

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

**TERRAS SEM MAL:
A HISTÓRIA E A FICÇÃO COMO PROMESSAS DE FUTURO**

ELCY LUIZ DA CRUZ

TESE DE DOUTORADO

ORIENTADOR: ALFREDO CORDIVIOLA

Apresentado à Coordenação de Pós-Graduação em Letras da UFPE para
obtenção do Grau de Doutor em Teoria da Literatura

Recife, abril de 2003.

**TERRAS SEM MAL:
A HISTÓRIA E A FICÇÃO COMO PROMESSAS DE FUTURO**

ELCY LUIZ DA CRUZ

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Alfredo Cordiviola

Prof. Dr. Roland Walter

Prof. Dr. Lourival Holanda

Prof. Dr. Antônio Paulo Rezende

Prof^a. Dra. Sílvia Cortez

Para:
José Luiz, Inês Ramos, Lucicleide Bezerra, Lucas, Gustavo, Ecilda, Juninho e Paulinho,
sempre.
Aos amigos e irmãos.

AGRADECIMENTOS:

Alfredo Cordiviola, pelas figuras contínuas e descontínuas da arte de orientar.

Roland Walter, pelos caminhos abertos na orientação da dissertação do mestrado.

Aos professores deste doutorado.

À Coordenação de Pós-Graduação em Letras e à CAPES.

À Diva e Eraldo, imprescindíveis.

Aos amigos, pelos corredores disponíveis.

Ao refluxo, às insônias, à síndrome do pânico, à depressão, desafios da escrita.

À boemia, pela verdadeira auto-ajuda.

“A obra é evento histórico, e evento também é o nosso encontro com ela, do qual saímos modificados, sofrendo também a obra, na nova interpretação que dela damos, um acréscimo do ser. Tudo isso configura a experiência estética como autêntica experiência histórica; ou melhor, identifica a experiência da arte com a experiência da história de modo que não se consegue mais ver a sua especificidade.” (Gianni Vattimo)

“ Só os sonhadores ousam olhar o futuro.”

(do romance *Lealdade* de Márcio Souza)

“Se a lição da história não parece convincente, podemos recorrer à ajuda da ficção, que é bem mais verossímil que a realidade.”

(Umberto Eco)

“Alzira pensara que a História redimira seu pai em 1950. Agora, naquele aflitivo agosto de 1954, em que pela primeira vez via o pai como um velho desencantado, um homem sem esperança, sem desejo, sem vontade de lutar; um homem pequeno, frágil, doente, vítima das aleivosias torpes dos inimigos, dos julgamentos ambíguos dos amigos; agora, ela tomava consciência da História como uma estúpida sucessão de acontecimentos aleatórios, um enredo inepto e incompreensível de falsidades, inferências fictícias, ilusões, povoado de fantasmas” (do romance *Agosto* de Rubem Fonseca)

“O terrorismo moderno finge ter meditado sobre Marx, mas, na verdade, e por vias indiretas meditou mesmo foi sobre a ficção científica.” (Umberto Eco)

RESUMO

Nosso trabalho busca focar a diversidade de duas escrituras de fronteiras altamente vulneráveis: a história e a ficção. Na construção dessas escrituras percebemos que a memória e o esquecimento são bases limítrofes, fundando tantas vezes a plurissignificação de ambas. Na tentativa de percorrer as fronteiras dessas escrituras fazemos uma divisão didática com um intuito laboratorial de separar dois corpos para análise colocando a teoria (a história) como componente do esquecimento e a ficção (representada por romances lançados a partir da década de 1990) como pertencendo à memória. Argumentamos com essa divisão que o discurso histórico pode se apresentar inverídico por atender interesses de determinados grupos, enquanto que o discurso de ficção estaria livre deste propósito pela natureza “gratuita” da obra de arte. Sabemos que essa gratuidade é relativa, o que só comprova que não é tão simples estabelecer divisões entre esses discursos.

No aprofundamento do estudo fazemos uma crítica às teorias que versam sobre o fim da história bem como sobre a morte do romance com um debate que envolve historiadores e romancistas e para tal fazemos uso tanto das teorias sobre a história (abrindo debate também com teóricos da pós-modernidade) assim como da ficção (com romances que usam e abusam da intertextualidade, que utilizam documentos históricos ou textos das manchetes do cotidiano).

Afirmamos que o discurso histórico e o discurso ficcional são discursos dinâmicos e por isso mesmo problematizadores da realidade. A partir desse entendimento tentamos convencer que ambos os discursos são reveladores do real da realidade. Ou seja, a realidade se apresenta eivada de significados, o que acaba fazendo desses discursos produtores de uma memória viva.

A memória viva é tradução da polifonia inerente a ambos discursos, ou seja, ela é construída do diálogo constante entre seus intertextos e o leitor. Evidentemente fazemos críticas ao discurso histórico que sob regimes autoritários submete a realidade a uma triagem. Tomando tais regimes como exemplo do apagamento da memória colocamos o discurso histórico e o discurso literário como produtores de promessas futuras. Ou seja, a reconstrução do passado é necessária para a compreensão do presente e a consolidação de um país e de uma literatura possível.

SUMÁRIO

<i>Introdução</i>	10
1 – A Invenção da História	22
1.1 – Memória e Esquecimento	22
1.2 – Era uma vez a História?	35
1.3 – Memória e História	46
1.4 – Literatura e História	62
2 – A invenção do Cotidiano	74
2.1 – Cotidiano e História	74
2.2 – A Pós-modernidade e o Fim da História	87
2.3 – A Amnésia do Cotidiano	102
2.4 – Cotidiano, História e Romance Contemporâneo	113
3 – A Reinvenção da História	128
3.1 – Quimeras de uma Quase Memória	128
3.2 – Outras Histórias sobre a História	143
3.3 – O Acaso ou o Homem que Reinventou a História	160
3.4 – Cotidiano em tensão na Memória de <i>Agosto</i>	172
4 – A Reinvenção do Cotidiano	190
4.1 – As Vozes Ex-cêntricas de <i>Cidade de Deus</i>	190
4.2 – A Vingança do Cotidiano Contemporâneo	206
4.3 – A Memória do Cotidiano em <i>Somos pedras que se consomem</i> e <i>Um táxi para Viena d’Áustria</i>	216
4.4 – Lembranças do Farol	227
Conclusão	243
Referências Bibliográficas	249

INTRODUÇÃO

Da ficção da realidade à realidade da ficção.

Talvez já ouvimos a afirmação de que o povo não tem memória. Este coletivo do qual nos excluimos de imediato é responsável pela caracterização de nossa vocação para a amnésia. Essa falácia se conjuga a repetição de “erros” promovidos pela ideologia dominante que desde o “descobrimento” erradicou o paraíso aqui existente¹. Ou seja, a História do Brasil pode ser lida como a história do esquecimento já que a chegada do branco imprimiu a devastação de um povo e sua cultura.

Evidentemente este trabalho não pretende reconstruir (ou devolver) o paraíso, mas construir um diálogo possível entre a história e a literatura na reelaboração da memória de uma realidade sufocada demais pela desconstrução de sentido que a espetacularização da imagem-mídia tem provocado. Segundo Maria Aparecida Baccega, “a vida está plena de discursos sem respostas: é a televisão, o rádio, a publicidade e a propaganda, a imprensa. Dialogando apenas com eles mesmos” (2000, p.41). Nosso argumento busca esse diálogo no cruzamento de dois discursos: o histórico e o literário (ambos já misturam outros discursos no seu corpo). Em nosso entender tais discursos não só dialogam entre si, mas são capazes mesmos de dialogar com a realidade (indivíduo e mundo). Como afirma Baccega, “os discursos vão materializar as ‘visões de mundo’ das diferentes classes sociais, com seus interesses antagônicos” (2000, p.52).

“A história é tanto o discurso histórico, o texto que organiza um determinado modo de entender os acontecimentos, como a práxis da qual ele é componente e resultado”, conforme diz Baccega (2000, p.65); ou seja, o discurso histórico tenta construir uma “realidade objetiva”; já “o discurso literário tem por objetivo a construção de uma ‘realidade estética’, ainda que para tal se utilize de discursos outros, mesmo científicos” (2000, p.82). Para Maria Tereza Freitas, “a realidade estética significa problematização da realidade objetiva” (apud Baccega 2000, p.82). Entendemos realidade objetiva como aquela

¹ - “Afirmar que os portugueses ‘descobriram’ Angola em 1492 e o Brasil em 1500 é sabidamente diferente de conhecer que os portugueses *chegaram* ao Brasil em 1500 e a Angola em 1492. No primeiro caso, faz-se tabula rasa de toda a cultura já existente; no segundo, confere-se estatuto de indivíduos/sujeitos a todos os que, nesses dois territórios, já desenvolviam seu processo histórico” (Baccega 2000, p.09).

realidade previamente definida pela linguagem. Assim, entendemos que a realidade estética problematiza essa existência determinada da realidade que fundamenta o discurso histórico.

Nossa tese está dividida em quatro partes: 1) *A invenção da história* e 2) *A invenção do cotidiano*; 3) *A reinvenção da história* e 4) *A reinvenção do cotidiano*. Cada parte carrega outras subdivisões.

As duas primeiras partes apresentam as teorias que salvaguardam o discurso histórico, discurso não-ficção (que guardaria sua proximidade com o termo ciência – cientificismo). Lançando mão de diversas teorias que versam sobre a história e o cotidiano tencionamos mostrar o quanto estas teorias de uma maneira geral acabam contribuindo para a produção de um mundo que tem como característica a evasão de sentido.

Nas duas outras partes damos prioridade às obras de ficção lançadas a partir da década de 1990 em que faremos um confronto de idéias com as teorias do primeiro bloco (1ª. e 2ª. partes respectivamente), revelando os romances como construtores de uma memória viva; ou seja, os romances indo de encontro às falácias de amnésia estereotipada ou cultuada por alguns brasileiros, afirmam-se como repletos de marcas, o que os coloca de alguma maneira como construtores das “ruínas” do país.

Muitos poderiam argumentar que romances do passado já fizeram o mesmo. Contrapomos o argumento com o fato de que neste período encontramos uma presença maior de obras, num pequeno espaço de tempo (a última década do século) com abordagens que colocam a realidade brasileira (tanto histórica quanto cotidiana)² como central em sua temática. Nosso argumento também se respalda na enorme dívida da teoria para com a literatura contemporânea que em vez de se arriscar nas novas produções ficam se resguardando a espera da solidificação de cânones para daí imprimir sua crítica.

Gostaríamos de salientar que a abordagem de obras recentes passa também por uma dificuldade natural no que concerne a um maior aprofundamento tanto das obras de ficção bem como das obras teóricas. Há uma necessidade hoje em dia de livros que versem sobre temas recentes (é só computarmos a enorme quantidade de obras teóricas lançadas após o atentado sofrido pelos Estados Unidos no 11 de setembro). Por isso conferimos que algumas das leituras aqui apresentadas precisariam de uma maturação, fato que não ocorreu

² - Evidentemente que o cotidiano também faz parte da história. A subdivisão obedece ao critério que tem a intenção de dar uma amostra de um Brasil recente bem como um Brasil mais distante.

devido à necessidade mesmo do trabalho que tem uma intenção de atualização por entendermos que é um processo contínuo. Também há outras obras que foram trabalhadas, mas que por uma questão de praticidade acabaram não sendo incorporadas ao corpo da tese; ainda achamos pertinente dizer que muitas dessas obras poderiam apresentar até uma leitura mais condizente com o objetivo proposto, mas por uma questão mesmo de opção que se moldou num julgamento, às vezes, à priori acabamos optando por essa e não por aquela obra.

No primeiro capítulo da primeira parte, *Memória e esquecimento*, definimos a compreensão sobre estes conceitos. Argumentamos que a memória se inscreve na possibilidade aberta pelo diálogo das representações que está contido no jogo de esconde-esconde da literatura e que o esquecimento pertenceria à escritura histórica, quando esta sob o escudo do discurso dominante imprime ao fato um teor de verdade, ou seja, por assumir uma “única” perspectiva logo inviabilizaria a pluralidade de outras perspectivas. Neste sentido abriria lacunas que concorreriam para o esquecimento. Quando colocamos estes argumentos salientamos que estas definições não são estanques, ou seja, não há esquecimento completo. Nossa idéia de esquecimento parte do princípio que o discurso ficcional é plural (a soma de muitas perspectivas), abrigaria também o discurso histórico. Ainda neste capítulo apresentamos algumas respostas para a pergunta o que é história. Nossa intenção é aproximar o conceito de História e de discurso histórico da idéia de verdade comprovada, o que não inviabiliza a dinamicidade desse discurso, mas impõe alguns limites atrelados a comprovações que estão além da escritura histórica. O que em nosso entender não acontece no discurso ficcional, já que este independe de comprovações, ou melhor, a comprovação está nele mesmo. Mencionamos ainda a presença do romance como o gênero do esquecimento, tomando para isto as teorias benjaminianas sobre o tema, porém contra-argumentamos tais teorias com trechos da obra *Romance sem palavras* de Carlos Heitor Cony pontuando que esse romance tem a intenção de produzir memória.

No capítulo seguinte intitulado *Era uma vez a história?*, traçamos alguns perfis de historiadores a respeito da história. A partir daí procuramos discutir a proposição de Barthes sobre que lugar o real desempenha naquela escritura. Neste debate ficaremos conhecendo o historiador como um selecionador do passado, ou seja, o discurso histórico é um outro acontecimento e assim entendemo-lo como inventor de mundo.

No terceiro capítulo da primeira parte, intitulado *Memória e história* argumentamos, que memória não é história. E neste sentido perguntamos se a história é esquecimento. Assim indeferimos mostrando que a memória e o esquecimento não são atos voluntários, não se esquece porque se quer esquecer, nem se lembra porque se quer lembrar³. E aí fazemos referência a episódios de nossa história como Canudos em que o relato é incapaz de descrever o absurdo da violência imprimida aquele acontecimento confessado nas palavras de Euclides da Cunha. Aqui também fazemos referência à literatura produzida por sobreviventes do Holocausto em que a memória dos que viveram o horror é capaz de criar abismos ainda maiores na compreensão da realidade. Porque o que é real nestes episódios se conjuga mais ao inverossímil. Neste capítulo ainda fazemos incursões a episódios ocorridos na cidade do Recife, que parecem mais criação de uma literatura fantástica; episódios como o da barragem de Tapacurá e o da Perna-cabeluda.

O último capítulo da primeira parte é dedicado ao debate entre Literatura e História propriamente dito. Neste debate é evidente a propensão de ambos discursos à dinamicidade. Ou seja, tais discursos são construídos a cada nova leitura. O que de algum modo diferencia esses discursos está relacionado à questão do tempo. A história seria constrangida pelo tempo cronológico, enquanto que o tempo da escritura literária seria plurissignificativo, porque nas palavras de Barthes, “o discurso da história designa o discurso do ‘aconteceu’, aquele que se caracteriza pelo ‘efeito de real’, enquanto a literatura não é o discurso do ‘aconteceu’, é o discurso do jogo de possibilidades; ela não busca o ‘efeito de real’, ela é o ‘outro real’” (apud Baccega 2000, p.86). Evidentemente, não podemos negar que há um tempo “subjetivo” no discurso histórico já que nele fala um historiador e que com certeza carrega as influências do tempo de onde se escreve – o que também caracterizaria um tempo plurissignificativo. A história Também criaria um outro real, mas a construção desse novo real passa por possibilidades que se limitam à natureza dos fatos a serem revelados. A história seria então o discurso das evidências, já a literatura seria num certo sentido a negação de evidências.

³ - Para que não pareça contradição esclarecemos que quando falamos que o discurso dominante esconde marcas confundindo determinados episódios de nossa história ele promove o esquecimento por inserir ao fato interesses próprios. Ou seja, ele faz esquecer ou produz esquecimento, o que não significa que ele esqueça, se bem que a repetição das muitas falácias ao longo de nossa história acaba contribuindo para que essas falácias se tornem verdades incontestáveis.

A segunda parte de nossa tese mergulha na invenção do cotidiano. No primeiro capítulo intitulado, *Cotidiano e história*, argumentamos, sob as palavras de Agnes Heller, que a vida cotidiana está no centro do acontecer histórico. Ou seja, pensamos o cotidiano como produtor da história, apesar de colocarmos que diferentemente da memória o cotidiano não apresenta caráter cumulativo. Seus acontecimentos de alguma maneira são pulverizados pela fugacidade de seus instantes, mas seus vestígios são movimentos e como tal constrói história.

No segundo capítulo, *A pós-modernidade e o fim da História*, entramos no debate apocalíptico de algumas teorias contemporâneas tomando como base o livro *O fim da História* de Perry Anderson, em que o autor analisa os fins anunciados desde Hegel a Fukuyama. Neste capítulo citamos teóricos pós-modernos que fazem uma espécie de pré-diagnóstico de nosso tempo, sugerindo adjetivos como: reino das aparências, ilusão, simulação, perda de referenciais, espetacularização, tempo de pseudo-verdades, era de acontecimentos sem conseqüências, indiferença, incertezas etc. Todos esses adjetivos reafirmariam que o nosso tempo é o tempo do esquecimento. E é contra tais teorias que insistimos no argumento do discurso literário como construtor de memória.

No capítulo *A amnésia do cotidiano*, apresentamos a imagem midiática como corroboradora no apagamento de vestígios da história. Segundo Andréas Huyssen, “quanto mais convivemos com as novas tecnologias de comunicação e informação *cyber-space*, mais nosso senso de temporalidade será afetado. Logo, o enfraquecimento da consciência histórica é em si um fenômeno explicável historicamente. A amnésia não seria mais parte da dialética entre memória e esquecimento. Ela seria seu ‘outro’ radical, decretando o verdadeiro esquecimento da própria memória: nada para lembrar, nada para esquecer” (1996, p.20/1). Na concepção de Huyssen que difere da de um Baudrillard o museu seria o lugar de preservação desta consciência histórica. “O objeto, no museu, contém um registro da realidade que nem mesmo a transmissão ao vivo de uma televisão pode assegurar. Onde o meio é a mensagem e a mensagem é uma imagem fugaz na tela, o real continuará bloqueado”, diz Huyssen (1996, p.250). E mostramos o que aconteceu, por exemplo, no Iraque, recentemente. As imagens da “guerra contra o terror” não conseguem (intencionalmente) dar conta da destruição absurda de um país e seu povo. Nossa preocupação se volta justamente sobre que história será contada já que as imagens em si

são conteúdos ideológicos: o olhar americano. A imagem, neste caso, seria, como lembra Eduardo Subirats, a perfeita liquidação da realidade. E mais uma vez retomamos a idéia da literatura como construtora de memória. Ainda neste capítulo traçamos uma amostra do movimento antropofágico como “restaurador da memória das origens” e dizemos que esse movimento foi a promessa de futuro oswaldiana. No tocante aos romances que trabalharemos nas duas últimas partes desta tese argumentamos que a promessa de futuro estaria veiculada à construção de marcas de um país futuro (sua história, sua literatura). Um futuro reconhecido na reconstrução de nossa história sem os resquícios plantados por nossos “descobridores” e pelas diversas desastrosas administrações destas terras. Em nosso entender tanto a escritura histórica quanto a escritura literária serão capazes de fazer desta nação uma promessa futura.

O quarto capítulo, *Cotidiano, história e romance contemporâneo*, tenta condensar esses conceitos e correlacioná-los, partindo da negação de morte do gênero romanesco, e realçando seu caráter ambivalente, já que segundo Ference Fehér “quem reina soberana neste gênero é a dualidade do Eu e do mundo”. Por isso segundo esse autor, todo romance faz a pergunta: que pode o homem fazer de si mesmo? Neste debate entramos propriamente no argumento do romance contemporâneo (consideramos para este trabalho os romances lançados a partir de 1990). Em nossa leitura tais romances caminhariam por duas vertentes: uma de contornos cotidianos, romances que invadiriam o espaço-tempo dos grandes centros urbanos e os conflitos gerados por eles; e outra de contornos históricos, romances que reencenariam episódios da história do Brasil. Na tentativa de reinventar a realidade (histórica ou cotidiana), o romance também acaba sentindo a necessidade de se desnudar, mostrando seu processo de construção através da metalinguagem. Nossos argumentos se alinham a depoimentos de alguns autores contemporâneos debatendo os rumos da literatura nacional pós-ditadura, tomando como base aquele período sombrio de nossa história como uma ânsia de resgate da memória (e construção de uma identidade). Neste sentido, alguns autores deixam entrever que o escritor atual estaria moralmente livre do leitor, porque os romances da época necessariamente atendiam a um público sedento de histórias do período, já que estávamos sob censura, e o romance era um meio escoadouro das notícias não veiculadas na mídia (escritores que eram também jornalistas e que tinham acesso a essas

notícias). Os lixos das redações se tornavam materiais indispensáveis na produção dos romances, já que as lixeiras estavam abarrotadas de notícias censuradas.

As partes 3 e 4 se propõem a fazer uma leitura de obras contemporâneas como contraponto das teorias debatidas nas duas partes anteriores. No primeiro capítulo da terceira parte, *Quimeras de uma quase memória*, vasculhamos os romances *Quase memória* de Carlos Heitor Cony e *A última quimera* de Ana Miranda. No primeiro romance percebemos a construção da memória de um indivíduo, o autor biográfico e a história particular de seu pai tendo como pano de fundo os últimos sessenta anos de história do país revelado através de vários episódios. O tempo cronológico da história do Brasil se subordina ao tempo psicológico da narrativa, que se prende a um único dia: 28 de novembro de 1995, tempo em que se recorda. No segundo romance a indicação de uma data (morte do poeta Augusto dos Anjos) será o ponto de partida (e chegada) para a reconstituição da memória e da reconstituição histórica. A reconstituição parte de uma ausência: a morte do poeta. Processo parecido ocorre em *Quase-memória*: é a ausência do pai (morto) que dá vida ao enredo. Neste sentido, as obras trazem marcas, compõem uma memória que já não é do indivíduo que recorda, mas uma memória da literatura que se cria da cumplicidade de seus leitores. E como realizador da obra o leitor é agente propagador de memória.

No capítulo seguinte com o título *Outras histórias sobre a História* abordaremos dois romances de Márcio Souza: *Lealdade e Desordem*. Os romances pertencem a uma tetralogia da história do Grão-Pará e Rio Negro (os outros dois volumes ainda não tinham sido lançados até esta data). Baseado em manuscritos da época da Independência, os enredos procuram reencenar a história de um povo que objetivava construir sua independência não apenas de Portugal, mas também do próprio Brasil. Episódios de um país nem sempre coletados pela história oficial. Os romances acabam desmistificando o discurso oficial por problematizar o período da Independência com uma história fora do centro de interesses da História oficial⁴.

No capítulo, *O acaso ou o homem que reinventou a história*, a memória é criação de um processo lúdico que faz do ato da personagem principal um recordar irônico em que o

⁴ - Talvez seja óbvio mas ainda necessário dizer que entendemos a história oficial como a história veiculada ao poder.

acaso acaba circunscrito como pseudo-autor da História. O veio irônico do romance busca incitar o discurso oficial recriando pelo boato a “verdadeira história”: estamos falando de *O homem que matou Getúlio Vargas* de Jô Soares. No romance o autor utiliza não apenas a palavra como processo intertextual, mas também a fotografia. O irônico é que os recursos, documentos comprobatórios, servem mais para conflitar o jogo narrativo do que propriamente esclarecer algo. Essa possibilidade sugere o próprio discurso histórico como um discurso relativo, por se imbuir da interpretação de um indivíduo, o historiador⁵. A ironia é um recurso que de alguma forma conduz a história a um processo ressemantizante, ou quiçá, crítico.

No último capítulo desta parte, *Cotidiano em tensão na memória de Agosto*, fazemos uma leitura do romance *Agosto* de Rubem Fonseca. A memória narrativa reencena os vinte quatro dias que antecedem a morte de Getúlio Vargas. O cotidiano daqueles dias desemboca num enredo de características policiais sugerindo possivelmente a investigação mais apurada do episódio histórico. Esmiuçar os detalhes é uma das características do “romance histórico” atual. A tentativa de expor em detalhes o episódio reafirma o projeto do romance contemporâneo em reconstruir (reencenando) a história do país. A ênfase no cotidiano é a possibilidade lançada pela narrativa com intuito de buscar os motivos que desencadearam o fato. Assim argumentamos que a reencenação ao invadir os dias de agosto daquele ano aproximaria mais o leitor tornando-o dessa maneira cúmplice do episódio. O traço policialesco do romance faz com que o leitor esteja sempre lançando mão de suposições ao desenrolar da história, o que permite com que diversas perspectivas sejam abertas, mesmo que aparentemente não traga nada de novo ao fato. A perspectiva romanesca já é em si possibilidade plural, o que reforça a obra como problematizadora do real.

