluidas que se estabelecem sob o pano de fundo dos grandes centros urbanos, focando, na maioria das vezes, personagens da classe média. Em ambos, é possível encontrar momentos de exacerbação da estética realista, que chamamos de hiperrealismo, conceito que julgamos englobar o de neonaturalismo, porque lança mão do choque de real sem necessariamente aderir em plenitude ao documentarismo, ao tipo social e à legitimação científica da representação.

A ficção de Marcelino Freire se insere no caminho de um realismo de engajamento social, muitas vezes violento no que fala – não no que mostra -, bem como no clima de valorização das expressões minoritárias e testemunhais da guinada subjetiva. Não obstante a crítica o aproxime diversas vezes do neonaturalismo, vimos que as tensões de identidades e discursos políticos em conflito, costuradas muitas vezes com a paródia e o humor, trazem ambiguidades e turvam as tomadas políticas definitivas, afastando, igualmente, uma concepção especular de linguagem. Por outro lado, é certo que algumas imagens da escatologia e violência, presentes em seus contos, são devedoras da herança naturalista em nossa literatura.

Muito mais próximo ao neonaturalismo é o romance de Daniel Galera, no qual a busca de uma linguagem “objetiva”, cujo cientificismo é um componente discreto, contudo relevante, tenta reconstituir o processo formativo de uma geração que hoje está por volta dos trinta e poucos anos. Focando nos anos de formação do protagonista, a denúncia social fica em segundo plano, embora haja uma leitura crítica de uma sociedade cada vez mais formada por uma cultura midiática da exploração da violência e pelo narcisismo. Esta leitura, contudo, esbarra em um narrador que incorpora, acriticamente, a própria cultura que critica, recaindo também na ideologia de que existiria uma “objetividade” da linguagem que pudesse averiguar toda a “verdade” do real.

É importante frisar que nem *Mãos de cavalo*, nem *Rasif*, são “típicos” representantes da presentificação e do hiperrealismo. Em relação a estes conceitos, os livros estabelecem um movimento simultâneo de aproximação, distanciamento, incorporação, análise crítica. Chamou atenção que o presenteísmo é trabalhado, nas duas obras, de diversas maneiras, que vão da

composição de situações e personagens, à própria constituição da linguagem narrativa, trazendo, no caso dos contos de Freire, aqui e ali uma acentuada visão niilista do mundo.

O romance de Alberto Mussa, por outro lado, é uma inventiva máquina de reescrituras, permeada por constantes reflexões acerca da memória, ficção, mímese e linguagem. Assumindo falar do passado a partir de sua própria contemporaneidade e desnudando os próprios mecanismos de ficcionalidade, *O enigma de Qaf* consegue, salvo as exceções apontadas, evitar a representação exótica da cultura do Outro, ao criar um universo maravilhoso a partir da cultura milenar árabe. Sua presença atende ao apelo que trouxemos com Luiz Costa Lima, de que é preciso, em nossa tradição literária, cada vez mais experiências ficcionais que assumam um compromisso com a imaginação e a investigação conceitual. A escolha pela história que poderia ter sido, não da que foi, aliada ao humor, se revela bem acertada e serve como o contraponto à referencialidade, bem como à busca pela identidade nacional, características que ainda balizam uma considerável parcela da nossa ficção contemporânea, embora não tanto quanto em outros momentos da história da literatura brasileira. Da mesma maneira, o seu elemento aventureiro não é necessariamente um sintoma da proximidade com o *best-seller*; pelo contrário, consiste num conexão direta com a matriz do épico e com os poemas da cultura pre-islâmica cujo romance retoma. *O enigma de Qaf* não se aproxima do modo consolidado, na ficção brasileira, de tratar o tema da memória como espaço que tenta dar conta de um *locus* perdido de hegemonia de classe.

Ontem, hoje e os *outros*: a melhor literatura se guia pelo vetor da diferença e nos faz viver as contradições humanas nos extremos da palavra. Nós: habitados por outros mundos, outros nomes, outros conflitos e incontáveis personalidades, revivemos a capacidade de criação de sentidos a partir dos versos que ouvimos e das histórias que contamos uns para os outros.

A literatura, desta forma, se revela uma privilegiada forma de construção de conhecimento, pois como quer Vargas Llosa (2009, p.21-22), ela exerce uma função integradora que a especialização dos saberes, marca da contemporaneidade, não consegue mais exercer. “Um conhecimento totalizador” do humano – porém não um conhecimento totalitário, no qual a literatura exereria uma função apaziguadora.

Quando Abel, em *Avalovara* (LINS, 1995, p.40), lembra das recitações que sua ex-amante, Anneliese Ross, faz de Anacreonte, ele pondera “Assim, a sombra de um lírico grego

(...) fala pelas nossas bocas a dois milênios e meio de distância e estabelece entre nós um liame provisório, mas não frágil". Centenas de páginas depois, o mesmo romance nos diz isto: "A palavra sagra os reis, exorciza os possessos, efetiva os encantamentos. Capaz de muitos usos, também é a bala dos desarmados e o bicho que descobre as carcaças podres" (LINS, 1995, p.226).