A abordagem na quarta e última parte apresenta o romance como reinvenção do cotidiano. No primeiro capítulo, intitulado *As vozes ex-cêntricas de Cidade de Deus*, focalizamos a representação de uma realidade marginalizada vista a partir de dentro. O ex-cêntrico é visto como o diferente, mas que carrega na intencionalidade representativa uma perspectiva mais próxima da realidade. O ambiente vivenciado pelas personagens do

⁵ Não é falácia dizer que ao historiador é dado uma credibilidade sobre o que está sendo dito (evidentemente depois de dito a obra histórica se torna também matéria de credibilidade). No caso do romancista é o que está sendo dito (ou seja, a obra) que gera essa credibilidade.

romance *Cidade de Deus* é o resultado de uma sociedade feita de exclusão. No romance, os excluídos ganham o aval do autor biográfico, ex-morador da localidade homônima da obra. Paulo Lins, autor, reencena as vozes ex-cêntricas de um espaço jogado à marginalidade. Espaço, tempo, personagens, foco narrativo problematizam a realidade e o discurso cêntrico. O discurso ex-cêntrico cria a partir da exclusão uma identidade. Os indivíduos assujeitados pela sociedade se tornam sujeitos de uma nova realidade. É uma maneira de imprimir oposição ao poder. À margem as vozes narrativas desprendem-se da apatia passiva dos oprimidos e rechaçam qualquer opressão. Neste momento dão marcas ao cotidiano pois invalidam o discurso dos *media* que abordam a questão da violência diária, por exemplo, de forma unilateral. Não mais a versão cêntrica, o discurso dominante, empreendedor de esquecimentos, mas as várias versões do conflito. Ou seja, os estilhaços dessa realidade voam para todos os lados, a realidade violenta despe-se da redoma midiática que a banaliza, para viver em seus muitos significados e produzir pela literatura uma outra realidade capaz de revelar o real da realidade contemporânea dos grandes centros urbanos.

No segundo capítulo desta parte, *A vingança do cotidiano contemporâneo*, a leitura cai sobre a obra *Vingança dos desvalidos* de Gilvan Lemos. A obra debate os problemas do Brasil recente a partir do cotidiano da cidade do Recife. Os problemas discutidos diariamente ganham as páginas desse romance pelas vozes das várias personagens. A economia, a política, a violência, o desemprego são os temas centrais dessas discussões. Neste capítulo tentamos mostrar que o fato da temática abordar um tempo que encontramos ao abrir de portas e janelas pode limitar a própria estrutura estética da obra. Neste sentido, *Vingança dos desvalidos* pode em vez de ver seus disparos atingirem o Brasil recente ver seus tiros saírem pela culatra, ou seja, o romance pode acabar virando uma vingança verborrágica. O romance de Gilvan Lemos não nos presenteia com nenhuma inovação estética ou temática, mas o fato de percorrer as linhas de um país onde os conflitos estão bem no centro das discussões diárias acaba forjando diálogo explícito com o leitor, quase que o incitando a não olhar para essa realidade de forma banal (já que a repetição desses problemas diariamente pela mídia tem feito evaporar seus conteúdos) e de alguma maneira pedindo que o leitor faça algo para mudar esta situação. Em nosso entender esta atitude

quer imprimir marcas, mostrar conteúdos de uma realidade que necessita ser compreendida (é por isso que trazemos esta obra para dentro da discussão).

No terceiro capítulo, *Memória do cotidiano: fragmentos, delírios*, abordaremos, num primeiro momento, a obra *Somos pedras que se consomem* de Raimundo Carrero. Em nosso entender este romance seria a condensação dos temas levantados pelas teorias pós-modernas. O romance, de narrativa fragmentada, é uma espécie de colagem de textos, tanto de ficção bem como de não-ficção. Fragmentos de jornais, revistas, de outros romances, contos, poemas, se hibridizam no corpo da narrativa. As personagens se movimentam entre o espaço-tempo realidade e o espaço-tempo ficção. Às vezes elas são personagens do cotidiano, cometem estupros, violentam, matam, se drogam (dialogam com as notícias do cotidiano); às vezes, abandonam esse espaço-tempo para dialogar com outras narrativas. As diversas realidades se chocam para imprimir o jogo ficcional. A realidade captada é uma realidade em estilhaços, porém longe de perderem seus conteúdos (na midialândia do discurso cêntrico são apenas acúmulos de informações – homogeneizadas) os estilhaços revitalizam suas marcas por formarem um imenso diálogo. Ou seja, os textos (ou intertextos) dialogam entre si problematizando o “caos aparente” onde o mundo contemporâneo está inserido.

Neste mesmo capítulo achamos interessante incluir o romance *Um táxi para Viena d'Áustria* de Antônio Torres. A narrativa aqui invade o mesmo espaço-tempo cotidiano tendo como ambiente o interior de um táxi. O indivíduo preso a um engarrafamento recria o próprio cotidiano a partir do estresse diário. Neste espaço-tempo dos grandes centros urbanos, da “aglomerada solidão”⁶, “todo mundo corre porque se perdeu a fórmula de parar”, diz em dado momento o narrador. A expressão reforça o tudo que é sólido se desmancha no ar de Marx bem como a afirmação valeryana que este mundo não cultiva o que não pode ser abreviado. Assim, vem nossa preocupação com um mundo (banalizado pela mídia) que parece saturar-se de informação, mas que pouco ou nada oferece como marcas visíveis, contribuindo deste modo para uma era que tende a esquecer muita coisa. Essa paranóia dos grandes centros urbanos é problematizada na ironia de uma narrativa que mais que se aproveitar de um momento quer registrá-lo colocando marcas para que os conteúdos dessa realidade não sejam apagados da memória.

⁶ - A expressão é do cantor e compositor tropicalista Tom Zé.

Nosso capítulo final, *Lembranças do farol*, faz uma leitura de outras duas obras contemporâneas que tratam também do cotidiano atual. Na primeira, *Diário do farol* de João Ubaldo Ribeiro, narrado em primeira pessoa, a personagem principal é uma espécie de personificação do mal. Amparada na metalinguagem, uma das características recorrentes dos romances atuais, a narrativa parte da realidade como absurdo para gerar a própria ficção. O mal que seria a característica natural dos seres humanos neste mundo teria como sustentação de suas bases a supressão dos vestígios, a propaganda, o uso de eufemismos práticas capazes de submeter a realidade a uma espécie de triagem. Ou seja, o real é tão absurdo que já não parece mais real. Daí apresentamos o principal ponto em que o mal poderia contribuir para o apagamento da memória, que seria a sacralização e a banalização dos fatos. Enquanto alguns episódios são inflacionados ou colocados num mesmo plano, outros são intencionalmente esquecidos ou mal interpretados devido à relativização com outros episódios.

Concluimos este capítulo fazendo uma leitura de *Estar sendo, ter sido* de Hilda Hilst. A narrativa traça a história de uma personagem e sua tentativa em buscar suas marcas diante do mundo; por isso ela vive um jogo assumindo diversos eus, desintegrando-se e reintegrando-se para ser o tudo e o nada. Na busca de si percebe que o passado é pesado demais para ser conduzido, porque lá talvez ela tenha existido de verdade. O indivíduo seria apenas o que restou dele no passado; ele é o que foi. Para ser ele precisa ter sido. E toda a sua trajetória sendo é a coleção do que já não é. Por isso a memória funcionaria como um fardo do qual não há como escapar. Assim, a personagem principal denuncia: “ando atijolado de memórias”. Memórias que impõem um presente no qual não se identifica porque próximo ao final da vida reconhece unicamente na juventude a perfeita existência. E o indivíduo percebe que suas marcas são efêmeras, são espécies de não marcas. Assim, a realidade que se problematiza é o deslocamento do indivíduo sem conseguir se identificar com seu meio, sem conseguir se adaptar à realidade. A memória surge como única possibilidade de fazer com que sua presença no mundo não fique destituída de conteúdos. Mas o passado é uma composição de flechas e o indivíduo a desintegração de muitos eus, indivíduo que se reintegra na palavra, o ponto de referência, e talvez a única realidade possível.

Dizer que o romance é um gênero em extinção é o mesmo que assinar o atestado de óbito da história. Homem e mundo continuam a produzir marcas, daí a necessidade de registrar essas marcas, fazendo história; homem e mundo continuam a revelar o absurdo da realidade, daí a necessidade de problematizar suas marcas, fazendo literatura. É com esse intuito que convidamos todos a dialogar com os registros que refletem e refratam nosso tempo e que inserimos no corpo deste trabalho. Assim, boa viagem ao “caos”!

1 – A REINVENÇÃO DA HISTÓRIA

1.1 - Memória e Esquecimento

Definiremos logo nossa compreensão para memória e esquecimento. Evidentemente outras variações serão invocadas ao longo desta tese. Mas é esta primeira menção que intencionamos levar nos momentos que invocarmos estas palavras. Apresentamos a memória como sendo uma característica inerente à escritura literária porque esta se vale da própria palavra para exercer sua especificidade, o que dá a esta escritura um olhar voltado para o próprio umbigo sem deixar de infringir sob tudo um outro olhar: o panóptico. Cercar a realidade e a sua representação é um atributo da composição de sua ambigüidade. A memória é a possibilidade vária de exercitar o sentido de todas as representações. O mundo que chega à ficção é um mundo preciso porque este está submetido às leis da narrativa. E se temos na literatura o construto de ficção, é dado a esta a sua infinitude. Neste sentido, definimos o esquecimento como um atributo da teoria⁷. Porque certas teorias (as mesmas ficarão evidentes no corpo deste trabalho) carregam suas imperfeições já que só comportam o seu objeto num relance. Não abarcar aquilo que se propõe a estudar é pura característica sua, já que é esta falta que a faz gerar outras teorias que por sua vez gerarão outras faltas. A geração dessas faltas é a composição do esquecimento. É o esquecimento supra-sumo de sua verdade. Assim o esquecimento é obra das escrituras que se prestam à verdade. Sendo assim toda teoria abordada ao longo deste trabalho, de uma certa maneira, é responsável pela perda das marcas do homem em seu mundo. E se concebemos a escritura histórica como uma ciência é ela também corroboradora do esquecimento do passado que por sua vez nos faz entender menos o presente e sentirmos medo do futuro. Evidentemente, ao longo desta tese perceberemos que o depoimento de alguns historiadores tentará destruir nossos argumentos, já que descobriremos também que a história é relativa e que “a ‘verdade’ é uma figura de retórica cujo quadro de referências não vai além de si mesma, incapaz de apreender o mundo dos fenômenos: a palavra e o mundo, a palavra e o objeto, continuam separados” (Jenkins 2001, p.57). Sendo assim, neste momento, tanto a escritura literária quanto a escritura histórica fariam o mesmo idioma. Mas é aqui que definimos o corte entre ambas ao colocar uma sob o percurso da memória deixando a outra banhar-se no

⁷ - Mas o esquecimento deve ser também lembrado enquanto componente da ideologia dominante. Neste sentido, é bom enfatizar que para esquecer algo, a ideologia dominante nos faz recordar de outras coisas de seu interesse.

vale do esquecimento. O corte imprime um componente didático, o que de uma certa maneira já nos condiciona a aceitar que a fronteira entre ambas é diametralmente frágil⁸.

Seremos personagens neste trajeto. Guiaremos leitores e autores por um certo labirinto, porque escrever é construir labirintos. Nós construiremos o nosso: desde já temos uma certeza: o mundo não é um vazio: há sentido em tudo. E o labirinto é a junção de sentidos.

Foi descobrindo nossa identidade como personagem do mundo que conhecemos Walter Benjamin. Mas se seu pensamento é obra contextualmente mundial eis que no hemisfério desse trabalho se funda na nossa versão dos fatos (ou das ficções). Estando ligado à intimidade de seus gestos (porque no mundo da escritura todos os homens são mediados pela palavra) aprendemos com ele que “a experiência da arte de narrar está em vias de extinção” (1994, p.197). E foi o romance moderno quem primeiro desferiu balas contra esse corpo que tecia tranqüilo, num canto da casa, o avental do futuro. Saímos do mundo miraculoso dos relatos e embarcamos no mundo plausível da informação (Benjamin 1994, p.203). Esta que exige de todos uma verificação imediata. Sendo assim, estaríamos na contramão da história por não aceitarmos o mundo dessa forma? Estaria a história condenada ao fim por se abastecer desse imediatismo da informação? Algum personagem nestas trevas poderia argumentar: ainda é muito cedo propor tais questões. E talvez, por isso, ainda não há o que responder.

Se o romance tem culpa pelo assassinato pré-maturo dos relatos fundados na experiência vivida pelos homens, eis que, talvez numa atitude de desespero este se coloque, ao final do milênio, nesta terra de cada vez menos palmeiras, como um restaurador inábil das ruínas do passado⁹. Sem poder fugir de seu tempo, é o romance, de hoje, um espectador assíduo desse mundo imediato porque como Paul Valéry afirmou “o homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado” (apud Benjamin 1994, p.206). E sorrimos com o veio profético de tal afirmação: afinal, a sentença foi proferida antes mesmo da segunda grande guerra mundial. Mas talvez isso só nos sirva de consolo: estamos mais pobres realmente de experiências intercambiáveis, confirma Benjamin (1994, p.115). Ou seja, os escombros da guerra teimam em encobrir não apenas o passado, mas o próprio futuro. O silêncio da

⁸ - Salientamos que é a história oficial que visualizamos como propulsora do esquecimento voluntário.

⁹ - Sua inabilidade se funda no fato de que toda memória é sempre parcial, mesma a memória romanesca (o fato de ser obra aberta).

guerra-fria fez ainda mais vítimas pois, durante muito tempo a única história repetida era a de que um simples botão poria um ponto final a tudo. Foi assim que ficamos embasbacados: a história escrevia seu fim com o dedo pesado do esquecimento e a esta hora talvez nem as cinzas contassem algum vestígio. Mas será que o botão não foi acionado? Foi essa a pior metáfora produzida pelo homem: ela apagou todas os genocídios da humanidade (em nosso país se não fosse a pena aguçada de Euclides, Canudos teria sido apenas um relato miraculoso). Mas aí era preciso rever tudo: será que a história é um imenso vácuo? E a ficção é apenas ressonância desse vácuo?

Na verdade, nossa proposta é andar pelos caminhos ambíguos da ficção produzida na última década do século em nosso país, por observarmos, neste período, uma maior concentração de temas relacionados ao final do milênio como: dessubstancialização do sujeito, simulação da realidade, pós-modernidade, fim da história, um certo resgate da história nacional (a velha proposição nacionalista dos românticos e modernos?), violência, drogas etc. No tocante ao nacionalismo, se os românticos supervalorizavam nossa terra tornando-a irreal, os modernos, bem intencionados desejavam despir a todos numa volta lúdica ao paraíso¹⁰. Assim, abrimos mão também para uma retomada desse nacionalismo nestes últimos anos. Que rumos ele tomou? As chaves estarão postas à mesa nas duas últimas partes desta tese. O cunho periódico tem uma intenção didática e também tenta dar uma amostragem do que é produzido no Brasil recente.

A teoria parece, ao cruzar as águas turvas do novo milênio, se banhar de incertezas. Onde estávamos quando anunciaram o fim de tudo?

Se é certo que a História acabou, o que estamos fazendo aqui? A História é um amontoado de restos? É a acumulação das ruínas do passado? Ela escreveu seu último capítulo ao revelar ao mundo a fórmula neoliberal de viver? Ou o fim se justifica pela dificuldade em entendermos nosso mundo, agora?

Aquilo que era passado de geração a geração definiu com o desaparecimento do trabalho manual. “Contar histórias sempre foi a arte de contá-la de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história” (Benjamin 1994, p.205). Para os romanos, o texto é aquilo que se tece. Se concebemos a História como narrativa, encontro no tecido dela uma colcha

¹⁰ - Evidentemente não há nenhum sentido pejorativo nesta volta lúdica dos modernos.

de retalhos. E se hoje aceitamos o que se convencionou chamar fim da História, entendo esse fim, neste primeiro momento, como a incapacidade nossa de apreender da realidade atual um significado, já que, diferentemente de outrora, os meios suprapelozes da informação nos destitui de sua rápida verificação. Aceitamos ou não a “verdade” dos fatos. A inflação de informações (Baudrillard) é infinitamente superior a nossa assimilação. Diante da enorme quantidade de sinais lançados pelo sistema diariamente, qual passará a fazer parte do relato da História. Isto significaria o fim dela? Ou mais uma comprovação que cabe ao historiador selecionar e dar significado aos fatos do cotidiano?

A tradição oral era feita de uma credibilidade do passado (tecido). Um passado vivo porque revivido, na oralidade, de pessoa para pessoa. A imprensa imprimiu o passado, mas ao mesmo tempo o aprisionou na moldura do imobilismo. Este passado catalogado, registrado, documental foi a prova que precisávamos para não compreender mais a realidade (os acontecimentos). E é a informação (como nova forma de comunicação entre os homens) que vai contribuir para que as ruínas fixas do passado se fragmentem nos destroços intraduzíveis do “veloz” presente (o que se torna veloz não é o tempo, mas o acúmulo dos códigos (mensagens) nos é superior a nossa frágil capacidade em assimilá-los na íntegra). Neste sentido, a história, que já não é mais tecida pelo homem, se transformaria num engodo a mais da ideologia dominante. E assim, como versão mumificada de conceitos petrificados, surgiria a sua representação: estava decretada a morte da história. Essa História seria a própria materialização do esquecimento.

Para Benjamin, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo (...) O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento” (1994, p.224). Assim, a história como um modelo da civilização ocidental, pressupõe uma memória negativa. Essa história marginaliza a história circunscrita no cotidiano das massas. É uma memória redigida ideologicamente. Suprimindo vozes que cantavam no lago encantado da luta pela liberdade. O cotidiano dessa luta foi redimido (ou rendido?) pelos espectros de heróis e governos. As batalhas, registradas na história, se inscreveram como pontos luminosos distintos; cada qual buscava, a seu modo, dar marcas a uma memória amputada: as massas estiveram apenas como espectadoras.

A invenção da história oficial proporcionou às classes dominantes a propensão de uma tradição a contragosto dos menos favorecidos. De repente, passamos a ouvir vozes onde não havia ruídos. Os fantasmas da ideologia dominante ressurgiram lapidados pela memória fixa de grupos hegemônicos. E nós, destituídos da possibilidade de uma outra memória, fomos aos poucos acreditando que o apagamento dos rastros propostos por eles fosse nossa real história. Assim construímos nossa barbárie.

Para Benjamin, “o dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer” (1994, p.224/5). Resgatar no passado a semente da esperança é redimir o presente do esquecimento futuro. Nossa história não pode ser um corpo que envelhece com o tempo, mas uma alma que ganha vida a cada encontro com o novo. E o novo não é só privilégio do que virá, mas também do que já aconteceu. Cada volta ao passado deve ser encarada como uma descoberta: este é o caminho da memória ativa.

Procuramos no passado nossa culpa, como se fôssemos K. (em *O Processo*) em busca de sua condenação (Segundo Willy Haas, “o objeto desse Processo, o verdadeiro herói desse livro inacreditável, é o esquecimento... cujo principal atributo é o de esquecer-se a si mesmo” (apud Benjamin 1994, p.156)). Esse passado nos pesa como um fardo. Ele está lá, fixo, imóvel, como o dedo de Deus a apontar nossos erros. Para Benjamin, isso acontece porque vemos a história como um lugar cujo tempo é homogêneo e vazio, quando, na verdade, a história é saturada de “agoras” (1994, p.229). A história deseja ser construída. E esse desejo está no futuro, local de sua liberdade. Os seus “agoras” nos mostram a sua característica móvel.

Evidentemente, a tradição oral impunha uma verdade inquestionável ao fato relatado durante anos. Por outro lado, o documento histórico sempre esteve atrelado a comprovações. O romance é o lugar onde a comprovação não faz sentido já que nele a verdade não está atrelada nem a questão oral nem documental. O romance é capaz de gerar sua verdade enquanto o discurso histórico invariavelmente compõe sua verdade com a fidelidade de seus argumentos que se baseiam em comprovações.

Benjamin nos sugere o seguinte: “Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações(...) quase nada do que acontece está a serviço da

narrativa, e quase tudo está a serviço da informação” (1994, 203). Neste sentido é que começamos a entender porque o mundo tem perdido suas marcas e em consequência a história acaba sendo uma tela vazia. A informação atrai o fulcro das atenções para si fazendo com que a construção do sentido se perca face o efeito final a que se conjuga. A informação seria o objeto finalizado não necessitando de mais nenhum retoque. Assim é que o sentido se perde, pois a informação já vem lapidada, e a história é uma construção perene.

Para entender um pouco a história desço ao cotidiano. Mas o cotidiano não é claro, preciso encontrar a porta de entrada. Mas não há portas, porque não há construções, apenas ruínas. E é sobre elas que encontro nosso primeiro fantasma: O Angelus Novus.

O anjo continua de costas. “Seu rosto está dirigido para o passado” (Benjamin 1994, p.226). Tento conduzir um diálogo, mas ele permanece mudo como se fôssemos uma ameaça para ele. Tento insistir, mas uma voz é veemente: – Não insista! E continua: Ele está olhando para o passado. “Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso” (Benjamin , idem).

Nosso passado se desmorona. Como entender este encontro? Isso seria um argumento de que a história oficial, por exemplo, seria um vácuo?

Ouvimos Borges proferir num de seus contos que sua memória era um amontoado de restos (apud Carr 1996, p.17). Esse amontoado de restos seria a história? Edward Carr diz que “a história exige a seleção e ordenação dos fatos sobre o passado à luz de algum princípio ou norma de objetividade aceito pelo historiador, que necessariamente inclui elementos de interpretação. Sem isso, o passado se dissolve em uma confusão de inumeráveis incidentes isolados e insignificantes, e a história não pode ser escrita de modo algum” (1996, p.20). Carr escreve como historiador. Assim percebemos que a realidade, passada ou futura, só é possível pela linguagem. O discurso histórico é a tentativa final provisória da soma das versões sobre o fato. Ele procura ser a revelação mais próxima da

possibilidade do fato ter ocorrido de determinada maneira. Procura evitar a ambigüidade. Mas quando achávamos ter encontrado a resposta para o entendimento de tal discurso um historiador americano, em 1910, já dizia que “os fatos da história não existiam para qualquer historiador até que ele os criasse” (apud Carr 1996, p.56). Voltamos a estaca zero? Afinal, o que é história?

Começamos a abrir os olhos e ver que as imagens se misturam como se quisesse fazer sentido. Mas há sentido. Apenas não construímos ainda diálogo com ele. E é por isso que tanto necessitamos de mais pistas. O historiador Edward Carr surge e dialoga conosco: “minha primeira resposta à pergunta ‘Que é história?’ é, que ela se constitui de um processo contínuo de interação entre o historiador e seus fatos, um diálogo interminável entre o presente e o passado” (1996, p.65). Os caminhos podem não estar seguros, mas podemos dissipar parte do nevoeiro. Sobre o acúmulo de ruínas é possível ver crianças brincando. O passado não é uma folha morta, precisamos erguê-lo, antes que ele se perca para sempre. E se Carr afirma a história como um diálogo interminável entre o presente e o passado, já é fatídico perceber que a história, no sentido geral, está na contra-mão do esquecimento.

Arriscamos dizer que este diálogo é a parte viva da história a qual os romances (que privilegiamos nesta tese) estão tentando passar a limpo. O imediatismo dos tempos modernos nos faz virar as costas para o passado e assim não podemos nos comunicar com o Angelus Novus, pois ele também está de costas para nós. Enquanto as ruínas se acumulam nas asas dele, nosso futuro está preste ao esquecimento. Por não entendermos o sentido das ruínas do passado estamos condenando o futuro a não ter sentido algum.

Talvez nosso maior erro seja olhar para o passado com o intuito único de justificar o presente, como se o passado não tivesse vida própria e o presente não vivesse sem justificá-lo. Mas o passado que vemos será sempre modelado pelo tempo o qual vivemos. Essa concepção pode trazer danos ao sentido do passado. Mas há como escrever o passado sem ser influenciado pelo presente?

Estamos caminhando por Letes, rio do esquecimento, talvez tenhamos encontrado Gil Vicente que nos teria convidado a passear em sua barca do inferno; pensemos assim, quem sabe seremos conduzido a algum lugar que nos dê a chave para nossos questionamentos.

No vácuo do passado encontramos alguns rastros. Decidimos segui-los. O psicanalista Fábio Landa nos convida a uma reflexão. Segundo ele “a mentalidade genocidária está presente no continente americano lembrando o tempo todo uma história que teima em não ser contada, ou pouco contada, ou mal contada, ou talvez contada e bem pouco considerada – mortos e assassinos cujos espectros turvam os horizontes dos vivos” (apud Hardman 1998, p.68). As revoltas foram sempre abafadas, em nosso país, nossa cultura sofreu castrações irreversíveis ao final de vinte anos de ditadura. Ficamos mais pobres de experiências vivenciáveis, ou porque a censura proibia tudo, ou porque muitos que lutaram morreram nos porões do DOI¹¹, por exemplo, ou porque alguns resolveram ser o protótipo do esquecimento. Abriram valas clandestinas, mas os corpos encontrados continuam acumulando salas de uma universidade paulista sem identificação. Por isso, talvez, o romancista Heitor Cony atento a esse vácuo nos apresente seu *Romance sem palavras* (1999).

Romance sem Palavras de Carlos Heitor Cony faz uma reconstituição dos anos sombrios da ditadura militar. A narrativa propõe a denúncia da realidade (daquela época e de hoje) sem se tornar uma fotografia desfocada daqueles anos. A História está lá. Sem precisar citar nomes ou locais, os meandros narrativos revelam ao leitor, um pouco informado, quem são e onde estão tais relatos.

Relato feito por uma personagem-narrador que nos chama à reflexão sobre o por quê (ou por quês) daqueles anos e suas (in)consequências no Brasil de hoje. A versão de um ex-militante da resistência armada, que vê toda a sua trajetória e a trajetória da própria luta na clandestinidade e também a trajetória do poder vigente, a partir de um episódio ocorrido numa das tantas celas da tortura. É pela ótica da B 17 que o mundo vai se construindo: mundo narrativo e mundo realidade. Por isso o episódio da cela invade toda a narrativa, sendo rememorado ao longo do romance, como a querer dizer ao leitor que o que está sendo narrado verdadeiramente aconteceu e não pode ser esquecido; lembrando um trecho da música buarquiana, *passagem desbotada na memória/ das nossas novas gerações...* porque naquele período o governo militar já promovia apagões (estes da memória). E toda uma geração sofreu os impactos daqueles vinte anos que ainda se constitui num imenso hiato que precisa ser desfeito. Agora por que muitos que lutaram

¹¹ - DOI-CODI: Departamento de operações de informações – Centro de Operações de Defesa Interna.

contra aquele regime hoje têm uma posição contrária? É justamente esta atitude que o romance de Cony chama a reflexão: o por quê, de intelectuais que uniram forças para tentar derrubar o regime se prostram hoje como defensores do FMI?

Afinal, o que foi que deu errado? Esta reflexão gira a narrativa de um romance que se escreve sem palavras por, talvez, ter palavras demais para dizer. E também por se perguntar: há palavras que expliquem atitudes hoje quase inverossímeis de determinados amuletos da resistência? Se o presidente-sociólogo nos pede para esquecer tudo o que ele disse, nosso personagem diz o contrário:

Ainda que viva cem, mil anos, não esquecerei aquele dia em que, deitado no leito miserável da cela B 17, a porta se abriu e dois soldados empurraram um corpo que logo se estatelou no chão de ladrilhos (p.11).

Um episódio que tem a aparência comum, mas que preenche o vácuo criado pela história oficial ao se repetir ao longo do romance como se fosse uma espécie de refrão. É esta repetição que faz o corpo da memória ganhar vida e erguer as ruínas do passado queimando o manto do esquecimento. A memória ganha credibilidade mesmo sem definir datas ou locais, porque ela funciona como restauradora das formas apagadas do passado. O passado existe, precisa ser refeito, removido das sombras, daí não precisar datas ou locais exatos, mas tão somente o ajuste da linguagem para que as formas dispersas possam se encontrar no novo espaço: o da ficção.

Em outra passagem a narrativa evidencia a intenção do poder em apagar os conteúdos de um período:

“Não convinha à repressão deixar mortos nas celas, havia sempre a dificuldade de dar sumiço nos corpos. A encenação de um suicídio, dez meses mais tarde, quando um jornalista apareceu enforcado numa cela, seria na prática o início do fim do regime.” (p.45)

A cena é reconstruída em nossa memória. Sabemos que o jornalista é Herzog, da TV Cultura, mas nem por isso o texto nomeia, porque parte do pressuposto que essa história todos conhecem, mas será que conhecem? (o que também vem reforçar a curiosidade do leitor.) Com certeza, os anos têm se encarregado em passar uma borracha não apenas sobre este episódio, mas em tantos outros. É o esquecimento forçado por interesses diversos. Os acontecimentos perdem sua consistência, o passado se acumula em ruínas porque não consegue se desvencilhar dessa história mal contada. Mas o fato do

autor-narrador chamar ao episódio de encenação revela o conteúdo crítico da narrativa que não quer ser reprodução do discurso dominante, mas construção mesmo da memória de um período do país.

Segundo Friedrich Nietzsche “nenhuma felicidade, nenhuma serenidade, nenhuma esperança, nenhum gozo poderia existir sem a faculdade do esquecimento”(apud Wilke 2000, p.156)¹². O esquecimento permitiria o ato da criação, enquanto a memória depositaria seu espectro no ressentimento. Em Nietzsche o esquecimento aparece como uma força positiva donde resulta a fonte de toda felicidade. Mas a memória é também a opositora do esquecimento. Seria perverso recordar? Para Nietzsche, sim.

A memória surge, em Nietzsche, como uma força terrível quando ela “nos imobiliza ou nos puxa para trás, impedindo o avançar – o poder da sedução para permanecer no pronto, no conhecido, no realizado, em suma, no cristalizado” (apud Wilke 2000, p.160). Neste sentido, é a memória uma força negativa por nos conduzir a um mundo imune às transformações. O passado seria um fantasma do qual reservaríamos distância.

Mas não é assim que se comporta a ficção, nestes últimos tempos, ao menos nestas paragens. Os romances têm nos colocado diante de uma memória que tem como objetivo não a simples descrição de fatos, mas a recriação de episódios que viabilizem a reconstrução de uma memória passada, bem como a construção de uma memória mais imediata, do presente. A memória não surge como um corpo lapidado, mas como algo que requer sempre uma rememoração: o ato criativo. Cada leitor determinará o grau de verdade do que está sendo lembrado, cada leitor é autor da construção de um mundo, cada leitor é construtor direto da própria história.

O que queremos dizer com isso é que “a objetividade em história (mas também em literatura) não repousa e não pode repousar em algum padrão de julgamento fixo e inalterável existente aqui e agora, mas apenas num padrão que está depositado no futuro e evolui conforme o processo de avanços da história” (Carr 1996, p.20). Já que o leitor é o alvo direto do discurso, está depositado nele as esperanças futuras do salvamento da história do esquecimento tumular. Mas o leitor do romance seria o mesmo leitor da história? Num certo sentido sim: ambos salvam os discursos do esquecimento. Mas

¹² - Segundo Nietzsche, “não poderia haver felicidade, jovialidade, esperança, orgulho, *presente*, sem o esquecimento” (1998, p.47).

enquanto o leitor da história seria uma espécie de observador crítico (o leitor ajuda a reconstruir o passado), o leitor do romance seria cúmplice da própria história (o leitor revive o passado).

O discurso histórico por estar sempre pautado em visões “particularizadas”, principalmente nos períodos de ditadura que no Brasil se fez tão presente ao longo de sua trajetória, gera sempre a possibilidade de vácuos na história que necessitam ser preenchidos ao longo dos tempos. A composição (o preenchimento) desses vácuos é necessária toda vez que se quer conhecer o presente. Já no discurso ficcional os vácuos são partes de sua composição, o que longe de necessitar de sua “enchedura” requer a abertura de novos vácuos, fato que faz com que esse discurso possua um valor de verdade que está além do próprio discurso histórico. Quando Bertold Brecht em sua *Cartilha para os cidadãos* pede: “apaguem os rastros!” Ele põe em evidência a composição do discurso ficcional: quanto mais tentamos apagá-lo, esquecê-lo, mais ele se inscreve como uma memória viva.

O esquecimento e a memória são partes do discurso ficcional. Ambos se afirmam, e se negam. Como uma moeda de duas faces, ora o escritor utilizará uma, ora outra, mas toda vez que tivermos a certeza que ele quer que esqueçamos o que está sendo dito é justamente aí que finda o esquecimento e toda vez que entendermos que ele nos impõe uma memória, aí, com certeza, estará depositada nossa amnésia. É negando que se afirma, é afirmando que se nega. É esse o jogo da ficção: encontrar na ambigüidade da palavra as diversas formas de dizer a realidade. E ao fazer isso, a ficção acaba revelando-se a si mesma.

A preocupação de historiadores foi a de sempre evitar “os apagões” da história (uma eterna luta com a história do poder). Desde Heródoto:

Eis aqui a exposição da investigação realizada por Heródoto de Halicarnasso para impedir que suas ações realizadas pelos homens se apaguem com o tempo.
(apud Borges 1993, p.19).

E os registros foram sendo tantas vezes depositados no sótão (segundo Benjamin, “o sótão é o lugar dos objetos descartados e esquecidos” (1994, p.158)). Evidentemente, interesses externos, inerentes muitas vezes à ideologia dominante funcionaram como a poeira da história. Ao interagir com os registros do passado, necessitamos conhecer as condições em que foram gerados. No discurso ficcional também levamos em conta a vida do autor, mas

este fator não é determinante: a obra de ficção impescinde ao que vem antes ou depois: a sua verdade está presa a seus limites, inclusive o antes e o depois.

A intervenção do historiador no discurso histórico é tão decisiva que faz Edward Carr afirmar o seguinte:

É comum dizer-se que os fatos falam por si. Naturalmente isto não é verdade. Os fatos falam apenas quando o historiador os aborda: é ele quem decide quais os fatos que vêm à cena e em que ordem ou contexto.(...) um fato é como um saco – não ficará de pé até que se ponha algo dentro.” (1996, p.47)

Ou seja, a História com “H” maiúsculo é uma falácia (Carr 1996, p.100). Na verdade, são fragmentos que estão depositados no passado, que ganham vida na voz de diversos autores. A obra de ficção não apenas enche o saco, como ainda o deixa transbordar.

Vavy Borges afirma que escrever história não é estabelecer certezas, mas reduzir o campo das incertezas, estabelecendo um feixe de possibilidades (1993, p.70). Já o romance tem a ousadia de estabelecer diversas certezas, só que diametralmente amplia também o campo das incertezas, sem dar espaços para a probabilidade. A possibilidade de probabilidade em ficção seria a negação de sua espinha dorsal: a ambigüidade. Em literatura o provável é.

Edward Carr diz que a história tem uma dupla função: “capacitar o homem a entender a sociedade do passado e aumentar o seu domínio sobre a sociedade do presente” (1996, p.90). Em literatura, o passado vive com o presente; ambos trocam suas identidades. Se, por exemplo, o romance *Agosto* (1990) de Rubem Fonseca, narra os dias daquele mês que antecede a morte de Getúlio Vargas, ele nos põe não apenas como leitores de um passado, mas como cúmplices de uma realidade que traz suas contradições, tão excitantes que em vez de encerrar o fato, o enche de vida, e cria expectativas mesmo após a leitura. Como se desse ao fato uma projeção tridimensional. É isto que faz com que o discurso ficcional dê ao passado a “aura” do presente, perpetuando sua verdade como memória viva, e dando ao presente sua razão de ser já que o coloca sem limites espaciais ou temporais. O presente é passado e é futuro. Mas a história não é feita de agoras?

Para Carr “se nossa sociedade recuperar seu domínio do presente e sua visão do futuro, ela, também, em virtude do mesmo processo, renovará sua compreensão do passado” (1996, p.31). A instabilidade ou indefinição para o momento atual tem levado

muitos teóricos contemporâneos (Baudrillard, por exemplo) a desconfiar da existência da realidade (abordaremos este aspecto mais adiante). Longe desse ceticismo, os romances têm fincado sua temática na discussão de uma realidade possível. O passado ressurgido de documentos comprovadamente históricos põe invólucro a identidade do agora. Segundo Roberto Vecchi, estamos vivendo “uma crise provocada por um esvaziamento da memória, a atual condição crítica brasileira se relaciona, sim, com uma ausência ou uma perda, que não é perda do passado, mas perda brusca de uma idéia de futuro, ou melhor, da idéia de futuro e de progresso com que se moldou a construção do passado e da história nacional” (apud Hardman, 1998, p.112/3).

Se nos ressentimos de uma marca que nos identifique como nação, isto se reflete no fato de sabermos que hoje somos vários brasis. A idéia de imensa nação tentava encobrir as várias diferenças propiciadas não apenas por distâncias e interesses, mas, principalmente, pelas distorções econômicas. Quando se fala de um fato histórico, como a Independência do Brasil (não estamos, neste momento, questionando o sentido ideológico deste fato), por exemplo, coloca-se como sendo nacional, quando não é bem assim. Na região norte, por exemplo, ainda em 1823 se lutava por independência. Fica claro, neste pequeno exemplo, que o discurso histórico dominante se ausenta de mostrar as diversas ocorrências desencadeadas no período. Quando um romance, *Lealdade* (1997) de Márcio Souza, por exemplo, traz em sua embocadura documentos que nos dão uma outra visão dessa história lapidada (memória fixa), vamos perceber que alguma coisa não foi lembrada. E se foi não teve o mesmo peso dado à história “oficial”. Essa história de pensar o Brasil como uma nação homogênea revela a intencionalidade de nossa historiografia para a amnésia. Evidentemente não invocamos o romance como detentor de uma verdade suprema, mas entendemos que o fato do romancista recorrer a uma pesquisa desse tipo de certa forma já coloca a escritura literária como uma espécie de crítica da escritura histórica vinculada ao discurso de poder. No capítulo a seguir prosseguimos na nossa discussão sobre história trazendo algumas definições clássicas.

1.2 – Era uma vez a História?

Como vemos o mundo? O mundo é apenas discurso? E como Jacques Derrida devemos afirmar que “não há nada fora do texto” (apud Pallares-Burke 2000, p.48)? Evidentemente, se compactuarmos com esta posição, certamente não nos restaria mais nada a ser feito a não ser ler o mundo como uma mera cópia. Porém acreditamos que o mundo é texto e mais alguma coisa, ou o texto é uma de suas tantas simulações. E mergulhamos prontos a acreditar que no fundo tudo é criado ou por circunstâncias óbvias da natureza ou pela mão teimosa do homem. Ao longo dos anos, diversos mundos foram sendo criados, e, à medida que a história encontrou novas versões para fatos antigos, outros mundos ganharam o depósito úmido do esquecimento. O passado se tornou definitivamente cativo do presente numa página que tende a ser sempre reescrita. O que nos vem a ser a história, perguntamos?

Segundo Stephen Bann, “a história é um corpo e um texto; como um texto, ela carrega uma autoridade quase equivalente à da lei; como um corpo, é acessível por formas que ignoram ou passam ao largo da lei” (1994, p.139). Neste sentido, somos indiciados a ver na noção de história algo que não é apenas mero discurso, mas uma realidade extra-textual, mas que ironicamente esta realidade reivindica sua identidade no textual. É o texto franco criador do real. Mas não ousamos dizer que fora do texto não há nada. Há sim, tudo aquilo que o texto não foi capaz de captar. Mas como Roland Barthes diz que o fato só pode ter uma existência lingüística (apud Bann 1994, p.82) percebemos que é no âmbito do discurso que se inscreve nossa discussão. Assim sendo, repetimos o questionamento de Barthes: “que lugar o ‘real’ desempenha na estrutura do discurso?” (apud Bann 1994, p.82). E desde já esclarecemos que “a história não é simplesmente um gênero literário (...) implica uma atitude para com o passado” (Bann 1994, p.139).

Olhar para o passado é criticar, é destituir uma postura passiva, é ver através do lacre que o esconde algumas respostas que poderiam nos ajudar a perceber melhor nossas fortes limitações do presente. Assim compreendemos quando Natalie Zenon Davis nos fala em esperança pro futuro: “não importa quão estático e desesperador o presente nos pareça, o passado nos lembra que podem ocorrer mudanças” (in Pallares-Burke 2000, p.85). Atuar retrospectivamente é a condição necessária para que o pensamento atual nos conduza

fachos de luz. O conhecimento não é uma peça disforme que tentamos encaixar no vazio. Mas algo que requer nossa cumplicidade em sua coerência. O passado se ordena e nos conduz ao futuro a partir dos caminhos que escolhemos como necessários a sua compreensão. Marx havia dito que “a história era o único tipo de ciência que poderia nos servir de guia para o futuro” (apud Pallares-Burke 2000, p.86). O que não implicaria dizer que o passado fosse algo imóvel, mas que a necessidade de entendermos o presente já denuncia a sua constante mobilidade. O passado reage às solicitações do presente se tornando não o sótão do mundo, mas o seu jardim onde as plantas crescem necessitando de cuidados da tesoura do agora.

Para R. G. Collingwood “toda história é história do pensamento” (2001 p.229) e “todo pensamento é pensamento crítico. Conseqüentemente, o pensamento que reconstitui os pensamentos passados critica-os, ao reconstituí-los” (2001, p.230). É esta condição que faz do passado algo mutável. Assim, o passado reconstituído no presente é fato que transmuta, que agarra o lodo de pensamentos futuros compondo seus novos corais. Ou seja, a história é contínua (Heller 2000, p.14). Às vezes essa idéia de continuidade pode supor uma concepção linear para a história. Criticando a visão linear que alguns historiadores detêm em seus discursos, Asa Briggs afirma o seguinte: “para mim, a história é mais interessante do que isso, com muitas oscilações pendulares e contradições” (in Pallares-Burke 2000, p.63). Essas oscilações são a medida da heterogeneidade presente na vida cotidiana. E “a vida cotidiana não está ‘fora’ da história, mas no ‘centro’ do acontecer histórico: é a verdadeira ‘essência’ da substância social” (Heller 2000, p.20). Sobre a questão da cotidianidade voltaremos mais adiante.

A crítica feita por Asa Briggs encontra sua paralelística na afirmação de Jacques Le Goff de que devemos “tirar a história do marasmo da rotina” (1998, p.29). Há muito, a história deixou de ser um discurso retilíneo (se isso já foi possível algum dia). Violar a rotina do passado é promover uma revisão no presente.

Nos últimos tempos inserimos uma série de fins ao nosso mundo: como o fim do sujeito, o fim político, até o fim da própria história. Talvez essa ‘mazela’ do final deva sua influência ao período da guerra-fria. O fim eminente nos fez apressar comportamentos, teorias. A necessidade de escrever algo urgente que falasse desse possível fim fez com que muitos historiadores encontrassem na história recente respostas imediatas para fatos que

ainda estavam sendo gerados no cotidiano. Uma história escrita por impressões. Sobre esta investida Jacques Le Goff é enfático: “a história do curto prazo é incapaz de apreender e explicar as permanências e as mudanças” (1998, p.45). Assim o discurso histórico pode dar testemunho de uma realidade que eu o mesmo desconhece. Os acontecimentos necessitam ser maturados na pesquisa histórica para que seus conteúdos gerem sentidos e não pareçam um amontoado de fragmentos desconexos tornando o discurso oscilante e contraditório. A realidade pode ser contraditória, mas a sua representação, longe de deixar-se influenciar pelas oscilações do fato, deve imprimir a este sua coerência formal: “o historiador deve arranjar o conjunto completo de eventos dentro de uma hierarquia de significação revelando-o como um processo compreensível com princípio, meio e fim discerníveis” (White 1995, p.22). Vendo a questão da ambigüidade, se esta é a razão de ser do discurso literário, ela já não pode chamar a atenção para si quando estamos falando de história. No discurso histórico ela pode até sugerir sua existência, pois se aceitamos a história como uma ciência, não se trata de uma ciência exata, envolve o pensamento humano, o que significa dizer que esta é a junção de várias contradições. A ambigüidade surge como tensão da própria realidade, o que significa dizer que nem todas as respostas estão lá (no passado); o que faz o discurso histórico ser sempre provisório, estar sempre em processo. Mas ele não pode estar envolto na própria ambigüidade, já que assim correríamos o risco de tornarmos a história um caos, o que com certeza faria a felicidade dos adeptos do pós-modernismo. A história longe de se tornar uma ciência¹³, seria um romance kafkiano, ou quem sabe um conto borgeano. E não queremos com isso dizer que a literatura não nos possa revelar a realidade, porque temos consciência e pensamos como Milan Kundera, quando afirma com relação aos romances de Kafka que “ele nos disse sobre nossa condição humana (tal como ela se revela no século XX) aquilo que nenhuma reflexão sociológica ou politicológica poderá nos dizer” (1988, p.106). Porque no dizer kafkiano está um dizer outro, inerente a plurissignificação da escritura literária, e que faz com que as outras escrituras estejam aquém da literatura. Mas que na escritura histórica a própria literatura é

¹³ “A ciência, em geral consiste em fixarmo-nos sobre uma coisa que não conhecemos, procurando descobri-la. A ciência parte do conhecimento da nossa própria ignorância: não a nossa ignorância de tudo, mas a nossa ignorância de alguma coisa definida. A ciência descobre as coisas. Neste sentido, a história é uma ciência” (Collingwood 2001, p.19).

também parte de sua investigação, já que como manifestação do universo humano, a literatura implica um dizer social, e por isso mesmo histórico.

Agora vejamos uma citação do historiador Carlo Ginzburg:

“... comecei a refletir sobre um fato que os estudiosos conhecem, mas sobre o qual não se fala: o fato de Jesus ter nascido de uma virgem ser o resultado de uma profecia que foi mediada por um erro de tradução (...) um erro de tradução pode ser uma força propulsora e gerar a realidade. Poder-se-ia dizer: ora isso é Borges. Na verdade não é Borges, isso é a realidade, mas certamente ele pode nos ajudar a ver isso.” (in Pallares-Burke 2000, p.281)

As fronteiras desses discursos evidentemente têm suas vulnerabilidades. Porque tais matérias implicam uma série de atenuantes que nem sempre se apresentam de fáceis apreensões. Ambos invadem o campo “inimigo” porque não há entre eles barreiras intransponíveis. Efetuar tantas vezes o papel do outro é dilatar a visão e imprimir um discurso polifônico, o que permite a ambos ultrapassar uma compreensão minimalista vendo no mundo algo bem mais que uma obra acabada por uma entidade superior. É aí tantas vezes que a literatura adentra o espaço da história. Como é o caso de obras como *Lealdade* (1997) e *Desordem* (2001) de Márcio Souza, que criam seu enredo a partir de documentos históricos de século XIX para contar quarenta anos de lutas pela independência do Grão-Pará e Rio Negro, ou *Agosto* (1990) de Rubem Fonseca que abastece seu enredo com fatos que povoaram os dias que antecederam o 24 de agosto de 1954: dia da morte de Getúlio Vargas (obras que serão privilegiadas mais adiante).