Liame, bala dos desarmados e bicho que descobre – estes são alguns dos motivos da nossa necessidade de literatura – palavra em estado de gozo, fulguração e tensão –, cujos desdobramentos, na prosa contemporânea, continuam a ocorrer, conforme atestam os livros estudados e o percurso que aqui finda.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- AGUIAR, Cristhiano. Pense muito antes de querer entrar nesse negócio: entrevista com Plínio Martins. *Pernambuco*: suplemento cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco. nº47. Recife: Companhia Editora de Pernambuco. 2010.
- ARMSTRONG, Karen. *Breve história do mito*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BEIGUELMAN, Giselle. *O livro depois do livro*. São Paulo: Peirópolis, 2003.
- CALVINO, Italo. *Cidades invisíveis*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- CARNEIRO, Flávio. *No país do presente*: ficção brasileira no início do século XXI. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- CHARLES, Sébastien. *Comte-Sponville, Conche, Ferry, Lipovetsky, Onfray, Rosset*: é possível viver o que eles pensam?. São Paulo: Barcarolla, 2006.
- CORTÁZAR, Julio. *Histórias de cronópios e famas*. 7ª. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 8.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Imagens da mulher na narrativa brasileira. *O eixo e a roda*: revista de literatura brasileira. Brasília, 2007, v.15.
- _____. *Entre fronteiras e cercado de armadilhas*: problemas da representação na narrativa brasileira contemporânea. Brasília: UNB, 2005.
- EAGLETON, Terry. *Depois da teoria*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de Farias. *O sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna*: espaço regional, messianismo, cangaço. Recife: UFPE, 2006.
- _____. Reescrita de Guimarães Rosa por Rinaldo de Fernandes: entre “A hora e vez de Augusto Matraga” e Grande Sertão: veredas. *Cerrados*: revista do programa de pós-graduação em literatura da UNB. n.20, ano 14, 2005, p.147-157

_____. Budapeste: as fraturas identitárias da ficção. In: FERNANDES, Rinaldo de (org). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p.240-254.

FERRY, Luc. *O homem-Deus, ou o sentido da vida*. São Paulo: Difel, 2007.

FREIRE, Marcelino. *Rasif: mar que arrebenta*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

GAGNEBIN, Jeane Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória, história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

GALERA, Daniel. *Mãos de cavalo*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As musas sob assédio: literatura e indústria cultural no Brasil*. São Paulo: Senac nacional, 2005.

HILÁRIO, José Reinaldo Nonnenmacher. *A maçã triangular e os romances brasileiros nos anos 70: violência e resistência*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Dissertação de mestrado defendida em Outubro de 2004. Disponível em: <http://150.162.90.250/teses/PLTB0125.pdf>

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Enter: antologia digital*. <http://www.oinstituto.org.br/enter/enter.html>, 2009.

_____. *As fronteiras móveis da literatura*. <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=67>, 2009.

KRAUSZ, Luiz S. *As musas: poesia e divindade na Grécia arcaica*. São Paulo: Edusp, 2007.

JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LIMA, Luiz Costa. Implicações de brasiliade. *Revista Entretanto*, 2006.

_____. *História.Ficção.Literatura*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

_____. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. 2^a.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

_____. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *O fingidor e o censor: no ancien régime, no iluminismo e hoje*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988.

LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

LLOSA, Mario Vargas. É possível pensar o mundo moderno sem o romance? In: MORETTI, Franco. *A cultura do romance*. São Paulo: Cosacnaiyf, 2009.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio*: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. São Paulo: Barueri, 2005.

_____. *Os tempo hipermodernos*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno?. In: MORETTI, Franco. *A cultura do romance*. São Paulo: Cosacnaiyf, 2009.

MATOS, Olgária. O desejo do injusto no capitalismo contemporâneo. *Revista Sibila*. In: <http://sibila.com.br/index.php/critica/789-o-desejo-do-injusto-no-capitalismo-contemporaneo>

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*: uma história de Wall Street. São Paulo: Cosacnaiyf, 2005.

MIRANDA, Fabiana Móes. *O Fandom como sistema literário*: uma análise crítica do texto na Era da Reapropriação virtual. Recife: Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE. Dissertação de mestrado defendida em 2009. Acessado em: <http://www.ufpe.br/pgletras/autores/diss2009-fabiana-moes-miranda.html>

MORETTI, Franco. O século sério. In: MORETTI, Franco. *A cultura do romance*. São Paulo: Cosacnaiyf, 2009.

_____. O romance: história e teoria. In: Revista Novos Estudos Cebrap. São Paulo: (), 2009.

MUSSA, Alberto. *O enigma de Qaf*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *Meu destino é ser onça*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

ORTEGA Y GASSET, Jose. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez, 2005.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. Contos negreiros: a escrita como forma de aproximação do outro. In: DEALTRY, Giovanna *et al.* *Alguma prosa*: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perfectiva, 2006.

PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos*: estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Fapesp, 2008.

_____. *A imagem e a letra*: aspectos da ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Fapesp, 1999.

PINTO, Manuel da Costa. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: 2004.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. 2^a.ed. rev. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

SANDES, Marcelo. Ferrez: uma voz da periferia na literatura. *Revista Continente*. n.83. Recife: CEPE. Acessado em 2009: http://www.continentemulticultural.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2632

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

SEVCENKO, Nicolau. O enigma pós-moderno. In: *Pós-modernidade*. OLIVEIRA, Roberto Cardoso (Org.). 5^a. ed. Campinas: Unicamp, 1995.

SUSSEKIND, Flora. Desterritorialização e forma literária: literatura brasileira contemporânea e experiência urbana. In: *Literatura e sociedade: departamento de teoria literária e literatura comparada*. n.8. São Paulo: USP, 2005.

_____. *Tal Brasil, qual Romance?*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TEIXEIRA, Eduardo de Araújo. Marcelino Freire: entre o rap e o repente. In: MIRANDA, Adelaide Calhman *et al.* *Protocolos críticos*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. São Paulo: Difel, 2009.

_____. *Memória do mal, tentação do bem: indagações sobre o século XX*. São Paulo: Arx, 2002.

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.