Enfatizemos neste momento o objeto da história. “Não há realidade histórica acabada, que se entregaria por si própria ao historiador” (Le Goff 1998, p. 31). Este ponto é interessante porque põe em evidência o papel do historiador. Segundo Marc Bloch, “o historiador deve, ‘diante da imensa e confusa realidade’, fazer a ‘sua opção’ – o que evidentemente não significa nem arbitrariedade, nem simples coleta, mas sim construção científica do documento cuja análise deve possibilitar a reconstituição ou a explicação do passado” (apud Le Goff 1998, p.32). Já o escritor não tem a pretensão de construir cientificamente o documento. O documento é mais um índice narrativo que é construído dentro do jogo narrativo. Ou seja, as leis que regem o documento são as mesmas que regem personagens, espaço, tempo, narrador etc. Assim o documento é materialidade da narrativa em que se fundem seu valor científico e seu valor fictício. O historiador é um selecionador do passado; o que parece confuso, embaralhado como cartas de um jogo, surge da

intervenção do mesmo, como se ele tivesse uma autonomia sobre seu objeto. Mas é bom levar a termo o fato de que “o documento não é inocente” (Le Goff 1998, p.54), o que significa dizer que ele “é produzido consciente ou inconscientemente pelas sociedades do passado, tanto para impor uma imagem desse passado, quanto para dizer ‘a verdade’” (idem). É como se de alguma forma o historiador fosse intimado por este passado, que não surgiu de sua cabeça, mas que ele colheu como um dado e que ao olhá-lo pode inferir sua imaginação. “A imaginação – essa faculdade cega, mas indispensável, sem a qual não poderíamos perceber o mundo a nossa volta – é indispensável para a história. É ela que executa todo o trabalho de construção histórica” (Collingwood 2001, p.252).

Collingwood aponta dois tipos de imaginação: 1) a *imaginação pura*, que seria a imaginação do artista. Neste caso, um romancista, na composição de sua narrativa, coloca tanto personagens como incidentes em ação que estão determinados por uma necessidade interna deles mesmos. 2) a *imaginação perceptiva* – já aqui estamos diante dos objetos de possível percepção, como por exemplo, o interior de um ovo, ou a face oculta da Lua. Ambas imaginações diferem da imaginação histórica: “a imaginação histórica tem como tarefa especial imaginar o passado: não um objeto de possível percepção, uma vez que já não existe, mas um objeto susceptível de se tornar, através da imaginação histórica, um objeto do nosso pensamento” (Collingwood 2001, p.253). Reforçando a idéia de que toda história é história do pensamento.

É bom ainda insistirmos neste assunto. Segundo Evelyne Patlagean, “cada cultura, portanto cada sociedade, e até mesmo cada nível de uma sociedade complexa, tem seu imaginário. Em outras palavras, o limite entre o real e o imaginário revela-se variável, enquanto o território atravessado por esse limite permanece, ao contrário, sempre e por toda parte idêntico, já que nada mais é senão o campo inteiro da experiência humana, do mais coletivamente social ao mais intimamente pessoal” (apud Le Goff 1998, p.291).

Entendemos o imaginário como algo mais coletivo, que surgisse da própria relação social, ou das relações sociais. O imaginário surge no seio da sociedade como parte de uma cultura. Já a imaginação é algo individualizado, que não reclama o estatuto do imaginário por não se prender a um atenuante coletivo. Poderá ser construído a partir do imaginário coletivo, mas escapa a este pela subjetividade (daquele que imagina) inserida em sua construção.

Assim como a literatura carrega seus silêncios, sendo tantas vezes esta sua parte mais interessante, a história contém suas lacunas que serão preenchidas pelo historiador futuro. Estes silêncios talvez reclamem sua existência como pontos de ligação entre os fatos. Cabe ao historiador conduzir às dimensões mais longínquas da investigação. Os adeptos da *história nova* lutam, à sua maneira, para encher esses vazios. É por isso que “a história nova insiste sobre as diferenças das experiências históricas e sobre a necessidade de uma multiplicidade de enfoques” (Le Goff 1998, p.52). Uma espécie de polifonia na representação do discurso histórico. A variedade de enfoques possibilita a melhor compreensão do fato, mas de maneira alguma esgotaria o mesmo, já que outros silêncios seriam gerados. Isto faz tanto da história como da literatura matérias inesgotáveis.

Necessitamos da história como um guia incerto para o nosso mundo. E não dizemos isto como uma provocação “pós-modernóloga” com um único intuito de trazer mais incertezas ao excitante quadro teórico atual, em que certas teorias parecem ganhar as vitrines das lojas neoliberais consumistas. Elas surgem como cascatas e longe de dar vida aos seus rios se perde pelos córregos do esquecimento. Falamos guia incerto porque é pela intervenção do historiador que os fatos deixam os armários embutidos do passado e sob cheiro de mofo desencadeiam novos cheiros à realidade insípida atual. O discurso histórico atende a uma necessidade externa, uma falta no mundo real, e a uma necessidade interna, a coerência dos eventos na narrativa. Já num romance, tudo se imbrica a uma necessidade da própria narrativa (a necessidade externa pode ser sugerida pela mesma, e acreditamos que sempre seja, mas esta já pertence à própria história). A história vasculha suas lacunas porque elas são seu objeto material, como um corpo que sofre uma análise laboratorial para a verificação de sua química. Mas o objeto da história às vezes parece um não-objeto, já que o historiador tantas vezes faz suas experiências corroboradas pela intuição (nem sempre um documento, por exemplo, é suficiente para a compreensão do fato). A imaginação do historiador funciona como os reagentes sobre a matéria estudada.

Fazer história no Brasil muitas vezes foi promover novas incertezas. A historiografia outras vezes propunha uma versão “definitiva” da história mundial, mas novas versões incitaram os mortos que resolveram romper os túmulos do passado para gerar vida ao presente. Porque foi vendo a morte do presente, na sua demolição pré-matura, que reunimos as ruínas do passado para remendar o futuro e assim termos a certeza de que

nem tudo está a salvo do esquecimento e muito menos de uma memória mumificada. Reerguer as sombras do que se foi é uma ousadia talvez nociva a um mundo que se acostumou a olhar só para frente envolto em sua carranca do progresso exibindo em suas asas neoliberais o dinamismo de um sistema cada vez mais surreal porque moldado na virtualização de um mercado financeiro capaz de criar escombros sem detonar uma única bomba. Dar marcas visíveis a este mundo é uma tentativa da história, porque já fizemos ficções de mais e o mundo quer se ver através do retrovisor desse trem chamado progresso. Clio, a Musa da História, no período moderno ergue sua esferográfica dando uma demonstração da necessidade de fazer cada qual os registros desse mundo, para que ele não se perca sob os escombros do tempo. Ao mesmo tempo, Stephen Bann nos lembra que “Clio é um símbolo ambivalente da escritura histórica em toda sua complexidade” (1994, p.132).

Esta concepção da figura representativa da história no período moderno nos permite mais uma vez avaliar a escritura história aberta. E que longe de trazer definições tranquilas sobre o mundo toma deste a sua instabilidade. Pode parecer confuso já que falamos anteriormente que o discurso histórico não compactua da ambigüidade. Mas é bom deixarmos claro que a ambivalência é parte da pluralidade de vozes que convive na própria construção da escritura histórica.

A escritura histórica caminha para uma assertiva que exige coerência, o que em momento algum significa que ela deve ser teleológica, mas concorrer para um entendimento lógico, mesmo que a aparente realidade seja a sua contradição. Se a escritura não consegue indicar alguma luz esta se importaria mais para com a sua própria narrativa, neste caso, sucumbiríamos o sentido aproximando-nos de uma outra escritura: a literária. E aí é claro, se ambas não apresentam seus limites fixos, também temos de convir que guardam, evidentemente, suas especificidades.

Além de se resguardar da ambigüidade, vimos também que a escritura histórica tem sua reserva para com a imaginação, e como foi deambulado mais atrás, quando esta trata de tal recurso coloca-o dentro de seus limites: imaginar o passado é fazer com que ele adquira voz coerente no presente, para isto, além dos eventos consultados é a atitude historiográfica que permitirá ao que está sendo revelado gerar sentido. Como vimos, a imaginação não está fora da escritura histórica, ela é necessária enquanto possibilitadora da coesão narrativa.

Em certo sentido, poderíamos dizer que a imaginação é a única possibilidade de ligação concreta para com o passado; o que torna possível todos os fatos e desse modo ratificamos, de certa maneira, o pensamento de Quentin Skinner: “todos os historiadores tendem para um relativismo suave” (in Pallares-Burke 2000, p.312). Ou seja, toda escritura histórica tem seu cunho de verdade, e como ciência se presta a esta finalidade. Mas ao mesmo tempo, por ser contínua, esta verdade é relativa ou, como queira, provisória.

A realidade se impõe à escritura histórica, não como uma verdade inquestionável, mas enquanto tensão da própria relação humana, por isso às vezes, esta realidade pode parecer confusa, o que não implica dizer sem sentido. Como vimos, é a atitude do historiador que dará à realidade seu lugar possível na história. Mas é bom ratificar, como vimos anteriormente, que o evento, assim como o documento, não é inocente. Ele reclama sua presença na história por ter sido gerado no seio da sociedade. Seu acontecer está diretamente ligado a sua necessidade de ser recordado porque como evento histórico se projeta no futuro como resposta do passado. A sua existência produz-se no pensamento pelos braços da seleção feita pelo historiador. E para que esta realidade não acabe se tornando ela mesma um mero artifício da imaginação, aquele que investiga dá seu testemunho; é crítico da própria história.

O discurso histórico sempre nos surpreenderá porque a atitude do historiador para com o passado parte sempre do momento atual. Imaginem falarmos hoje na queda do muro de Berlim, influenciados pelos acontecimentos recentes nos Estados Unidos (dia 11 de setembro de 2001 – atentado terrorista). Os acontecimentos presentes influenciam sobremaneira a representação do passado. Não se deixar levar por acontecimentos recentes quando se está investindo em um fato passado é uma tentativa de se mostrar neutro na análise da investigação histórica. Mas até que ponto esta tentativa de neutralidade permite não ser influenciado pelo presente? Ignorar o momento atual, já é uma maneira de fazê-lo presente na escritura histórica.

Afinal, o que é história? Para atizar a discussão trazemos algumas “definições” de não historiadores. A história é “conversa fiada, segundo Henry Ford. Um pesadelo, pensava Joyce. Falsidades, rosnou Nietzsche. A grande dor, replica Fredric Jameson” (in Wood 1999, p.74). Tais assertivas comungam da incerteza quanto à definição da história. Na verdade, classifico todas como metáforas. O que ainda dá a elas a consistência da própria

indefinição. E não creio que tais “estudiosos” quisessem defini-la no momento em que proferiram esses argumentos, mas apenas empurrar o problema para mais a frente, adiando sua solução. No fundo, se se tratasse de uma ciência exata aos poucos as respostas iam sendo arquitetadas. Evidentemente todas essas afirmativas carregam sua verdade ao passo que contribuem com suas mentiras. Para Henry Ford a história seria a não-necessidade, não comporia um objeto de valor. Enquanto para Joyce cravaria os rumos da humanidade com o peso de seu passado. Nietzsche incorreria a um argumento decerto ambíguo: a falsidade produz um valor para a realidade: por quê ela é necessária? Já Jameson disposto a nos incitar é sinestésico em seu argumento. Ou seja, nos põe num canto da parede: um mal necessário? Gostaríamos de discorrer nesta metáfora.

Olhar para o passado é sofrer, porque selamos nele a confiança de que o presente poderia ser melhor. O passado nos enche com seu azedume porque a história foi o eco da barbárie, nela sempre estivemos ameaçados, sempre fomos destruídos por um inimigo comum: o progresso. A catástrofe gerada ao longo dos tempos proporcionou-nos uma história falida de sentimentos, os seres foram alijados do processo e o passado entrou pela porta do presente decretando um final melancólico ao futuro. As ruínas se acumulam e são elas responsáveis pelas marcas que comporão depois a escritura histórica. Mas esta, uma criação do poder hegemônico, solapa sua cantiga por todos os cantos do hemisfério. A humanidade é sepultada por uma escritura que se tornou ela mesma a própria ruína. Porque nela sorriem os lábios grossos do esquecimento, sim porque toda escritura histórica é sempre esquecimento de uma outra escritura, e está aqui depositada nossa grande dor, revelada na história oficial. “Para o marxismo, a obtenção da liberdade seria o *início* da história e o fim de tudo que conhecemos até agora: essas enfadonhas grandes histórias pré-históricas, que são exatamente as mesmas velhas histórias de escassez, sofrimento e lutas recicladas” (Terry Eagleton apud Wood 1999, p.29). A grande dor teria seu fim decretado quando o homem deixasse o cativeiro das relações sociais. Mas aí já não estaríamos mais no âmbito da história, nem da escritura histórica. Eagleton lembra que “haveria ainda um tipo de visão utopista, mas então seu nome seria cada vez mais *poesia*” (apud Wood 1999, p.28).

Então refletimos que a escritura histórica seria a grande dor por nos revelar as mazelas do mundo tal como ele foi ou pode ter sido, enquanto que a escritura literária nos

revelaria além dessas mazelas um outro mundo que ainda não nos é visível? Mas por estarmos no mundo do discurso não deveríamos inferir medos ou incertezas, ou os medos e as incertezas corroborariam para a armadura do discurso? Vibremos com os acordes dissonantes que saem quase a esmo, numa alucinógena viagem de linguagem diversa. A apoteose da escritura é a sua liberdade, é poder-se sentir frágil na argamassa de sua representação sem ser ameaçada por outrem. É ser burlada intencionalmente pela teoria, que é incapaz de dizer mesmo dizendo: no campo minado da escritura literária, a teoria é mais uma de suas lacunas. Mas é justamente por abrir lacunas que a teoria teima em existir. Assim sendo, falar de escritura histórica é falar de existência humana que cede sua representação como marca viva da historiografia. A história se cria no embate do conflito homem e mundo. Captar a história no meio deste conflito é fazer vociferar o canto de seu construtor: o historiador.

Assim a história está sendo repensada. Como bem o revela Hayden White em sua *Meta-História*. E desde logo White faz sua inserção na discussão: “Toda idéia da história é acompanhada por implicações ideológicas especificamente determináveis” (1995, p.38). A própria preocupação histórica por determinados eventos os faz envoltos numa semântica ideológica. Participar na conjunção dos argumentos que depositaram no evento sua solidificação enquanto integrante da história é colocá-lo em relação a outros eventos, o que supõe evidentemente questões de valor. E aí o historiador é um veículo da própria ideologia. Neste sentido poderíamos ver a escritura histórica como produtora de esquecimento. Mas ainda assim acreditaríamos na sua necessidade porque entendemos sua existência como reveladora da ausência de outra escritura. Ou seja, toda escritura (e aqui compactuo todas) é parte de uma ausência. Aqui está guardada, talvez, a sua verdadeira essência: a sua face ilimitada. Pois não há evento que tenha esgotado todas as suas possibilidades. O futuro será seu limite. Nele novas fraturas provarão a necessidade de novo olhar. O evento sofrerá as mutações do tempo e espaço apesar de permanecer sempre o mesmo sob um olhar diferente.

Keith Jenkins afirma que nós “construímos uma trama e uma narrativa do passado a partir das fontes existentes, dos recursos teóricos-metodológicos (...) de um olhar atual (...) por nossa subjetividade” (2001, p.10). Mas é sintomático afirmar que ao passo que o passado obedece à “sintaxe” do historiador, as fontes impedem que este tenha uma

liberdade total (Jenkins 2001, p.33). E aqui lançamos mão da **liberdade** e da **lembrança** como características imprescindíveis à escritura literária, mas que vemos também a possibilidade delas na construção da historiografia. Esta espécie de comprometimento da liberdade com a memória indica-nos que toda escritura é um construto intertextual. O que não significa dizer algo novo, mas certamente nos põe atentos quanto ao posicionamento do historiador dentro de sua construção narrativa. A liberdade e a lembrança são também prova de que “não existe nenhum texto fundamentalmente ‘correto’ do qual as outras interpretações sejam apenas variações; o que existe são meras variações” (Jenkins 2001, p.32). E essas variações corroboram para outra afirmação de Keith Jenkins de que “o ‘conteúdo’ dos acontecimentos é praticamente ilimitado” (2001, p.31). É neste momento que ficamos sem entender quando Fukuyama, por exemplo, decreta o fim da história; talvez tenhamos que compreender esse fim como mais uma variação da escritura.

Keith Jenkins nos recorda que “a história é menos que o passado” (2001, p.34). Assim sendo, percebemos que toda escritura histórica é uma tentativa frustrada de captar a realidade em sua totalidade. E é aqui que vemos surgir uma explicação possível para nosso entendimento de algumas obras de ficção tentarem, através da pesquisa história (a ida mesmo de escritores a arquivos, por exemplo), compor uma narrativa do passado. Na brecha aberta pela teoria, a ficção se sente encorajada a assumir este papel. E queremos deixar claro que ao fazer isto, a ficção exerce mais um de seus tantos jogos, ou seja: ela não vem substituir a escritura histórica, mas suprir algumas deficiências desta com a vulnerabilidade de seus códigos. Talvez seria o mesmo que dizer que a ficção cansou desse jogo de esconde-esconde da história, e que ao colocar os pés em seu território, “involuntariamente” convida a história a fazer o mesmo: ou seja, jogar com a ambigüidade narrativa.

Talvez a ficção, de alguma maneira, esteja intencionalmente também repensando a história, que quando denominada uma ciência tenha sofrido muito pelo fato de encontrar seu objeto (o passado) transformado em outra matéria: a palavra. O que faz Jenkins afirmar que “**o documento é um outro acontecimento**, isto é, uma materialidade construída por camadas sedimentadas de interpretações” (2001, p.11). Conceber a escritura como outro acontecimento é falar em invenção. Assim, se a escritura histórica inventa o mundo, a escritura literária o reinventa.

Nosso objetivo foi colocar em vitrine a idéia de história em nosso tempo deixando claro que o rigor não vige em sua característica enquanto ciência. Acreditamos que algumas formulações se achavam imprescindíveis na moldura de nossa “teoria”. E que nossa intenção foi compactuar de uma história que guarda suas semelhanças com a ficção. No próximo capítulo tencionamos travar um embate entre a memória e a história sempre numa perspectiva que intenta debater a necessidade de uma escritura literária e uma outra histórica.

1.3 – Memória e História

“O que é a memória, é uma espécie de conhecimento ou não. (...) a memória não é história”, afirma Collingwood (2001, p.263). O que não significa que a memória não faça parte da história. Assim, afirmar que tanto a memória quanto o esquecimento acabam de alguma maneira se tornando matéria da história. Se remontarmos à nossa definição do que entendemos por memória e esquecimento veremos que não se trata de nenhuma falácia. Ambas estão conflitantes na historiografia, cerceando suas sombras, suas margens, mas também seu corpo. A história de alguma maneira estaria na encruzilhada de ambas, acendendo sua teoria para driblar seus próprios limites.

R. G. Collingwood condena a teoria do senso comum que coloca a memória e as fontes autorizadas como fundamentos da história. Segundo ele, a autoridade é um veredicto que só o historiador pode proferir da mesma forma que este tem a condição de redescobrir o que foi esquecido por completo (2001, p.250). E diz que “a diferença entre memória e história é que, enquanto na memória o passado é um simples espetáculo, na história o passado é reconstituído sob a forma de pensamento presente” (2001, p.298). A memória funciona como ponto luminoso que nos indica a presença de algo. Ela reduz seu campo de visibilidade ao longo do tempo. A reconstituição por parte do indivíduo requer um esforço mental que nem sempre é conseguido a contento. Às vezes novos focos vêm se juntar ao que se lembra, pois o espetáculo se distancia sob uma nuvem embaçada. Lançar-se na reconstituição mediada é entrar noutro caminho que não o da memória. Se esta já não

consegue por si só montar seu cenário, dificilmente haverá outra forma de fazê-lo: a memória torna esquecimento. Se o passado se insere como algo possível, não é a memória quem o indica, mas o pensamento presente que lançou mão de uma gama de recursos para que ele revivesse mesmo após seu esquecimento. A história coloca suas marcas instáveis sob o cenário embaçado da memória.

Se pensarmos na memória coletiva, perceberemos a existência de espetáculos que permanecem como fatos imunes ao esquecimento. A morte de Getúlio Vargas, por exemplo, invade o imaginário coletivo como uma memória difícil de ser esvaziada. O que promove, talvez, o seu não-esvaziamento, é a possibilidade criada no imaginário coletivo, da não-aceitação por parte de muitos do desfecho dado ao episódio. A história ao refazer o percurso do fato não procura com isso dar uma nova solução, mas vasculhar as razões que desencadearam não apenas o suicídio bem como os fatores que levaram a grande maioria da população a desconfiar da versão oficial.

Se aferirmos romances como, por exemplo, *Agosto*(1990) de Rubem Fonseca, perceberemos que nele a memória popular (ou coletiva) é fonte de sua emboscada (o jogo ficcional), e para que “os boatos” tenham na narrativa sua validade, o autor os faz interagir com as fontes “oficiais”, colocando o leitor cúmplice não apenas da memória, bem como da própria história. Daí que em literatura, memória e história podem ter significados idênticos, mas aí mais uma vez é interessante saber como estes índices aparecem no texto: se eles são meros recursos extra-discursivos (ou seja, à parte da narrativa) ou intra-discursivos (é parte integrada à narrativa). Se o primeiro prevalece, aí teremos uma literatura que acaba corroendo sua intenção dando marcas distintivas dos discursos, abrindo fronteiras, ampliando hiatos, estabelecendo separações na narrativa que relutamos encontrar na realidade. Mas se o romance se encaixa no segundo, a obra impõe sua verdade, sua verossimilhança, derretendo a já vulnerável fronteira que separa a realidade da ficção, criando assim, perspectivas sempre novas tanto a uma quanto à outra.

Segundo Peter Burke “as memórias profundas simplesmente não são esquecidas” (in Pallares-Burke 2000, p.230). Para entendermos esta frase de Burke achamos interessante fazer menção a uma obra do teatrólogo alemão Bertolt Brecht “*Mãe Coragem e Seus Filhos* (1939)”. Esta obra apresenta o destino de uma vivandeira durante a Guerra dos Trinta Anos. Há uma referência histórica que não pode ser deixada de lado: A Guerra à

qual o texto faz referência. Tendo iniciado em 1618 e seu final em 1648, teve conseqüências desastrosas para a Alemanha, principalmente para a população. Segundo Fritz Hartung, em tal episódio, a Alemanha se viu reconduzida em seu desenvolvimento em duzentos anos para trás. “Necessitando de duzentos anos para voltar a estar no nível econômico em que se encontrava no princípio da Guerra” (1964, p.149). Segundo o mesmo, 1/3 da riqueza alemã foi dizimada.

Na verdade, a Guerra dos Trinta Anos é retomada, na peça, no seu deslocamento espacio-temporal (uma característica do teatro épico) já que a intenção é atingir o contexto de sua (de Brecht) época. O texto denuncia uma sociedade que para sobreviver é preciso ter qualidades contrárias às que são pregadas oficialmente.

O mesmo recurso é utilizado por Chico Buarque numa adaptação da *Ópera dos Três Vinténs* (outra obra de Brecht) na *Ópera do Malandro*, onde Chico trabalhando com o deslocamento espacio-temporal da ação, centrada no Brasil de Getúlio Vargas, visa atingir de forma crítica os anos 70.

No caso buarqueano, por ser uma história bem próxima a nós, fica evidente a memória enquanto espetáculo, já que esta, em nosso imaginário atingiu o pico, suprimindo de alguma maneira todas as outras. É revitalizando àquela memória, de certa maneira como seqüela histórica, que a arte tenta produzir um outro efeito, recuperar os traços de uma realidade (na ocasião contemporânea do autor) que estava sendo apagada em sua construção cotidiana. O autor busca na memória profunda chamar a atenção para o presente que corria o risco de ficar para sempre no ostracismo, visto que a censura contribuía, naquele momento, para que esta outra memória (a das atrocidades militares) fosse esquecida de vez.

Outras memórias aparecem embaçadas, porque os seus gestos não nos foram bem delineados; entre esses gestos e nosso olhar havia uma série de membranas que tentavam encobrir tudo, inclusive o pouco que nos restou. Ou porque talvez alguns episódios foram cotejados de uma violência tão brutal que nos parecem inverossímeis na sua reconstituição. Talvez por isso a tragédia de Canudos tenha se inscrito na memória coletiva como um mau presságio, “a tragédia de Canudos nunca encontrou uma palavra definitiva que falasse ‘do interior’ e por completo a brutalidade do homem contra o homem. (...) o próprio Euclides, chegando quase ao fim do seu livro, confessa-se impotente para dar uma descrição do

acúmulo ou do abismo a que chega a violência humana” (Finazzi-Agrò apud Hardman 1998, p.87).

Mas talvez Canudos se inscreva justamente onde teimam em apagá-la: na memória profunda. Segundo Francisco Foot Hardman, “Canudos marca um feito raro na memória nacional: o poder da lembrança e da rememoração dos condenados da terra contra o poder do Estado” (1998, p.129). O porque disso, talvez tenha sua explicação naquilo que o próprio Hardman escreve: “Fatos bélicos semelhantes em grau de devastação, à falta de um autor-narrador à altura da prosa poética de Euclides, não reconheceram repercussão equivalente. É o caso da Guerra do Contestado com número total de mortos numa escala próxima à ocorrida no sertão baiano. (...) *Pedra Bonita* de José Lins do Rego, e, sobretudo, *A Pedra do reino* de Ariano Suassuna, são narrativas ficcionais vigorosas, valorizadas como tal. No entanto, os episódios histórico-religiosos que inspiraram não ingressaram no imaginário da memória nacional. Talvez porque faltasse a eles, também, a dimensão trágico-dramática da Guerra de Canudos, que, contra o esquecimento, recebeu a marca de força expressiva própria e duradoura, através da criação literária de Euclides” (1998, p.130/1).

As marcas de uma pena sensível contornam os traços de um corpo até então sem uma identidade. A Canudos que morre para a história¹⁴ se ergue nas palavras de Euclides para viver na literatura e em nosso imaginário. Para nos fazer ver também que outras Canudos estão sendo geradas em nosso cotidiano e que por interesses tantos correm o risco de serem intencionalmente apagadas. Segundo Hardman, “os grandes desastres da história não passam, no fundo, de alguns tantos e determinados mal-entendidos” (1998, p.135), ou seja, num certo sentido isto nos leva a crer que devemos “aprender com a história que nada se pode aprender com ela” (Elias Canetti apud Hardman, *idem*). Mas vejamos a afirmação do líder indígena txucarramãe Kaka Werá sobre o assassinato de Galdino Pataxó Hã-Hã-Hã:

O que é um índio pataxó dormindo dentro da noite aberta no ponto de ônibus da capital do país? O que dormia ali? Dormia a história. Dentro da noite fria de Brasília repousava por um instante quinhentos anos de lutas com o governo geral desta capitania hereditária. (apud Hardman 1998, p.136)

¹⁴ - Evidentemente Canudos não morreu para a história porque não é sua materialidade enquanto marca visível que faz a história. A morte literal de Canudos é a marca suficiente para que ela se insira definitivamente na memória e na história do país.

A morte do índio Galdino dificilmente ganhará o holofote de um suicídio de Getúlio, por exemplo. Infelizmente seu corpo queimando sob a capital do país gerará minúsculos protestos que serão abafados como os próprios direitos dos indígenas ao longo dessa história de perseguição e morte. E a memória será amputada na raiz, sem tempo ou espaço para prosseguir, deixando ao irônico 19 de abril mais uma seqüela a ser festejada. Ironicamente temos a plena certeza de que nossa memória guardará mais sobre o episódio da morte do piloto Ayrton Senna do que alguma lembrança do pataxó assassinado sob o nariz do país.

Neste momento seríamos até intransigentes ao dizer que nossa memória é perversa. Ela é capaz de banalizar os fatos, colocando-os numa rede de valores. Na verdade, nossa memória é hoje mais midiática do que podemos supor. A intensidade televisiva nos põe frente este mundo fantasmagórico. O mundo do espetáculo. O que comprova a natureza mesma da memória, conforme Collingwood. A esse respeito é interessante ver a declaração de Norman Solomon à revista *Cartacapital* sobre os atentados terrorista do dia 11 de setembro de 2001 aos EUA: “Na midialândia dos EUA, atrocidades cometidas pelo governo americano são postas de lado, a não ser que infrinjam o senso nacional do que é certo. Apenas algumas crueldades merecem o holofote. Só algumas vítimas merecem compaixão. Só alguns crimes contra a humanidade merecem nossas lágrimas.”¹⁵ É neste momento que cremos fica evidente a separação entre a memória e a história. O historiador não pode se deixar levar em hipótese alguma pelo ovacionismo do fato. Ele deve se abstrair do campo atingido intencionalmente pela linguagem midiática. Deve procurar olhar o fato sob vários ângulos. O espetáculo promovido pela memória midiática se presta a escrever um capítulo ruim à história, uma não-história. A história de uma minoria que certamente está sob os caprichos do exercício do poder.

Segundo Hermenegildo Bastos, “a memória é a arma dos vencidos” (1998, p.32). Ou seja, aquela idéia falaciosa que reverberava no cotidiano (principalmente durante o período da Ditadura militar) de que o povo tinha memória fraca na verdade escondia uma outra coisa: não é a memória do povo que é fraca, mas a sua condição de submissão ao sistema que às vezes o faz acreditar nisso. E como uma litania não apenas esta, mas outras máximas vão sendo aferidas ao povo, como , por exemplo, “nenhum político presta”, “são

¹⁵ Em entrevista à *Cartacapital* de 19/09/2001. P.44. (ano VIII n. 157).

todos farinha do mesmo saco”. Este fato faz com que os mesmos políticos que na verdade representam estes imprestáveis acabem sempre sendo eleitos.

A memória como recurso à história se associa como elemento também da literatura. A literatura de testemunho é talvez uma outra forma de a arte contribuir com seu enredo na construção da realidade. Mas é interessante dizer que o fato de narrar algo por tê-lo vivido em nada contribui para a obtenção de uma verdade inquestionável¹⁶. A palavra é insuficiente por si só para descrever aquilo que se vê. Márcio Seligmann-Silva ao analisar a literatura de testemunho a partir de Auschwitz afirma o seguinte: “o testemunho se coloca desde o início sobre o signo da sua simultânea necessidade e impossibilidade. Testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o real) com o verbal” (1999, p.40). É como se o testemunho de uma certa maneira embotasse a memória, e esta ao se depositar na particularidade daquele que lembra não consegue ganhar vida na sua reconstituição. O escritor Georges Perec descreve num de seus livros (*W ou a memória da infância*): “A lembrança deles (os pais de Perec, assassinados pelos nazistas) está morta na escrita; a escrita é a lembrança de sua morte e a afirmação de minha vida”(apud Seligmann-Silva 1999, p.41). Por não poder viver o passado a memória escrita se impõe à memória do autor. A existência daquela é sempre comprovação de uma falta, e como falta se presta ao mundo real enquanto símbolo da barbárie.

“Os sobreviventes do Holocausto sentem uma solidão insuperável, como se a memória constituísse um peso terrível do qual jamais se está livre(...) ‘Por definição Auschwitz fica além do nosso vocabulário’. Esta frase pode ser entendida como uma ruptura profunda entre os planos da memória e da história”(Cytrynowicz 1999, p.53).

A fantasmagoria do horror num certo sentido contribui para que haja uma espécie de esvaziamento da memória. Sendo assim, à história restaria o exercício da imaginação para compor em seu relato uma possibilidade de entendimento àquelas atrocidades. Assim, também num certo modo, a história pouco geraria sentido já que a compreensão estaria longe de ser alcançada. Segundo Hannah Arendt “o horror compele ao esquecimento” (apud Cytrynowicz 1999, p.54), o que faz Roney Cytrynowicz acrescentar que a frase dita

¹⁶ - Evidentemente a intenção tanto do discurso histórico quanto do discurso literário não é revelar verdades inquestionáveis, mas mover nossa compreensão sobre o que está sendo abordado, levar-nos a reflexão (e não só).

por todos os sobreviventes poderia ser: “este mundo não é este mundo” (idem): assim sendo, a memória é a própria cisão entre a realidade vivida e sua representação. Lembrar o ocorrido é travar uma luta com o inacreditável. A memória acaba criando abismos ainda maiores à compreensão visto que o absurdo da realidade causa estranhamento.

No caso do Holocausto, Roney Cytrynowicz diz haver uma impossibilidade de comunicação entre a memória e a história (idem). O ato coletivo, o genocídio, só pode ser recuperado pelo historiador em memória e fragmentos individuais. Se a história sente-se limitada para decifrar os meandros do horror, seria possível à arte traduzi-los? Se o horror gera o inacreditável, então “o espírito não se emociona com o que ele não acredita” (Boileau apud Selligmann-Silva 1999, p.47). Isso levou Adorno a dizer: “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro” (apud Gagnebin 1999, p.48). Precisamos entender tais argumentos enquanto metáforas. Evidentemente, tais argumentos, inclusive, o de Adorno, acabam ratificando tudo o que vem sendo dito sobre o Holocausto. Não há forma que traduza o horror. Ou seja, o horror não pode ser compreendido, “apenas” exterminado. Isso não invalida o testemunho. Este é o plano que une a memória à história e estabelece fios que podem possibilitar um entendimento. E mais uma vez cabe ao historiador, no caso, atuar sobre os fragmentos colhidos para que estes possam promover sentido à realidade. E neste caso estaria o artista imune aos efeitos do horror? O artista talvez não, mas a arte é capaz de suprimir o desespero (sem banalizá-lo) e remover a mordaca que impede a memória de falar.

“Como pode o sobrevivente retomar a vida no mundo, ressignificá-lo, retomar os vínculos e os laços que alicerçam uma vida corriqueira em um mundo que se tornou, repentina e inexplicavelmente, do ponto de vista subjetivo, inteiramente estranhado?” (Cytrynowicz 1999, p.54).

O próprio estranhamento é ponte que liga a escritura (e neste caso, história ou literária) à memória. A aparente incomunicabilidade que parece forjar um hiato entre memória e história, provoca o expediente imaginário, que no caso é alimentado não por uma manifestação fora do evento, mas que reflete o estado subjetivo dos sobreviventes do Holocausto. A impossibilidade de relatar o horror e a inadaptação do indivíduo à vida cotidiana parece nos conduzir a uma semântica da incredulidade. O que se mostra indizível é desafio para o que se pretende dizer. Assim, diante deste episódio, a escritura histórica e a

escritura literária parecem derreter de vez suas fronteiras para não se tornarem reféns de uma pseudo-história, ou uma história mal contada.

O horror incita a escritura que por ser uma outra realidade permite à realidade referida gerar não apenas sentido, mas a sua compreensão, se isto é possível. O testemunho dado pelo próprio estranhamento de quem o viveu e que quase não consegue relatar, é índice que deve compor os espaços da memória e da história. O fato de muitos deixarem expresso no silêncio do espanto a composição do testemunho da mudez de forma alguma tangerá a história para o vale do esquecimento. Neste caso, o olhar vago das milhares de vozes que silenciam explode como memória viva, pois esta imagem teima em repetir-se sempre que se recorda.

A memória se abastece mesmo do esquecimento para reviver no silêncio a sua necessidade na história. Pois como bem diz Ricoeur “a história quer fazer reviver, mas só pode reconstruir” (apud LeGoff 1996, p.21). E nesta reconstituição os fragmentos da memória subjetiva somam-se às lacunas da memória coletiva dando à história a possibilidade imaginativa sob os registros do passado. “A história deve esclarecer a memória e ajudá-la a retificar os seus erros” (Le Goff 1996, p.29).

No percurso da história da memória vamos perceber que nas sociedades sem escrita a memória gozaria de uma maior liberdade o que permitiria maior criatividade subjetiva em vez de mera repetição. Já nas sociedades em que a memória é feita “palavra por palavra” vivenciamos uma memorização mecânica. César dizia que a “ajuda dos textos tinha por conseqüências um menor zelo em aprender de cor e uma diminuição da memória (apud Le Goff 1996, p.430). Imaginem a reação de César ao se deparar com a era da imagem! Seria a imagem portadora de uma representação mais fiel da realidade e o fato de podermos arquivá-la, um documento mais contundente? Ou a imagem, por se tornar focalização visual do passado, forjaria a própria extinção da memória, já que ela suprimiria qualquer espécie de relato oral ou mesmo escrito e assim não possibilitaria à história o veículo imaginativo que daria sempre novas cores ao passado sob o eixo de uma memória (cri)ativa? Se a imagem puxa para si o foco de interesses, ela mesma acaba suprimindo aquilo que intenta em significar. A imagem acaba se tornando mais importante que o objeto em si. E neste sentido, aquilo que poderia promover memória sendo um recurso da historiografia, acaba se tornando parte do esquecimento. Mas como o esquecimento clama

sua existência na história pois “os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores de mecanismos de manipulação da memória coletiva” (Le Goff 1996, p.426), e a imagem midiática é um desses mecanismos, cabe à escritura, e neste caso não falo apenas da escritura histórica mas também da literária, pôr memória ativa à imagem que se repete e que teima em se banalizar. E neste momento Le Goff solta suas farpas: “devemos fazer o inventário dos arquivos do silêncio, e fazer a história a partir dos documentos e das ausências de documentos” (1996, p.109). A afirmação parte de um pressuposto do mesmo autor quando diz ser a comemoração um apanágio de conservadores que vêem na memória um instrumento de governo (1996, p.463). Assim temos, por exemplo, uma prática que se tornou comum em vários países após a Primeira Guerra Mundial: o “Túmulo ao Soldado Desconhecido”, que procura ultrapassar os limites da memória, associada ao anonimato, proclamando sobre um cadáver sem nome a coesão da nação em torno da memória comum”, como lembra Le Goff (1996, p.466). Essa memória se inscreve à revelia de uma coletividade, mas longe de cair no esgoto da história, é ela mesma índice de uma memória coletiva sob a esferográfica de uma história oficial. Segundo Peter Burke, “esses rituais são rememorações do passado, atos de memória, mas também tentativas de impor interpretações do passado, formar a memória, e assim construir a identidade social. São, em todos os sentidos, representações coletivas” (2000, p.75).

Reencenar o passado é atear fogo à memória coletiva. Se este passado foi forjado por atos oficiais (e os atos são sempre ideológicos) não significa que a sua reconstrução pela comemoração vá impedir que novas interpretações possam ser inferidas ao fato. A reencenação além de uma representação coletiva pode promover a própria revisão do ato. Se durante os anos setenta, acompanhávamos o desfile militar de sete de setembro *in loco*, ou pela TV, hoje a própria mídia já percebe que tais manifestações pouco dizem sobre nosso passado. A memória atual nos lembra, através dos protestos que acontecem em todo o país, no mesmo sete de setembro, que não temos muito que comemorar e que nunca estivemos tão longe de uma real independência. O sete de setembro aos poucos vai escoando para o esgoto da história e tão logo descerá os umbrais do esquecimento mesmo contra a vontade daqueles que insiste em reencená-lo.

No romance, *O Homem que Matou Getúlio Vargas* (1998), o escritor-humorista Jô Soares lança mão da memória coletiva para construir o título de sua obra (obra que daremos

uma maior atenção na terceira parte desta tese). É interessante frisar que o título confronta a história oficial e a memória popular. A versão oficial logo ganhará a descrença da maioria da população brasileira. O fato que entrará para a história enquanto suicídio receberá da versão oficiosa um outro desfecho. Desacreditados, já naquela época, dos políticos e da política feita por eles, os brasileiros logo suspeitarão do episódio. Como nem tudo que é dito pelos políticos pode ser levado a sério, a convivência com esta idéia e a de que todo político é desonesto, imediatamente fará com que a versão do suicídio seja questionada. Mas havia uma outra necessidade da memória popular: a necessidade de eleger um mito e o povo seus heróis conduz a memória coletiva a um desfecho diferente. E qual das memórias perduram? A de que a morte de Getúlio foi mais um golpe da classe dominante. Essa memória que surge paralela à história configura uma especificidade brasileira: a certeza de que sempre fomos ludibriados. Mas se pensamos assim, por que esta “memória” coletiva não influencia as novas gerações a modificar o rumo dessa história? Parece que nossa memória sofre um efeito retardado. Essa “concepção” popular é a mesma que reforça a idéia de que o povo não tem memória. E o estranho é que muitos aderem a este pensamento, mas como os outros que o proferem, se excluem desse coletivo, o povo, tratando-o como algo distante. E no caso do Brasil fica clara pela memória do povo que história é outra coisa.

Ainda insistindo no caso brasileiro, às vezes ouvimos nas ruas que “no tempo dos militares era melhor!” E aí constatamos que o apagamento da realidade via censura foi capaz de produzir uma saudade do vazio. Pois dificilmente, neste caso, a memória popular consegue fazer um traçado das coisas de hoje como consequência desse passado. O passado obscuro aparece como a terra prometida em relação ao presente, o que leva muitos a duvidar da democracia. Mas não poderíamos ficar satisfeitos com essa democracia já que longe de ser uma conquista, ela nos foi presenteada justamente por aqueles que mais a negaram. Deveríamos ter desconfiado, mas em vez disso acreditamos nela para de voto em punho, apáticos quanto ao futuro do país, continuarmos a colocar no poder os mesmos magalhães e maciéis do velho regime. Foi essa redução da memória do povo ao vazio que o escritor Ignácio de Loyola Brandão denunciou numa de suas obras. E como não poderia ser diferente, a obra se chamou *Zero* (1979). A vida reduzida a zero, a realidade sendo apagada. Esta zeração acabou suprimindo a memória do povo que não só não entendeu

aqueles tempos como ainda sente saudade deles. A escritura literária se agarrando aos estilhaços de um tempo em que tudo era proibido, exceto fazer sofrer, se tornou não apenas a memória de um período terrível, mas também suas digitais. A falta de ligação daqueles episódios com a banalização sócio-político-cultural dos nossos dias pela maioria da população nos faz acreditar, assim como T. S. Eliot que “o gênero humano não pode suportar muita realidade” (apud Cardin 1998, p.35).

A realidade se tornou pura ficção e a memória se fez embaçada. Perdemos não apenas a memória, mas os vinte anos de ditadura nos deixaram tão órfãos que saímos às ruas de bandeira em punho para chorar a morte de um certo Tancredo: acabamos forjando um herói a qualquer custo e de novo a prova de que a memória sofria mais um duro golpe: só conseguíamos lembrar do futuro.

Foi Cícero quem disse: “a história é a vida da memória” (apud Burke 2000, p.69): que história pode ser escrita a partir da amnésia brasileira dos últimos quarenta anos? Evidentemente, essa memória esvaziada, que “o povo” brasileiro carrega consigo, é reveladora dos silêncios da história. O depoimento daqueles que verteram seu sangue nas salas do DOI permitiu o aparecimento de novas nascentes para alimentar velhos riachos e com isso levar vida nova ao poluído rio de nossa história. Se esta história dos porões da ditadura não se construiu da ou na memória do povo, certamente a insistência não apenas da literatura em contá-la (através de obras como: *A Festa* de Ivan Ângelo; *Zero* de Ignácio de Loyola Brandão; *Os Pardais estão voltando* de Gilvan Lemos; *Romance sem palavras* de Heitor Cony; etc.), mas também da própria historiografia em revisita-la permitirá que se esvaziem os lagos do esquecimento e entre de vez no universo da memória coletiva. E ratificamos o que Jacques Le Goff afirma: “A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens” (1996, p.477). E voltamos a afirmação de Collingwood no início deste capítulo, a memória não é história, porque a história também procura lembrar o que foi esquecido. Não apenas os episódios dignos de holofotes são retomados, mas os outros tantos que por interesses diversos foram deixados à sombra.

A escritura literária é essencialmente memória, pois seu trajeto é sempre o de recordar algo, mesmo quando esquece, mesmo quando tem como referencial o futuro. Certa

vez Homero disse que “versejar era lembrar” (apud Le Goff 1996, p.438). “O poeta é pois um homem possuído pela memória” (Le Goff *ibidem*). Quem não lembra dos trovadores medievais, feitores de uma poesia oral, e os seus recursos, tipo paralelística ou refrão, como possibilitadores da memorização? Que tal citar os repentistas nordestinos e a capacidade imensa de improviso e memorização destes cantadores!

Há também um tipo de memória em *O Homem que matou Getúlio Vargas* de Jô Soares. Uma espécie de memória pastiche do passado, em que a narrativa também utiliza a fotografia em sua trama, como comprovação dos fatos narrados. As fotos, representações de fatos reconhecidamente históricos, são índices de ligação da ficção com a memória e as justificativas da ausência da personagem principal, Dimitri, nelas, compõem a causalidade histórica. A personagem principal seria o próprio silêncio da história retirado de sua sombra e elevado a condição de identidade histórica. A personagem participa de vários episódios, desde os primeiros anos do século XX até a morte do ditador brasileiro sem deixar rastros. O romance revela os fatos já conhecidos de todos, fixados na memória coletiva e na história sob uma ótica do quase. É nos bastidores dos fatos que a narrativa, de certa maneira, preenche os silêncios da história, ao abrir a possibilidade de um outro desfecho que só não chega a acontecer por mero acaso. Somos levados a acreditar que a história é feita de acasos. Ou como foi dito algumas linhas atrás por Hardman “os grandes desastres da história não passam, no fundo, de alguns tantos e determinados mal-entendidos”. Mas sendo ou não mal-entendidos, são eles que se inscrevem enquanto portadores de uma verdade e se acumulam no porão para pertencer à história.

Não apenas o tempo, mas também o espaço tem sua importância na formação da memória. Por exemplo, “uma das estratégias dos padres salesianos para a conversão dos índios bororos, como nos lembra Claude Lévy-Strauss, foi transferi-los de suas aldeias tradicionais, onde as ocas eram dispostas em círculos, para outras, em que as casas eram dispostas em fileiras, limpando dessa maneira a lousa dos índios e preparando-os para receber a mensagem cristã” (apud Burke 2000, p.75/6). Confinados ao novo espaço os índios viram sua identidade sendo apagada numa espécie de desreferencialização cultural. O novo espaço os conduziu a um processo irreversível de subordinação à ideologia salvacionista. Neste momento abrimos espaço para falar de *Contra o Brasil*(1998) de Diogo

Mainardi. A inauguração do processo civilizatório brasileiro se dá sob o extermínio de seus antigos habitantes. E é sob este espectro que nossa nação vai sendo formada. Assim somos hoje uma mistura de resistência e acomodação. O livro de ficção de Mainardi é uma espécie de grito contra tudo que fez com que este país se tornasse uma nação. Decidido a exilar-se a qualquer custo a personagem principal é um antibrasileiro disposto a encontrar as raízes de sua verdadeira história e identidade. O personagem é um revoltado que se confunde com a própria revolta. Sem acreditar em nada que venha desta nação se declara contra o Brasil e os brasileiros, comparando o Brasil ao inferno de Dante. Para justificar seu ceticismo a narrativa dá voz a outras vozes através de declarações sobre o Brasil daqueles que passaram por aqui como: Claude Lévi-Strauss, Victor Jacquemont, Albert Camus, Roosevelt, Evelyn Waugt, entre outros.

No percurso intertextual, mosaico de características negativas, a personagem está sempre decida a partir. Para tal resolve se exilar em sua própria terra ao decidir conhecer os Nambiquaras, aquilo que Lévi-Strauss afirmou ser “uma das formas sociais e políticas mais pobres que se pode imaginar”. Mas ao encontrar esses antigos moradores destas terras nossa personagem percebe que os anos foram inclementes na destruição de toda uma história¹⁷. Já que descobre que todos os aspectos descritos por Lévi-Strauss haviam sido modificados. Por não poder reconstruir a identidade nacional a partir de seus antigos moradores não acredita na possibilidade de uma nação fundada em ideais próprios, como constata na passagem a seguir:

“O Brasil é um terreno estéril! Aqui não brotam idéias! O Brasil murcha a imaginação, resseca estímulo intelectual, definha o raciocínio!” (p.13)

Há uma crítica explícita frente nossa tradição intelectual ser de raízes ocidentais. O Brasil apenas copiaria. Evidentemente esta é uma visão radical, mas ao mesmo tempo não está longe dos ideais dos protagonistas da Semana de Arte Moderna. O que todos no fundo queriam era um resgate da cultura nativa. Mas como resgatá-la já que perdemos suas marcas e só encontramos vestígios que nem sabemos ao certo se são autênticos? É partindo destes vestígios que tentamos reconhecer nossas ações, hoje:

“Em 500 anos de história, os índios sempre foram facilmente ludibriados no comércio com os brancos. Essa incapacidade neolítica de compreender o real valor das mercadorias se arraigou na nossa cultura e acabou

¹⁷ - Neste momento história teria o mesmo significado de identidade.

distorcendo de maneira irreparável a economia do país, que se fundou a partir de um mercado artificial de otários.” (p.53)

Neste trecho há uma ênfase na matemática surrealista praticada pelo mercado financeiro. O mercado não fala a mesma linguagem da população e suas soluções estão distantes de uma compreensão por quem está a par de seus argumentos. O mercado, neste sentido, seria a maior prova de que continuamos sendo enganados como acontecia no período colonial.

A personagem de *Contra o Brasil* é uma espécie de porta-voz das declarações feita ao longo dos anos por poetas, sociólogos, economistas, historiadores sobre o país. O enredo é uma bricolagem destas declarações que funcionam como justificativas da personagem-narrador à sua revolta com a história desta nação. Sua tentativa de reviver a viagem de Claude Lévi-Strauss aos Nambiquaras é uma prova contundente em sua busca pela identidade. Mas como os próprios Nambiquaras em nada se parecem com os nativos descritos pelo antropólogo, a personagem tenta lhes ensinar seus antigos hábitos. Essa atitude mostra o quanto a memória cultural indígena foi aniquilada, e a tentativa de resgatá-la por parte de um membro de outra cultura só confirma a impossibilidade desta retomada. Ou seja, não há como recuperar o que se perdeu de vez. Com isso nossa personagem enfatiza uma característica já mencionada nesta tese como natural ao brasileiro: “não possuímos memória”. Por isso ele atesta:

“Pimenta Bueno: Nada! O valor da experiência, no Brasil, é nulo!” (p.196)

O trecho confirma a nossa contribuição para o esquecimento ao pertencermos a um país com raízes fundadas na subordinação aos países hegemônicos¹⁸.

Vejam a citação de Stefan Zweig presente no romance:

“Nada é mais típico do brasileiro do que o fato de ser um homem sem história. Todos os valores civis foram importados pelo mar. Nem os esforços mais patrióticos e ambiciosos conseguiram individuar uma contribuição dos aborígenes nus e antropofágicos à civilização brasileira”. (p.205)

Ironicamente, parece que todas as vezes que tentamos falar do índio, mesmo através da ficção, só conseguimos dar ênfase a seu esquecimento. A falta de cultivar uma identidade de raízes na cultura aborígene acaba fazendo de nós macunaímas. Nossa história tem se

¹⁸ - O valor da experiência no país estaria mais que desvalorizado no mercado de trabalho: quanto mais idade menos oportunidade de trabalho.

construído a sangue e mentiras. A personagem criada por Diogo Mainardi tenta criar um nicho de nacionalidade a partir de um olhar crítico. Sua memória infalível apresenta uma particularidade que difere do mito criado em cima da alienação do povo brasileiro.

A escritura literária absorve as várias memórias porque sobrevive nela o desejo de ser fiel o mais possível da realidade que está representando. E para tanto seus códigos podem mesmo dizimar seu próprio referencial. Daí soma-se à sua representação não apenas a memória de um tempo que foi e que deixou suas marcas, mas também as sombras que depositaram a tantos outros tempos a argamassa do esquecimento. A memória é um exercício da palavra que por se fazer diferente daquilo que representa exige-se a si mesma um melhor apuramento para que aquilo que está sendo referido possa ganhar a credibilidade de quem ler. Assim como um novo acontecimento é a escritura literária portadora de uma nova realidade que rememorando os fatos os fazem deslocar-se dos porões úmidos de um passado sepultado para, colaborando com o tempo presente, desmistificar o que se propõe como inquestionável. É o passado, sim, obra viva que insiste em ser revisitado, porque já se escondeu demais sob tantas histórias oficiais, e estas, por atender durante tanto tempo a interesses mesmos de determinadas classes acabaram se tornando frágeis em seus argumentos, o que fez com que elas “concorressem” com a própria ficção que determinada a infringir regras, quebrar protocolos, sabendo que jamais seria importunada em seus argumentos, impôs sua verdade a serviço da história. E assim suas palavras acabaram se tornando mais confiáveis que a versão dita oficial. A ficção juntou todas as informações sobre o fato: as verdadeiras e as falsas. Ciente de que no fundo todas acabariam contraindo o mesmo peso em seu jogo. Daí se a memória em tantos momentos recebeu o nome de imaginário popular, no sentido mesmo discriminatório (ou quiçá deturpado) que a expressão tem sido usada ao longo dos anos, conseguiu, através da literatura, dar a esta memória credibilidade. E se a história oficial deu pouca atenção a certos episódios, foi por ter olhado para a realidade com os óculos pesados do poder. No caso recifense, nos anos setenta, o surgimento de histórias como a *perna-cabeluda* que atacava pessoas durante a madrugada, teve, por exemplo, um tratamento folclórico pela “mídia”, quando sabemos que no mesmo período muitos pernambucanos andaram desaparecendo sob a mão pesada de um regime, capaz não apenas de apagar vidas, mas também a memória de um país. Assim a *perna-cabeluda* deixou as noites, aparentemente

calmas do Recife (porque a outra memória ou ganhava as páginas de alguns romances ou só seria evocada mais tarde sob depoimentos dos sobreviventes do período), para povoar o “imaginário popular” como uma brincadeira de mau gosto bem típica daqueles anos. E quem não lembra “o boato de Tapacurá”!

A memória se escondeu e insurgiu lapidada por um mau presságio vindo de além túmulo. Sim, os anos de ditadura estão na cova rasa do passado, mas como um tempo mal vestido pelo manto do esquecimento insiste em denunciar-nos a verdade pela via expressa da memória. E diz-nos: ali onde aparentemente a história fechou para balanço, é lá que Clio sob a cumplicidade do Angelus Novus põe sua esferográfica.

Aqueles tempos foram especialistas em criar realidades, desde bombas explodindo em bancas de revistas até E.T.s que invadiam as noites espessas das pessoas. Ali, onde esquecimento e história se davam as mãos, a memória compunha sob os escombros da realidade a possibilidade de uma brecha no meio do opaco cotidiano. Assim nos perguntamos: qual a verdade de Tapacurá? Evidentemente não intencionamos realizar um projeto audacioso que tente interpretar os fatos em todas as épocas e suas conseqüências. Queremos através do questionamento menos responder do que gerir encaminhamentos para nossa discussão sobre a história e a ficção.

O episódio de Tapacurá, com pessoas correndo sem mesmo saber para onde; acidentes, atropelamentos, enfartes, medo, tudo por causa de um boato. A notícia de que o rompimento da barragem (que de fato não ocorreu) alagaria o Recife em poucos minutos, transformou a cidade num caos. O boato, na verdade foi capaz de gerar a realidade, pois em conseqüência dele pessoas morreram. Quem teria inventado tal “ficção”? E que poder a “ficção” tem sobre a realidade a ponto de interferir nela? Como este episódio da década de setenta entrará para a história? De qualquer forma ele já está vestido na memória das pessoas.

Passados cerca de 25 anos do episódio, os que conviveram com o medo vão lembrar situações das mais escabrosas que presenciaram, como pessoas correndo com roupas íntimas, ou outras abandonando casas ou carros para correr alucinadamente. Quando mencionamos o fato nos dias atuais, muitos acham engraçado, inacreditável, pensam até fazer parte do folclore recifense. Mas, no fundo, todos dão pouca atenção ao episódio. Que

em nosso entender foi mais uma das tantas “metáforas” produzidas por aquele período de censura e notícias oficiosas. Mas que teve suas conseqüências reais.

Se voltarmos no tempo, naquele período os recifenses começavam a retomar a sua vida normal depois de uma das mais terríveis enchentes. As águas do Capibaribe começavam a baixar, a população traumatizada contava os prejuízos. O episódio de Tapacurá ocorre imediatamente a uma catástrofe. Aqueles que promoveram o caos sabiam o que estavam fazendo. As pessoas, ainda sob o efeito de choque da enchente, ficaram a mercê de um novo fato e de suas proporções inimagináveis.

O boato, a grande metáfora da realidade, estabelece uma importância maior a si do que aquilo que ele próprio gerou. O boato ao permanecer na memória de toda uma cidade, acaba exigindo sua presença também na historiografia. Assim, não é o boato (ou a ficção) que invade os arquivos da historiografia, mas a reconstrução na memória das pessoas, que imprimem ao episódio novos lances, realçando-lhe seus traços, tornando-os vivos.

Quando falamos de bombas e Ets, acaso sugerimos que o episódio de Tapacurá pode ter sido uma espécie de terrorismo de direita? Não estamos afirmando, e talvez essa relação seja escabrosa. Queremos, na verdade, mostrar o quanto todo um período que foi marcado pela censura, e por notícias oficiosas, tanto da parte dos que defendiam o regime bem como dos que o criticavam, acabou criando uma história suspeita quanto a sua veracidade. O testemunho daqueles que viveram tal período conta muito, mas talvez as mentiras veiculadas, na época, façam surgir os silêncios gerados por trás delas. E se Tapacurá não tem nenhuma correlação com aqueles tempos, a sua ameaça continuará a nos atormentar lançando as águas de sua memória sobre o passado, querendo apagá-lo, mas ao mesmo tempo fazendo com que a realidade daquela época nos pareça sempre inverossímil.

1.4 – Literatura e História

Abrimos a janela, uma realidade se mostra. Pessoas passam de um lado a outro da rua solitária em frente a minha casa. Meu ser capta esta minha cumplicidade com as imagens que vão se somando a minha frente. Não há nada inusitado, a não ser o fato de estar vivo. Descrevo o que vejo de forma não intencional. E o que escrevo ao acaso pode se

inflar insurgindo num documento mais tarde. São minhas impressões do mundo, impressões de um indivíduo situado num tempo e espaço definidos. Então tenho a sensação que posso está gerando uma história. Colocando marcas para que a História seja escrita. E o meu ato inofensivo e particular pode ganhar as malhas do coletivo. O que descrevi já não me pertence, porque enquanto ser serei sepultado. Mas as minhas impressões sobre a realidade ficarão depositadas na armadura da palavra que com o passar do tempo adquirirá crostas que colocarão outras impressões. E no final já não é a minha visão particular, mas aquilo que o olhar futuro compôs sobre o passado.

“A linguagem pode imitar esse mundo de maneira confiável” (Freadman, 1994 p.27). E numa certa medida, o mundo é tudo aquilo que podemos registrar; já em outra medida, percebemos o quanto este mundo é ambíguo. À história coube selecionar todas as linguagens ao longo dos anos. Sua memória fez a opção de buscar nos registros do passado sua existência. E foi se fazendo coletora disciplinada do passado que ela foi conduzida à sua forma de ciência.

Ao invocar o passado, a literatura pode, evidentemente, fazer o mesmo percurso da historiografia. Mas a apresentação desse passado sofrerá o corte “pré-fixado” na classificação dos “gêneros”. Não se trata de um registro documental do passado (se bem que enquanto linguagem é sempre documento futuro), mas a reinvenção do passado sem o compromisso com a verdade. O fato passado é parte daquilo que a ficção quer inferir como credibilidade da narrativa que tem na própria narrativa seu penhor de confiabilidade. Não é por tratar de um episódio histórico que a literatura deve receber crédito, mas por dar ao episódio uma estética plausível. Pois, segundo Freadman, “não existe nenhuma realidade sobre a qual o texto possa nos contar qualquer coisa” (1994 p.129). A luta da escritura tanto literária quanto histórica é justamente representar o mais “fielmente” possível essa realidade que foge como um corpo escorregadiço. À história cabe, de certa maneira, o “conformismo” do que restou do passado, por isso todo vestígio deve ser minuciosamente investigado. A literatura inconformada com a informação do passado, com a insuficiência de seus vestígios, resolve ela mesma criar outras marcas. Por isso, os silêncios da história ganham tanto crédito na construção narrativa. Mas a história, hoje, também não tem se embrenhado por esse lado? Mesmo quando invade o desejo de desenterrar seus silêncios, a

história o faz mantendo-os limitados à coerência dos fatos. Já a literatura produz a sua própria coerência.

Edward Carr recorda que “a sensação de pesadelo dos romances de Kafka reside no fato de que nada do que acontece tem uma causa aparente ou uma causa que possa ser explicada: isto leva à total desintegração da personalidade humana, o que se baseia no pressuposto de que os acontecimentos têm causas, descobrindo-se que muitas dessas causas constroem na mente humana um padrão do passado e do presente, suficientemente coerente para guiar a ação” (1996, p.128). Isto nos leva a crer que os fatos, de certa maneira, obedecem a uma espécie de encadeamento. A escritura histórica não trabalha com a descontinuidade do discurso (porque também parte do princípio que esse discurso é referencial, ou seja, o discurso deve representar e não ser a própria realidade, por mais que em si, o discurso seja ele mesmo uma outra realidade). Já que para gerar sentido necessita que os fatos, de algum modo, se combinem. Mesmo que, muitas vezes, a correlação entre eles pareça absurda. E o que promoverá tal interpretação será a disponibilidade de novas investigações. Ou seja, a escritura histórica é em si insuficiente para gerar sua própria verdade¹⁹, e é isso que a faz um discurso vivo sobre o mundo. Evidentemente, a literatura é também um discurso vivo sobre o mundo, mas, neste caso, seus questionamentos devem se ater única e exclusivamente a si mesma.

É interessante argumentar que ambas escrituras são indispostas com o termo fatalidade. E neste caso, concordamos com E. Carr que “descrever algo como uma fatalidade é a maneira favorita de isentar-se da obrigação cansativa de investigar a sua causa” (1996, p.136). Assim, nos indisporíamos com as diversas escrituras, já que o conformismo inibe qualquer tentativa de se entender o mundo. Deste modo, ou estaríamos num mundo que esgotou suas necessidades, ou a Terra teria sido varrida por uma hecatombe nuclear. E esse mundo estático em qualquer uma das extremidades não nos interessa. Literatura é insatisfação e como tal haverá sempre o que dizer, e a história não é uma simples coleta de dados, se insufla da própria realidade (compêndio de insatisfações):

“Estarei atento a um mundo em tumulto e a um mundo preste a dar a luz e responderei com as velhas palavras de um grande cientista: ‘e, no entanto, ele se move’.” (Carr 1996, p.189).

¹⁹ - O que em nosso entender acaba sendo uma característica de todos os discurso.

É movida pela instabilidade que a escritura tanto histórica quanto literária renasce no mundo. Recria o mundo vivo, porque este não se repete, afirmando a sua própria existência indizível. Ambas escrituras dizem o mundo e ao dizê-lo sabem que já geraram outro mundo e que o mundo que possibilitou a escritura já é outro e que a escritura também já é outra e assim, mundo e escritura não se bastam, nem se satisfazem, requisitando sempre um do outro uma fidelidade inatingível, mas necessária à existência de ambos.

A escritura histórica invade os arquivos a procura de um mundo que ela mesma sabe não existir e por isso mesmo ela insiste em lhe dar a luz sob as pegadas acesas do olhar futuro²⁰. E qual a intenção em refazer esse mundo já destituído de uma imagem fidedigna? É poder aproximar-se cada vez mais do ser humano, tentar compreender-lhe os gestos, contribuir para que as ações do futuro conduzam todos a um mundo mais “fraterno”. E a escritura literária diz ser este mundo já possível, ao recriá-lo independentemente dele. E lembra-nos assim como a história que o que muda o mundo são as ações dos homens e não as palavras. Ou seja, “as mudanças da realidade só podem ocorrer na realidade, não na literatura”, como lembra Hermenegildo Bastos (1998, p.37). Mas se as palavras podem nos mostrar o real da realidade, dessa forma elas já não estariam agindo sobre essa mesma realidade?

Segundo Hermenegildo Bastos, “questionar literatura é perguntar se ela dá conta do peso da realidade” (1998, p.49). A esta afirmação conjugamos uma outra de Francisco Foot Hardman a respeito dos acontecimentos em Canudos: “o próprio Euclides, chegando quase ao fim do seu livro, confessa-se impotente para dar uma descrição do cúmulo ou do abismo a que chega a violência humana” (1998, p.87). Cabe a literatura, diante do limite imposto por uma realidade “aterrorizadora”, investir na sua ilimitada forma de dizer. Ou seja, não há mundos que não possam ser apreendidos pelo fazer literário, mesmo que este se indisponha a qualquer sentido. Esta afirmação vai de encontro ao que Hermenegildo Bastos afirmou no parágrafo anterior. Em nosso entendimento é justamente a impossibilidade de dizer o que será dito de algum modo que faz da literatura uma linguagem viva.

O tempo, de alguma forma, vem denunciar a fronteira que se estabelece entre as escrituras históricas e literárias: “os jogos com o tempo caracterizam a ficção; a história é constrangida pelo tempo cronológico. À realidade *sui generis* da ficção, com seu quase-

²⁰ - Mas reconhece neste olhar uma prova necessária a existência do próprio mundo.

passado, opõe-se o passado real da história” (Bastos 1998, p.67). O tempo passado parece verdadeiramente descansar na historiografia, ao passo que tirado de seu “descanso”, ele é obrigado a ultrapassar o presente, enveredar pelo futuro, no jogo de esconde-esconde literário. O passado, na escritura literária, não guarda sua identidade como pertencente a algum arquivo; ele mesmo se imbrica no mundo construído para si. A vida pulsa como se ele acontecesse no instantâneo da narrativa (e de fato acontece). E como uma imagem viva, ele influencia diretamente na ação das personagens. E as personagens em conluio com autor e leitor infringem seus fatos “consumados”, revivendo situações, compondo quadros, acontecendo no acontecido, fazendo com que cada imagem do já ido volte na sombra do presente. E como cúmplices, passado, presente e futuro fazem e refazem a história, dando-lhe velhas e novas marcas, fazendo-a respirar sobre seu jazigo²¹.

De acordo com Ricoeur, “a ‘realidade histórica’ é tão *sui generis* quanto a ‘irrealidade da ficção’. Nesta, os acontecimentos inventados escapam à confirmação empírica. Naquela, os dados empíricos (documentos), signos de um mundo que foi real, remetem a acontecimentos passados que só se confirmam pela reconstrução desse mundo” (apud Bastos 1998, p.65). Esta afirmação vai bater com o que afirmamos linhas atrás. O que está em jogo é nossa compreensão do passado enquanto realidade empírica. Evidentemente, por tentar reconstruir esse passado mediado pela palavra, o que em si já é outra realidade, a história acaba vendo sua zona de fronteira muito próxima da ficção, e a ficção por nem sequer deixar pontilhar por uma verificação empírica estaria impondo uma verdade, um mundo. No que diz respeito ao fato de algumas obras, estudadas nesta tese, se abastecerem de documentos do passado como fonte à narrativa, não estaria nesta tomada de posição uma revisão crítica do próprio fazer historiográfico? Não cremos que haja dúvidas quanto a isso. Mas este seria o principal ponto a ser referido? O que leva algumas obras, principalmente a partir da década de 1990, em nosso país, a revisitar a história, ou períodos históricos em suas narrativas? Poderíamos citar como influência o recente aniversário de quinhentos anos desta nação; o que de alguma forma, consciente ou inconscientemente, fez com que alguns autores se embrenhassem por essa linha. E por também questionar a possibilidade de uma literatura com identidade nacional (o que de alguma maneira é dizer

²¹ - Evidentemente nossa intenção é sempre bombardear a história viciada pelo discurso da ideologia dominante (uma história unilateral).

muito pouco já que toda obra em tese quer refletir o particular para se tornar universal). Mas será que estas obras tiveram esta intenção e se tiveram realizaram seu projeto? E se há uma pretensão nacional o que significa isso, qual o sentido disso, em plena era global?

Quando o mundo se globaliza e tenciona conjugar um único verbo, ao menos economicamente (o que em si é uma falácia), países como o Brasil, parecem correr à margem desse processo. Na prática, a terra prometida pelo neoliberalismo, continuou ineficaz para nós “terceiromundistas” (no melhor sentido pejorativo do termo) que como efeito foi sentido única e exclusivamente na escalada da miséria. Depois de verter o sangue e as poucas riquezas, uma parcela da população, a ala intelectual, parece, através de uma frágil trincheira, criar mecanismo para a proteção do que resta: uma identidade literária. E assim como temos visto diversas manifestações culturais (no estado de Pernambuco se tornou clara a necessidade de se investir nas tradições como uma forma de salvação para a falta de perspectiva que a sociedade passou a partilhar nos últimos anos), em nosso caso particular, a literatura, talvez tenha comprado, mesmo que inconscientemente, este projeto. Assim, vimos surgir desde o início da década de 1990, obras que não apenas retratam fatos históricos do país, mas também o seu cotidiano; numa tentativa, talvez, de nomear o “caos” a que o mundo chegou. Pois, “nomear é uma forma de ordenar o caos, sem destruí-lo”, como afirma Bastos (1998, p.103).

Dizer literatura de cunho nacional talvez seja forçar a barra. Há uma especificidade alojada na temática: afinal, o contexto histórico é brasileiro, e de alguma maneira revisitar a formação do Brasil é revisitar o fazer literário brasileiro. E “rememorar é evitar que se silencie sobre algo” (Bastos 1998, p.150). Mas o silêncio só é quebrado pelo leitor que depois de despragmatizar o texto para melhor entender a realidade nele mimetizada, o repragmatiza, trazendo-o de volta à realidade (Bastos 1998, p.152).

Natalie Zemon Davis lembra que “o estudo do passado pode ser visto como uma lição de esperança, pois mostra que, por mais impositiva que a sociedade possa ser, há sempre alternativas abertas para as pessoas fazerem sua própria história” (in Pallares-Burke 2000, p.85). É por isso que Marx sublinhou ser a história um guia para o futuro, conforme vimos. E é de certa forma encarnando o mito de que o brasileiro tem memória curta que a literatura nacional tem posto o dedo na ferida aberta pelos adeptos do pessimismo. Evidentemente não podemos selar neste aspecto o fulcro da questão. Pois seria por demais

limitar tais narrativas, que estão muito além desse confronto direto com essa possível amnésia do brasileiro. Mas não podemos deixar de tocar neste ponto, pois sabemos que durante anos ele foi rememorado como se fizesse parte da nossa própria cultura. E é revitalizando o olhar sobre o passado, por uma necessidade não apenas da história, mas da literatura em se identificar consigo mesma, que esta põe nas evidências daquela o tecido de sua construção. Assim vemos um construto da palavra (o que a torna universal) e um construto da identidade (o que a faz particular), ao passo que é em si reinventora de uma realidade (em nosso entender: um Brasil que poucos conhecem).

Quando o escritor Márcio Souza, na obra *Desordem* (2001), compõe uma narrativa a partir de manuscritos da época da Independência do Brasil, sendo que tais manuscritos têm como cenário as lutas por independência fora do fulcro do conflito (bem ao norte do país), ele traça, num primeiro plano, um corte já que desvia o eixo de interesses da história oficial para outros episódios e compõe, num segundo plano, uma narrativa que ao se lançar na memória acaba nomeando (de forma crítica) a realidade futura. A memória acaba recriando o passado pelas águas intertextuais do futuro:

“Não queremos fazer do Pará um novo Haiti, coronel. Ao contrário, tudo o que queremos é evitar que o Pará se transforme num novo Haiti.”
(p.114)

Esse olhar dirigido ao futuro acaba encontrando no jogo de oposições da música popular contemporânea sua intertextualidade:

“O Haiti é aqui
O Haiti não é aqui...” (Caetano – cd. Tropicália dois)

A narrativa remete ao estado de miséria que a região do Grão-Pará acabou se submetendo ao ter sido anexada de vez ao Brasil. Ela sai de uma posição de prosperidade daqueles idos para uma situação de total dependência de uma nação estiolada.

A história que se constrói na narrativa é uma história despida do olhar hegemônico. E neste caso, o olhar “periférico” da literatura é capaz de fazer surgir mesmo uma outra realidade: além da própria narrativa que por si só já nos conduz a um mundo, soma-se a esta o contexto reatualizado através de uma visão crítica, já que imposta por pessoas (agora personagens) que fizeram a história no seu cotidiano. A história oficial deixa os arquivos repetitivos do passado para compor no corpo da literatura a reinvenção de um país. Não

apenas uma outra história é reconhecida, mas o cenário de uma região que poderia ter tido um outro final. Mas que de alguma forma o romance nos ajuda a colocar sobre a realidade a ponta de um outro olhar. Daremos uma maior atenção a esta obra na terceira parte desta tese.

A tentativa dos historiadores em descobrir novos métodos, novos tratamentos a serem dados à história, por via indireta acaba denunciando a tendência desta incompletude; e neste ponto, historiadores e romancistas nunca estiveram tão próximos: ambos são remetidos para dentro de seus discursos, tratando-os também como objeto.

Além de uma realidade (o objeto) por tratar, devemos levar em conta o tratamento dado pela escritura histórica ou literária a uma espécie de prova. O mundo que criamos via representação é questionado enquanto discurso. E não está no objeto representado o problema, mas na sua representação. Assim, devemos ter o devido cuidado com a ideologia embutida no texto. A representação pode ter uma intenção além do objeto. Neste caso, a história se empanturra e acaba gerando uma ficção da realidade que ela quer representar. Evidentemente, nenhuma representação comporá uma realidade como identidade, mas suas evidências devem possibilitar sua aproximação com os fatos. E para que a escritura histórica receba sua alcunha de ciência, deve se prestar enquanto cenário em que os discursos das evidências travem uma luta aberta entre si. Se as evidências são capazes de inventar o passado, cabe à literatura reinventar o passado ressemantizando-o. O meu encontro com a realidade é o meu encontro com a palavra. A palavra inventa o mundo quando ela o quer focalizar. A palavra reinventa o mundo quando sua focalização vai além do próprio mundo. Assim, entendo a literatura como reinventora do mundo por não acreditar nele e por colocá-lo dentro de seus limites. A história deve confiar no mundo que coloca diante dos olhos, caso contrário corre o risco de apagar seus próprios passos.

Como nosso objeto é o romance produzido, no país, a partir da década de 1990, recorreremos, neste momento, a três regras básicas das quais o romancista está livre, segundo Collingwood: “Primeiro o seu quadro tem de estar situado no espaço e no tempo; em segundo lugar, toda história deve ser coerente a si mesma; os mundos puramente imaginários não podem colidir e não é preciso que se harmonizem; cada um deles é um mundo para si próprio; há, porém, um só mundo histórico; nele, tudo tem de estar em relação com tudo o mais, mesmo se essa relação é apenas topográfica e cronológica; em

terceiro lugar, e é o mais importante, o quadro do historiador está relacionado especialmente com aquilo a que se chamam provas” (2001, p.256/7).

Evidentemente, a própria escritura histórica é capaz de driblar tais regras (regras foram feitas para serem violadas). Pois de alguma maneira seguir à risca tais argumentos é levar a própria escritura ao imobilismo. E história é movimento. Mas mesmo que o historiador pareça preso a essas regras, sua liberdade recai sobre as provas. Afinal, o que pode ser considerado prova? Segundo o próprio Collingwood, “constitui prova tudo o que o historiador pode usar como prova” (2001, p.257). E aí até a ficção é um elemento que constitui prova. Assim, é fatídico inferir que as escrituras se completam e se faltam. A história pode consultar a ficção como índice da verdade que afirma; a ficção pode consultar a história como um índice de sua verdade. E assim, ambas sugerem sempre uma realidade, e esta realidade, enquanto processo que se constrói na e pela linguagem, é em si histórica. Assim, também, se o romancista está livre daquelas três regras, no fundo é delas prisioneiro a partir do momento que tem sua obra como índice da própria verdade histórica.

A essa verdade a qual de alguma maneira a história e a ficção se exigem, cabe citar uma frase habermasiana: “a realidade fictícia também precisa ser vivenciada pelo leitor como real – caso contrário o romance não consegue realizar o que se propõe” (Habermas 1990, p.241). E assim Habermas sugere três referências com o mundo nas quais o texto está inserido: “a referência com o mundo no qual o autor vive e escreveu o texto; a seguir, a relação entre ficção e realidade em geral; finalmente, a referência à realidade visada na narrativa, que precisa ter ao menos a aparência de real” (idem). Ao que podemos concluir que toda escritura seja ela histórica ou de ficção necessita da credibilidade do leitor, ou seja, ela precisa convencer-nos de sua verdade. Desse modo, inserido sob suas regras, o leitor cumpre o papel de crítico: já não cabe a pergunta: isto é ou não é verdade? E sim: o texto consegue ou não realizar aquilo que se propõe?

“Cada nova geração tem de reescrever a história, segundo o modo que lhe é próprio. E – dado que o pensamento histórico é um rio em que ninguém se pode banhar duas vezes – mesmo um simples historiador que trabalha num assunto pouco complexo durante um certo período de tempo, descobre – quando tenta reexaminar um antigo problema – que o problema se modificou” (Collingwood 2001, p.258). É o que acontece na leitura de uma obra de arte. Ela sempre se modifica a cada nova leitura. E essa pré-disposição a dizer o

novo é que faz da escritura literária ser o que é: “água-viva”, como bem cunhou Clarice Lispector num de seus romances. E mais uma vez, escritura histórica e escritura literária se bifurcam. Ambas estão em processo; e nelas o novo gerado gera um outro novo e assim, como um corpo instável, nos provoca com o bafo quente de sua mudança. O objeto muda e com ele muda tudo que o cerca.

É interessante mencionar que tanto a escritura histórica quanto a escritura literária consagram o instante e assim o conduz uma luz especial. E talvez seja essa luz capaz de proporcionar ao homem um sentido onde ele reluta em encontrar. Octavio Paz diz que “a condição dual da palavra poética não é diferente da natureza do homem, ser temporal e relativo, mas sempre lançado ao absoluto. Esse conflito cria a história. Dessa perspectiva, o homem não é mero suceder, simples temporalidade. Se a essência da história consistisse apenas em um instante suceder o outro, um homem a outro, uma civilização a outra, a mudança se resolveria em uniformidade e a história seria natureza. (...) quaisquer que sejam as suas características comuns, um homem é irreduzível a outro homem, um instante histórico a outro. E o que faz instante ao instante, tempo ao tempo, é o homem que com eles se funda para torná-los únicos e absolutos. A história é gesta, ato heróico, conjunto de instantes significativos porque o homem faz de cada instante algo auto-suficiente e assim separa o hoje do ontem” (1982, p.p.232).

A clareza das palavras de Paz recai sobre a ação humana. São os homens os motores da realidade. Essa realidade que incorremos em representar na incompatível palavra não traria essa luta pela representação se o homem não fosse seu ator. É a ação dos homens que consagra o instante. Senão o instante seria mera repetição de outros instantes. Daí a história está sempre se reescrevendo, se recriando, sendo escavada na paleontologia cotidiana. Como diz Paz, a história nasce do conflito do homem e do conflito da palavra. Mas como escritura é fatídico que o instante privilegiado exerça um domínio já que não é apenas o fato que reclama sua existência, mas também a narrativa que o revela. E se a história consegue resolver sua verdade, por saber o homem também dual, acaba dando marcas provisórias a esta verdade. A literatura conseguiria resolver melhor esse impasse? Evidentemente a escritura literária não veio resolver impasse algum, veio sim ampliar o conflito. Segundo Octavio Paz, “a palavra poética é histórica em dois sentidos complementares, inseparáveis e contraditórios: no sentido de construir um produto social e

no de ser uma condição prévia à existência de toda sociedade” (1982, p.226). Ou como afirma o mesmo Paz: “sem a história – sem os homens, que são a origem, a substância e o fim da história – o poema não poderia nascer nem encarnar; e sem o poema tampouco haveria história, porque não haveria origem nem começo” (1982, p.228). Assim, poderíamos recorrer a velha questão do ovo e da galinha. Poderíamos afirmar que desde que os homens começaram a por marcas no mundo, começaram também a fazer história e conseqüentemente poesia. Ambas escrituras brotaram da mesma instável semente, e como uma árvore disposta a sempre crescer e morrer e nascer, elas caminham sob nossos pés, invadem nosso cotidiano, registrando tudo, mesmo estando num tempo e espaço além do vivido. É a história e a literatura a composição desse instante que se dissolve, que escapa entre os dedos, que não conseguimos recuperar, que supomos saber-lhe o sentido e que, limitado na palavra, requer, dessa, ousadia para não se tornar uma marca débil, sendo depositada no sótão. A história e a literatura se dão na palavra e pela palavra e exigem dela: evidência e multiplicidade. Mas reconhecem na evidência a dualidade do homem e na multiplicidade a sua essência. Porque sabemos, “as palavras não são outra coisa senão significados disto e daquilo, ou seja, de objetos relativos e históricos” (Paz 1982, p.225). Mas é determinante dizer que apesar da escritura literária ser dependente da palavra luta por transcendê-la (idem). Essa luta pela transcendência permite a literatura um diferenciador da historiografia. Assim, a palavra literária carrega além de seu veio histórico, um outro que se coaduna a sua escritura, a autoridade de modificar todos os outros discursos inclusive o histórico.

Há outro ponto que Octavio Paz menciona e que cabe abrímos um parêntese. Segundo Paz, o que torna o poema (a literatura) único e o separa do resto das obras humanas é o seu transmutar o tempo sem abstraí-lo (1982, p.229). Quando a escritura histórica aprisiona o instante, coloca-o numa relação (temporal, espacial) contextual mesmo sabendo que este instante focalizado receba as influências do instante em que se focaliza. Mesmo sob o jugo natural do contexto de onde se vê o passado, a historiografia tenta ser a referência de um instante único. Já a escritura literária, por seu caráter transcendente, ao aprisionar o instante, o quer fazer vários instantes. Por isso ela nos permite ir além do instante, o que não significa que ele não esteja lá. “Não é tanto aquilo que o poeta (o escritor) diz, mas o que vai implícito em seu dizer, sua dualidade íntima e irreduzível, que

outorga às suas palavras um gosto de libertação” (Paz 1982, p.231). E neste sentido, o historiador colocaria menos liberdade em suas palavras, já que elas, ao invadirem o campo semântico da ciência se imputam num dizer não dual, e mesmo que haja uma dualidade implícita, esta tende a se vestir da carcaça da evidência histórica. Porém de maneira contraditória é a escritura liberdade. Ao dizermos isto estamos convictos de que tanto a escritura literária bem como a escritura histórica está em permanente abertura. E por percebermos que a fronteira de ambas é diametralmente vulnerável que somos incitados a prosseguir nossa caminhada por suas florestas. Na próxima parte faremos outras incursões entre a memória e o esquecimento privilegiando o discurso histórico e literário e sua inserção no cotidiano.

2 - A INVENÇÃO DO COTIDIANO

2.1 – Cotidiano e História

De “bate-pronto” fazemos logo a ligação desta parte com a anterior. Se na anterior privilegiamos o passado numa discussão do objeto da história, nesta segunda parte, o objeto, que também é passado, é visto na sua “efervescência”, ou seja, sua feição presente, seu nascimento cotidiano. E por navegarmos pelas águas mornas do esquecimento, infringimos o instante, pois nele a teoria exerce sua maior lacuna: dizer o que não se sabe. Assim, falar do agora que será matéria do depois, sem viajar nas discussões oferecidas pelos adeptos ou críticos da pós-modernidade é querer fazer vista-grossa para o momento. Desse modo, nosso debate sobre história e cotidiano mergulha também nas “falácias” pós-modernas.

“A vida cotidiana não está ‘fora’ da história, mas no ‘centro’ do acontecer histórico: é a verdadeira ‘essência’ da substância social. (...) Toda grande façanha histórica concreta tornou-se particular e histórica precisamente graças a seu posterior efeito na cotidianidade” (Heller 2000, p.20).

Quando falamos muitas vezes em vida cotidiana selamos um certo hiato com relação à história. É como se o acontecer do fato da história se desenvolvesse numa camada superior à cotidianidade. Mas evidentemente, lá onde o fato (a história) se gerou era o cotidiano que sobrevivia. Os fatos, que na verdade é a marca da vida cotidiana, foram sendo gerados a cada gesto das pessoas. Afinal, “a vida cotidiana é a vida do indivíduo. O indivíduo é sempre, simultaneamente, ser particular e ser genérico” (Heller 2000, p.20). A concepção marxista da história de que os homens fazem sua própria história, mas em condições previamente dadas, revela que “os homens aspiram a certos fins, mas estes estão determinados pelas circunstâncias, as quais, de resto, modificam tais esforços e aspirações, produzindo desse modo resultados que divergem dos fins inicialmente colocados, etc” (Heller 2000, p.01).

A divergência dos resultados passa pelo engodo da vida cotidiana, que por estar em seu processo ebuliente, porque cotidiano é ebulição, acaba determinando a sua heterogeneidade. Por isso, ao nos referimos páginas atrás a história de curto prazo, mencionamos o risco desta em ficar apenas nas impressões.

Nossa busca pelo cotidiano se faz por entendermos ser ele tantas vezes responsável pelo apagamento da memória. Como nosso objeto é o romance brasileiro produzido a partir da década de 1990, intentamos saber o cotidiano nele gerado pela realidade atual; o que se passa com o Brasil? Ou o que se pensa sobre nosso país? Assim algumas obras serão cotejadas como uma amostragem dessa realidade e dessa literatura em efervescência. Essas obras serão “esmiuçadas” nas terceira e quarta partes desta tese.

Queremos deixar claro que pensamos o cotidiano como produtor da história, por isso, essas obras a partir do momento que reinventam o cotidiano, também reinventam a própria história.

Segundo Agnes Heller, “a característica dominante da vida cotidiana é a espontaneidade (é evidente que nem toda atividade cotidiana é espontânea no mesmo nível)” (2000, p.29). Esta espontaneidade vige como uma marca “primitiva” que faz com que a coletividade seja vista como pertencente a uma ordem natural. Ou seja, as ações humanas, impressas no cotidiano das massas, revelam que somos diferentes e que possuímos atitudes próprias. Mas esta espontaneidade subsume ao conjunto das leis históricas, já que apagadas de certa maneira na sua efervescência, assume um componente genérico fazendo com que o conjunto das diferenças seja anulado para que o registro da realidade assuma sua “uniformidade”. Para Agnes Heller, “na vida cotidiana o homem atua sobre a base da probabilidade” (2000, p.30), mas é “através da analogia que, principalmente, funciona o nosso conhecimento cotidiano do homem, sem o qual não poderíamos sequer nos orientar” (2000, p.35).

É pela absorção da memória que conjugamos o que devemos ou não fazer. Nossa atitude baseia-se no conhecimento prévio que adquirimos pela vivência. É o acúmulo desse conhecimento, que se mostra fragmentado, que nos leva à vida cotidiana. Mas se a memória nos diz o que devemos fazer, onde está a espontaneidade? Na ação individual.

Quando a história puder revelar os motivos que desencadearam determinado fato em determinado momento, o cotidiano será suprimido na sua fragmentação diária, na sua espontaneidade para compor o resultado causal de um conjunto. Assim, como marca da história, o cotidiano revela-se “uniforme” na sua heterogeneidade.

A espontaneidade adquire na seleção futura feita pelo historiador uma certa mecanicidade, já que as leis que regem a história requerem uma certa ordenação das coisas.

Mas é bom salientar que o aparente caos promovido pelas “imagens” do cotidiano é cativo de qualquer escritura, já que ela ao propor representar o instante proporá sempre um olhar selecionador.

Ainda segundo Agnes Heller, “o pensamento cotidiano é empírico e, ao mesmo tempo, ultra-generalizador” (2000, p.43); e “que não há vida cotidiana sem imitação” (2000, p.36). É essa mimese que permite o intercâmbio entre os homens; mas lembra Agnes Heller que “mesmo a imitação humana mais mecânica é assimilação ativa” (2000, p.88). O que revela que o indivíduo está sempre reinventando o mundo ou a maneira de vê-lo.

Conforme diz Henry Lefebvre, quase nada escapa a gerência do Estado moderno na vida cotidiana, ou melhor, só escapa “o insignificante, as minúsculas decisões nas quais se encontra e experimenta a liberdade” (apud Carvalho 2000, p.17). É bom ver este ponto, já que o espaço da liberdade praticamente desapareceu da vida cotidiana. Segundo Maria do Carmo Carvalho, “a vida cotidiana é em si o espaço modelado (pelo Estado e pela produção capitalista) para erigir o homem em robô: um robô capaz de consumismo dócil e voraz, de eficiência produtiva e que abdicou de sua condição de sujeito cidadão” (2000, p.19). Vivendo num mundo de sedução, o homem se tornou um subserviente da sociedade consumista. Os direitos do cidadão foram atropelados pelo direito do consumidor. Assim, sem ideais a que se entregar, as lutas ontológicas, as rebeldias, as revoluções caíram fora de moda, e o indivíduo já domesticado pelo novo sistema só se tornou capaz de lutar por seus bens materiais. Trocando as lutas memoráveis pelo bom funcionamento de seus eletrodomésticos, o indivíduo pisou a terra prometida do capitalismo: a sociedade neoliberal. Essa sociedade que fiscaliza os bens materiais de todos é a vitória do bem (ou bens) sobre o mal. Findo os ideais com o que o homem haveria de se preocupar? É o fim da história. O mais incompreensível nessa “lógica” é que as diferenças entre os que detêm o poder econômico e os menos favorecidos só aumentaram – e esses desprestigiados do lucro capitalista triplicaram sensivelmente ao passo que empobreceram ainda mais.

Indiferentes a esta grande maioria, a sociedade consumista é incapaz de entender por que, por exemplo, a violência cresceu tanto nos últimos anos num país como o Brasil. Já não questionamos mais o por que do aumento da violência, apenas concordamos que ela deve ser combatida. Mas longe de querer melhor equacionar as distorções econômicas, nossa sociedade acaba reforçando a exclusão ao ampliar a “segurança” de uma minoria,

sem perceber que acabam todos reféns desta incompreensível matemática financeira. Todos acabam sitiados pelo medo. O que reforça a tese de que é sobre a vida cotidiana que mais se insere o olhar panóptico. A vida cotidiana é alvo de controle do Estado e de exploração das forças capitalistas. Essas forças vão influenciar sobremaneira o cotidiano – a vida social – e em consequência o devir histórico, promovendo nosso conhecimento da realidade. E o que é a vida cotidiana, afinal? Segundo M.C. Carvalho, “a vida cotidiana é aquela vida dos mesmos gestos, ritos e ritmos de todos os dias”, vida de “gesto mecânico e automatizado” (2000, p.23), onde “o critério de validade é o da funcionalidade” (2000, p.25). As ações humanas, no cotidiano, visam sempre a reprodução do homem e da totalidade social (Carvalho 2000, p.26).

A alienação é um componente da vida cotidiana. “A vida cotidiana se insere na história, se modifica e modifica as relações sociais. Mas a direção destas modificações depende estritamente da consciência que os homens portam de sua ‘essência’ e dos valores presentes ou não ao seu desenvolvimento” (Carvalho 2000, p.29). Quando tocamos no ponto em que mostra a vida cotidiana como responsável por mudanças queremos enfatizar que a estrutura cotidiana é móvel, e é esta mobilidade dos aspectos da vida cotidiana que faz com que ela esteja sempre sendo inventada por aqueles que a vivem e vice-versa. Como vimos, toda ação produz um espaço e a produção de um espaço produz história.

O cotidiano também acaba sendo vítima do esquecimento. Segundo M.C. Carvalho, “o ritmo que a modernização e o progresso imprimem à vida cotidiana é tal que parece que nada de antigo se mantém e nada de novo chega a criar raízes; parece que tudo se encontra de passagem e não vem para ficar” (2000, p.39). Dinamitada por esse apagamento a memória termina se diluindo pelo ralo da própria história; e o cotidiano que encerra uma memória viva, a memória singular de pessoas, fica conivente com esse rito de passagem. Nestas horas a literatura se imbrica a revelar pela palavra esse tempo e espaço que se esvai.

O romance *Estorvo* (1991) de Chico Buarque, por exemplo, parece criar uma personagem que encarna a própria sujeição da vida cotidiana. Sem questionar, nem refletir suas ações ou as ações de outrem a personagem caminha pela narrativa aparentemente sem deixar marcas. Num primeiro momento afirmamos ser a caminhada da personagem uma caminhada para o esquecimento (estorvo da memória). É exercendo uma passividade que chega a ser irritante, e a narrativa por isso mesmo em alguns momentos acaba sendo

inóspita, que a personagem principal afirma ser o mundo uma massa banalizada. As relações humanas se pulverizam e o sujeito desconstroi-se na estóica realidade. Mas aquilo que aparentemente seqüela nosso errante é a chave que o faz existir no mundo. Ou seja, as relações sociais acabam mesmo sendo tão cruciais ao sistema que o indivíduo está nela sem mesmo se dar conta. E se afirmamos que a personagem caminha para o próprio esquecimento, é na sua anulação que vemos se inserir a memória narrativa. A “aparente” passividade da personagem convida-nos a olhar para a realidade com outros olhos.

A personagem buarquiana é a encarnação marxiana do “tudo que é sólido se desmancha no ar”, ou seja, ela passa pelo cotidiano sem criar crostas, pois, imobilizada diante dos fatos, não consegue gerar a História. E talvez, ironicamente, aqui, vale uma crítica à obra: é tão passiva a atitude dessa personagem que parece, ela mesma, não cair em nossa memória, ou melhor: Chico tentando denunciar um mundo sem marcas, indiferente a tudo, termina suicidando sua narrativa por algemar demais o leitor. O leitor que de algum modo se sente incomodado (um insulto da narrativa, quem sabe!?) acaba sendo também vítima desse processo de apatia frente a realidade. O que reforça, conforme M.C. Carvalho, a alienação como essência da vida cotidiana. Ou de forma mais incisiva: “o homem alienado de si mesmo é também o pensador alienado de sua essência” (Marx apud Carvalho 2000, p.42). Idéia que faz M.C. Carvalho ver a vida cotidiana como o espaço da mediocridade (2000, p.42). E a personagem de Chico, encarnação de todo e qualquer estorvo, termina ratificando essa tese. Ou seja: segundo a narrativa, não há muito que fazer no mundo. A narrativa acaba de certo modo sendo apenas o reflexo da realidade. Talvez ao querer denunciar a indiferença do mundo, o mesmo Chico desenterrou certos espectros do Realismo passado, como uma certa inércia da escritura, espécie de descrição “fidedigna” dos fatos do cotidiano. A personagem que atravessa a história sem deixar marcas destitui qualquer tipo de esperança na vida real.

Se o espaço na vida cotidiana se tornou confinamento, a narrativa buarquiana em *Estorvo* acaba sendo vítima por se isolar demais na passividade de uma personagem que antes de ser um grito contra toda forma de banalização da vida atual (banalização do sexo, da política, dos valores de uma maneira geral) termina ela mesma se tornando sua porta-voz.

Segundo Michel de Certeau, “um movimento sempre condiciona a produção de um espaço e o associa a uma história” (1994, p.203). Essa afirmação ratifica o que já vimos anteriormente: são os indivíduos que fazem a história. Voltando à narrativa de *Estorvo* parece que o espaço é quem condiciona o movimento. A inércia da personagem principal (e aí questionamos até que ponto essa personagem que narra a história suporta esta nomeação, já que tudo o que está à volta dela impõe uma situação da qual ela se vê sempre de mãos atadas) denuncia uma “não-história”. É como se cada passagem do romance tivesse a intenção única de apagar a anterior e assim como um observador que tem medo de enfrentar o mundo, o personagem-narrador parece estar o tempo todo atrás do olho mágico da porta vivendo o conflito de ultrapassar ou não este limite entre o espaço de dentro (da segurança) para o espaço de fora (da incerteza). Como parece ficar claro no trecho que segue:

“... Procuro imaginar aquele homem escanhado e em mangas de camisa, desconto a deformação do olho mágico, e é sempre alguém conhecido mas muito difícil de reconhecer. E o rosto do sujeito assim frontal e estático embaralha ainda mais o meu julgamento. Não é bem um rosto, é mais a identidade de um rosto, que difere do rosto verdadeiro quanto mais você conhece a pessoa. Aquela imobilidade é o seu melhor disfarce, para mim.” (p.11/12).

As palavras da personagem-narrador são uma espécie de autodefesa. Insegurança talvez seja a palavra chave. Os tempos atuais nos ensinam a permanecer sempre trancafiados em nossos espaços. Seja em casa, no trabalho, no carro, nos Shoppings o olhar panóptico da sociedade denuncia que a qualquer momento podemos ser atacados. A experiência cotidiana traz como exemplo a fortificação dos espaços privados. Esta realidade reveladora de uma espécie de guerrilha urbana recebe a denominação de “vietnamização do território” por Furio Colombo (cf Eco 1984, p.85)²². O medo dos espaços públicos faz o indivíduo se isolar cada vez mais em seus mini-quartéis cotidiano, chamados de verdadeiras “fortalezas da solidão” por Eco (1984, p.12). Incomunicáveis no seio da sociedade (não mais comunidades, mas condomínios fechados) os indivíduos produzem suas ilhas e longe de desbravar o desconhecido como Robison Crusoé, satisfazem-se na “solid(t)ária” sala de bate-papo da internet. Ou seja, os motores da história parecem decretar a impossibilidade de escrevê-la, fragmentando ainda mais o corpo social.

²² - Talvez hoje seria mais correto chamar efeito “guerra” contra o terror da era Bush.

Se muitos foram chamados os escolhidos estão do lado de dentro do olho mágico, no carro blindado, por trás dos eletrônicos de segurança; porém longe de usufruírem a terra prometida acabam reféns de seus sucessos no mundo consumista sendo disputado como mercadoria “valiosa” pela indústria do seqüestro. Se os seqüestros fazem parte da paisagem cotidiana, os atentados terroristas, que também se inscrevem no cotidiano, trazem outras ramificações. A história que havia chegado ao fim (conforme Fukuyama) acabou sendo surpreendida em seu leito de morte, ressuscitando como Lázaro, ao ver que as duas torres de marfim no seio da aurora boreal capitalista ardiam em chamas. O ataque sofrido pelos americanos no 11 de setembro destronou o super-homem movendo um roteiro jamais imaginado pelas produções grandiloqüentes da ficção americana. O super-homem viu as torres de criptonita desabarem produzindo no cotidiano a mais inacreditável metáfora da realidade. Sobre este fato é curioso revelar que num ensaio de março de 1978, Umberto Eco parecia prever o acontecido: Dizia ele: “o terrorismo moderno finge ter meditado sobre Marx, mas, na verdade, e por vias indiretas meditou mesmo foi sobre a ficção científica” (1984, p.137/8). Se os simuladores americanos faziam uma guerra “cirúrgica” no Iraque (o bombardeio cirúrgico na verdade era a grande mentira transformada em metáfora para produzir a amnésia histórica; mas no seu sentido duplo e literal tinha a intenção mesmo através da cirurgia retirar um “tumor” que incomodava: o povo iraquiano), espécie de videogame transmitido em cadeia, obra da mais cruel ficção, não foram capazes de acreditar que a realidade existia e construía uma obra ainda mais terrível.

Segundo Eco, “os Estados Unidos é um país obcecado pelo realismo onde para que uma reevocação seja crível, deve ser absolutamente irônica, cópia semelhante, ilusoriamente ‘verdadeira’, realidade representada” (1984, p.10). O ataque de 11 de setembro foi capaz de construir esse realismo que as bombas americanas, sob o disfarce cinematográfico, tantas vezes produziu fora de seu território. Acostumados com a cópia (“Se a lição da história não parece convincente, podemos recorrer à ajuda da ficção, que é bem mais verossímil que a realidade” (Eco 1984, p.165)) em milhares de fitas que simulavam a destruição do império por “forças malignas” (leia-se: ETs, comunistas, animais pré-históricos, árabes etc), até hoje custa a acreditar que a realidade fosse capaz de inverter os papéis. O paraíso virou inferno.

Vimos que o cotidiano está no cerne da história e que o cotidiano como disse Agnes Heller é imitação. Como equacionar tal assertiva se Umberto Eco garante que “a história não se imita, se faz” (1984, p.37). Não é difícil resolver esse impasse já que a própria Agnes Heller já havia dito que mesmo a imitação humana mais mecânica é assimilação ativa. Essa imitação tem a ver com a questão da analogia. Sem fazer a devida relação das ações no cotidiano o indivíduo não se moveria. E toda movimentação inventa a história.

Se outrora o ter havia destronado o ser, ele perdeu sua hegemonia diante do parecer. Segundo Mary Del Priore, vivemos hoje a supremacia da aparência (2001, p.20). É talvez esta possibilidade o veio que tem levado muitos teóricos contemporâneos a acreditar que a história desse modo estaria com os dias contados. A razão pode estar no fato de que o homem já não é condutor da sociedade, mas parte do que a sociedade produz. Ou seja, o homem é hoje mais que nunca mercadoria. A forma corporal, por exemplo, adquiriu na vida cotidiana uma importância nunca antes dada a ela. “Diferentemente de nossas avós, nosso tormento não é o fogo do inferno, mas a balança e o espelho”, sentencia Del Priore (2001, p.100). A sociedade atual é andrógina. Androginia que se multiplica no cotidiano através de adaptações do corpo a modismos. Estabelece-se um padrão e este é clonado a toda a sociedade. O produto deve ser provado e atestado²³.

Conforme vimos anteriormente, na vida cotidiana prevalece o critério da funcionalidade, daí “um mundo em que toda a forma de querer é voltada à satisfação imediata” (Priore 2001, p.41). Esse imediatismo faz com que o presente seja puro esquecimento. A memória se inscreve no vazio e a história acaba não tendo nem mesmo cacos para juntar. Mas este é um mecanismo do capitalismo moderno que fragmenta ainda mais as relações, ou como queira é um processo natural do capital que coloca tudo à mercê de suas regras. Se a realidade parece heterogênea, o que em si é uma característica do cotidiano, o historiador não pode se tornar um mero copilador dessa heterogeneidade, deve proporcionar ao que se parece arredo à memória um componente da própria historiografia.

Outro aspecto que tem contribuído para o apagamento das marcas humanas é determinado pela era da imagem. “Mais e mais a televisão ensina o nosso olhar a perder o

²³ - Saiu na *CartaCapital* de 17 de Outubro de 2001: “... o programa da Luciana Gimenez na Rede TV! Segunda 8, lá estava Núbia Ólive. Dialogam Núbia e Gimenez: - Núbia, onde é que você já mostrou a perereca? – Em quase todas as revistas. – Quantas vezes você já fez? – Dezenove. – Agora te trataram bem? – Olha... o Ricardo valoriza o **produto** que eles têm nas mãos...” (p.8).

uso da perspectiva. Ela apaga as asperidades e os relevos; não há mais diferença entre o real e o imaginário. Na tela, pessoas tornam-se coisas e coisas tornam-se pessoas(...) de quando em quando vamos assistindo, desencantados, a nossa posição ética perante o mundo anestesiar-se” (Priore 2001, p.69). O nivelamento das imagens faz com que vejamos os fatos com indiferença. Parece que nada nos assusta, por se banalizar. “A modernidade não passa de um enorme dispositivo para nos ‘acostumar’” (idem). Segundo Del Priore, “o apagamento do conflito, a sedução do consenso oferece um painel açucarado em que não há singularidades” (2001, p.68). Se a singularidade é banida do cotidiano, este não consegue gerar o espaço. A ausência de espaço é ausência de história. A perda da singularidade é o triunfo do processo de reificação a toda a sociedade. Em certo sentido essa reificação já é uma realidade a partir do momento que não nos indignamos mais.

O cotidiano se revela como cúmplice de uma realidade, mas que em si independe de uma verdade²⁴. Não há verdade para o que é provisório. “À alienação filosófica, verdade sem realidade, corresponderia ainda a alienação cotidiana, realidade sem verdade” (Lefebvre 1991, p.20). Donde “a escrita literária toma como referência a cotidianidade, mas dissimula cuidadosamente a referência(...) o escrito só conserva do cotidiano o inscrito e o prescrito” (Lefebvre 1991, p.13). Evidentemente a escrita é uma outra realidade. Como entender essa outra realidade reveladora de uma realidade sem verdade? O próprio Lefebvre de certo modo responde nossa pergunta ao dizer que o escrito só guarda do cotidiano o inscrito. O referencial depõe na escritura sua face limitada e ilimitada. O dito se soma ao não-dito. Ou melhor, “as coisas são o que elas são. No entanto, elas não são o que são, pois escondem sempre alguma outra coisa. Há alguma distância entre o que você conhece e quem você conhece” (Lefebvre 1991, p.151). O cotidiano foge das algemas da palavra, mas sua fuga é sempre uma necessidade da palavra. Cada encontro da palavra com o cotidiano é a certeza de uma nova fuga. E assim o cotidiano deixa suas marcas não

²⁴ - “Em geral, entende-se por verdade a qualidade em virtude da qual um procedimento cognoscitivo qualquer torna-se eficaz ou obtém êxito. Essa caracterização pode ser aplicada às concepções segundo as quais o conhecimento é um processo mental quanto às que o consideram um processo lingüístico ou semiótico. Ademais, tem a vantagem de prescindir da distinção entre definição de verdade e critério de verdade. Essa distinção nem sempre é feita, nem é freqüente; quando feita, representa apenas a admissão de duas definições de verdade. Por exemplo, quando se faz a distinção entre teoria da correspondência e critério de verdade, este é definido como evidência recorrendo-se ao conceito de verdade como revelação, e a teoria da verdade como conformidade a uma regra, apresentada por Kant como critério formal al lado do conceito de verdade como correspondência, torna-se então uma definição da própria verdade.” (in ABBAGNANNO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. 2ª.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.994).

existindo num tempo e espaço definidos, e a palavra em sua metamorfose, mapeia essas marcas para traduzi-lo na sua indefinição.

Para Lefebvre, o cotidiano se compõe de repetições (1991, p.24). Mas isso não indica que o cotidiano seja um todo homogêneo. A repetição dos gestos mecânicos encontra sua “oposição” na produção (no sentido mais amplo do termo)²⁵. Mas ao entendermos que o cotidiano funciona por analogia, sua existência embaça toda produção (que é reprodução).

A memória deixa resquício à cotidianidade e não sobrevive no cotidiano já que, segundo Lefebvre “o cotidiano se compõe de ciclos e entra em ciclos mais largos. Os começos são recomeços e renascimento” (1991, p.11). Os gestos que se reproduzem na repetição do cotidiano são eivados de imediatismo. Cada ação é uma ação inédita, e como algo que se produz exerce efeito sobre a ação subsequente. A provisoriedade dos atos conduz a efemeridade dos gestos. Assim todo ato novo é um gesto antigo que renasce dos gestos futuros. E não é a memória que impulsiona os gestos, mas o reflexo delas, ou melhor, como vimos, são ações mecânicas que vestem o cotidiano e se neutralizam na sua própria amnésia.

Lefebvre, no primeiro capítulo de *A vida cotidiana no mundo moderno* fala de uma “imagem da lembrança” e um “imaginário da memória”. Segundo o autor, “a essência do imaginário situa-se, talvez, na evocação, na ressurreição do passado, ou seja, numa repetição” (1991, p.25). Se o cotidiano é composto de repetições então, o hiato existente entre ele e o conhecimento, seria desfeito²⁶. A “imagem da lembrança” – e aqui entendemos imagem como um sinal das coisas²⁷, mas também a definimos como uma espécie de fragmento da memória – é responsável pelo manejo da probabilidade no cotidiano. Apesar de sugerir repetição, o “imaginário da memória” ao resgatar o cotidiano o faz pelas mãos da cotidianidade, fazendo com que esta erga as paredes da história²⁸.

²⁵ - Nos termos de Henri Lefebvre, “a produção não se reduz à fabricação de produtos. O termo designa, de uma parte, a criação de obras (incluindo o tempo e o espaço sociais), em resumo, a produção “espiritual”, e, de outra parte, a produção material, a fabricação de coisas. Ele designa também a produção de “ser humano” por si mesmo, no decorrer do seu desenvolvimento histórico” (1991, p.37).

²⁶ - Segundo Lefebvre, “com relação à filosofia, a vida cotidiana se apresenta como não-filosófica, como mundo real em relação ao ideal (e ao conceito de mundo)” (1991, p.17/18).

²⁷ - “Aristóteles dizia que as Imagens são como as coisas sensíveis, só que não têm matéria” (in: ABBAGNANNO, Nicola. Ob. Cit.p.537).

²⁸ - Segundo Lefebvre, “não apenas a cotidianidade é um conceito, como ainda podemos tomar esse conceito como fio condutor para conhecer a ‘sociedade’, situando o cotidiano no global” (1991, p.35).

Acreditamos que quase toda teoria que tenta desvendar o cotidiano comete um erro natural: encontrar no que se desmancha no ar um conceito sólido. As imagens da lembrança caem como cascata sobre a realidade. Os fragmentos dela se amontoam, uns se perdem, outros são reduzidos em sua forma original, alguns conservam sua superfície, vão decapitando o instante e insurgindo como um ponto entre o antes e o depois na produção do agora. O cotidiano ferve, mas ainda assim não é memória. Sua presença se eiva de ausências. Inventamos o cotidiano dando poder a escritura. Nela o cotidiano morre para poder existir. E sua existência já é uma não-existência, pois como escritura só pode ser passado; sendo passado não é mais cotidiano. Revelar suas marcas é no fundo um dizer outro. E esse dizer outro, o dizer não-cotidiano, é que é a única forma de escrevê-lo; o resto é viver, sentir, amar, ser. Ou seja, o cotidiano é um ato. O ato de escrever, de amar, até de sonhar. Mas a escrita, o amor, o sonho já não lhe pertence.

Para entender um pouco mais, ouçamos Henri Lefebvre: segundo ele, a memória é o tipo de processo cumulativo, enquanto que o cotidiano não tem esse caráter cumulativo (1991, p.69). Esta característica é supra-sumo de nossa sociedade. Pois segundo o mesmo autor, “o fim, o objetivo, a legitimação oficial dessa sociedade é a *satisfação*. Em que consiste a satisfação? Em uma saturação tão rápida quanto possível” (1991, p.89). E ainda assim, poucos são os escolhidos para usufruir dessa satisfação; imaginem o mal-estar que se acumula nesta sociedade!

Voltando a questão da escritura como invenção do cotidiano recorremos mais uma vez à imagem. Para Lefebvre, “a imagem traz um campo de significações (de significantes) muito vasto, sempre incerto e múltiplo, que só o discurso pode dizer (mudar em significado)” (1991, p.128). O apoio que a imagem precisa é a escrita, mas esta ao significar a imagem acaba dessignificando o cotidiano. A própria escrita acaba mesmo insurgindo como uma não-marca que pretende produzir. Ou seja, “a linguagem dissimula o cotidiano” (Lefebvre 1991, p.131), Ou ainda melhor, segundo Lefebvre, “ter uma vida sem história é a cotidianidade perfeita” (1991, p.133). Como diz Certeau, “a escrita é uma falta” (1994, p.299); e como falta preenche a história. A história inviabiliza o cotidiano ao passo que retira do cotidiano os cacos de suas pegadas. Fazendo emergir de suas entranhas sua escritura que é sempre ausência. Ausência sempre medida na (re)produção de outras escrituras. Neste sentido a história é esquecimento do cotidiano que por sua vez é

esquecimento da sociedade e esta é esquecimento do ser humano. Então seremos forçados a dizer que a história é história do nada? Se aumentarmos a lente de nosso microscópio chegaremos a conclusão que sim. Se a escritura já é ausência depois dela restará apenas o vazio. Mas sendo a escritura uma outra realidade isto implicaria a existência num mínimo de uma realidade primeira. Assim, a escritura que recorda, recorda para poder esquecer; ou seria o inverso? É necessário esquecer para poder lembrar? Segundo Valéria Wilke, “o passado necessita ser compreendido para que não se repita o pior. Esse pior voltará na forma de barbárie se houver o recalque e não o esquecimento. E para esquecer é preciso recordar” (in Barrenechea 2000, p.167).

Para compreender um pouco nossa sociedade é preciso conhecer suas contradições. A sociedade que quer apagar as diferenças é ela mesma produtora de diferenças. Ou seja, “a chamada sociedade de consumo é ao mesmo tempo de abundância e de privação” (Lefebvre 1991, p.153). A economia dessa sociedade que se pretende global inviabiliza a igualdade no tocante a distribuição de renda. Como exemplo, citamos o caso argentino onde nos últimos dez anos a classe rica aumentou sua riqueza em 24%, enquanto as demais classes só tiveram perdas; a classe pobre, por exemplo, teve uma perda de 32% (segundo fontes do Jornal Nacional de 29/01/02). Esses dados demonstram bem estas contradições. Segrega-se uma sociedade sob o espelho fantasmagórico dos *mass media* que exhibe os produtos dessa mesma sociedade como a terra prometida; mas poucos são aqueles que têm a oportunidade de usufruto. A homogeneidade que pretende ser atingida pelo sistema é tão incompatível que se esconde atrás de pseudocampanhas de solidariedade por um mundo melhor. Campanhas pela paz, contra o desmatamento de florestas, contra a pesca predatória, dentre outras que na verdade funcionam mais como espetáculo do que propriamente com um objetivo a ser atingido. As massas são compostas por uma série de categorias que sofrem no dia-a-dia a exclusão dos próprios direitos. Pertencer à multidão errante é perder-se na individualidade vazia. Se os indivíduos geram a história, que história seria gerada? Segundo Le Goff, “há uma linha mais ou menos contínua de perseverança da globalização como futuro da história. Essa tendência é estimulada pelo progresso das técnicas e dos instrumentos de comunicação. Na Antiguidade, foram as estradas romanas; da Idade Média ao século XIX, foi a navegação marítima. Nos séculos XIX e XX, foram os barcos a vapor, o telefone, o telégrafo, o avião. Hoje em dia, é a internet” (2001, p.158). Só que a

tecnologia esfacelou ainda mais a identidade dos indivíduos e suas relações, contribuiu para o aumento das diferenças. Essas diferenças irromperam o último século num crescimento sem par. Hoje, as diversidades se fazem legítimas e devem ser respeitadas. A homogeneização da sociedade, proposta indecente sugerida desde a declaração dos direitos humanos que queria que todos fossem iguais, revelou-se um atributo de maldade já que no fundo tais direitos equiparava interesses tão distintos que não seria difícil entender porque os mesmos não vingaram. Por isso, para Le Goff, “uma globalização assassina das diversidades é nociva e catastrófica” (2001, p.160).

Evidentemente, no trato das questões cotidianas acabamos mencionando alguns aspectos da realidade em fleches, na tentativa de evidenciar a efervescência do instante. Nossa intenção desde o início desta parte tem sido viabilizar um debate sobre a representação da realidade tendo como pano de fundo a cotidianidade. Ou seja, é possível apreendê-la? E se é possível nosso objeto encontra outro problema: a representação só é possível parcialmente. Sendo assim, entendemos a representação como uma invenção daquilo que se propõe, mesmo que esta invenção parta de um campo da ciência, porque a história é uma ciência²⁹. Se o cotidiano é escorregadio porque eivado de instantes, espaços, indivíduos, dizer algo sobre ele é confirmar nossa impossibilidade de dizê-lo, mas se assim insistimos é porque temos bem claro que os cacos que ele produz através do que é dito e do que não é dito é índice que permite compor a própria história.

A cotidianidade é ausência de festa, porque a festa introduz o limite do cotidiano³⁰. Lá, onde a revolução era sinônimo de festa o cotidiano fazia suas malas. Mas a revolução parece ter perdido o sentido no cotidiano enquanto a festa acabou se tornando objeto do mesmo. Será? Os carnavais fora de época (carnavalização no sentido pejorativo da palavra) seriam um exemplo da epifania do cotidiano? Ou seja, tais manifestações funcionam como elemento catalisador, catártico diante as incertezas da sociedade de consumo? Ou mesmo as chacinhas, dos finais de semana, sob a curiosidade de muitos, ou sua espetacularização pelos *mass media* não teriam esse mesmo efeito festivo? Afinal, a morte passou a ser vista como produto (no pior sentido do termo) dessa sociedade. Sociedade que nivelou tudo ao estatuto

²⁹ - Nos termos definidos por Collingwood na nota de rodapé número 13.

³⁰ - A festa (a revolução) é rompimento do cotidiano porque quebra o processo repetitivo, controlado, modelado, analógico, costumeiro da vida cotidiana.

de mercadoria; que já não produz obras, mas tão somente produtos. Evidentemente não compactuamos cegamente com tal argumento, afinal nosso objetivo é justamente contrapor através da literatura de nosso tempo.

Segundo Lefebvre, “a ruptura do cotidiano fazia parte da atividade revolucionária e, sobretudo do romantismo revolucionário” (1991, p.44). Essa ruptura não seria mais possível, hoje em dia? É interessante insistirmos nesta idéia de revolução como festa e por sua vez como ruptura da realidade cotidiana. Esse sentido de revolução como festa aparece no romance *A Festa* (1976) de Ivan Ângelo, conforme lembra Renato Franco: “a festa que aparece no romance(...) também significa ‘revolta (ou revolução?) popular’ (1998, p.164). O termo também pode ser encontrado em várias canções da época, das quais mencionamos o trecho de uma de Chico Buarque, *Tanto mar*: “foi bonita a festa pá/ Fiquei contente/ Inda guardo renitente/ Um velho cravo para mim...”³¹. A festa como metáfora da revolução fazia parte do cotidiano dos anos sessenta e setenta, no país. Vivida intensamente pela arte (em romances como a própria *A Festa*, *Zero*(1979) de Ignácio de Loyola Brandão, *Reflexos do Baile* (1977) de Antônio Callado dentre outras ou músicas de protesto) e num primeiro momento pelas manifestações estudantis, foi suprimida pela retórica militarista. A cotidianidade se fixava pelo fechamento dos canais de acesso à festa. Cotidianidade fortalecida, história desbastada. A festa acabou se tornando produto, inviabilizando de vez o processo de ruptura no cotidiano atual. Se a festa (no sentido revolucionário do termo) acabou, então a história chegou ao fim? Para solapar ainda mais a discussão entraremos no próximo capítulo no cerne das questões apocalípticas.

2.2 – A Pós-modernidade e o Fim da História

Insatisfeitos com os caminhos tomados pela modernidade, achamos mais coerente decretar o fim dela, já que o surgimento de um novo período poderia nos possibilitar a utopia perdida. Mas o modernismo nos fez céticos quanto a sua própria existência, visto

³¹ - LP- 1978- Polygram. 60601337-Caranova.

que a cada dia encontramos obras que falam de um pós-modernismo anterior mesmo às transformações ocorridas no início do século XX.

Em literatura, escolheram a obra *Sagarana* de Guimarães Rosa como divisor de águas entre o modernismo e o pós-modernismo. Donde todos os textos a partir de então poderiam ter sido entendidos como além da modernidade. Será que avançamos tanto assim? Mas, comecemos pelo começo: onde, afinal, estávamos quando a modernidade deu seus últimos suspiros? É pelas mãos da teoria que tentaremos desvendar o esquecimento que se abateu sobre todos nós depois que a imagem surgiu como a verdadeira face da verdade.

O esquecimento pode ter começado quando na sua *Condição Pós-moderna* Lyotard afirmava o fim das grandes narrativas (ver Anderson 1999, p.32). Já não acreditávamos mais numa humanidade como agente heróico de sua própria libertação através do conhecimento nem no espírito como revelação de verdade (Anderson, idem). Apagamos os passos de nossos antepassados e nos dispersamos face a atomização do mundo com o surgimento do capitalismo. Ele que, segundo Anderson, “não tem respeito por história alguma, pois sua narrativa é sobre tudo e nada (1999, p.37).

Na sua leitura, Perry Anderson, longe de ver o fim das grandes narrativas (e segundo ele, Lyotard nomeara o comunismo como a maior delas) afirma que o mundo havia se rendido, neste final de século, a mais grandiosa de todas – “uma história única e absoluta de liberdade e prosperidade, **a vitória global do mercado**” (1999, p.39). Chegamos a um esquecimento tal que eliminamos qualquer possibilidade de existência fora do mercado: os seres humanos passaram a ser uma “invenção do desenvolvimento” (Anderson 1999, p.41).

Foi assim que vimos “os desejos” brechteano e benjamineano de uma arte revolucionária (com o apoio das novas técnicas) ser engolidos pela indústria do entretenimento (Anderson 1999, p.59). Mas foi Jameson quem viu que além de afastados das realidades da produção e do trabalho, nós habitávamos um mundo onírico de estímulos e experiências via TV. Segundo ele, “nunca, em nenhuma civilização anterior, as grandes preocupações metafísicas, as questões fundamentais do ser e do significado da vida pareceram tão absolutamente remotas e sem sentido (apud Anderson, 1999, p.63). Mas foi o próprio Jameson quem nos forneceu a esperança ao “revitalizar” o marxismo, colocando-

o como a única possibilidade de nos dar uma visão adequada do mistério essencial do passado cultural (Anderson 1999, p.64), retardando com isso nossa amnésia.

Jameson vê a pós-modernidade como um novo estágio na história do modo de produção reinante e aponta quatro fenômenos básicos ao novo modelo: a) a tecnologia eletrônica moderna como fonte de lucro e inovação; b) as corporações multinacionais (deslocando sua produção para países distantes com baixos salários); c) a especulação internacional; e d) o poder supranacional dos conglomerados de comunicação sobre a mídia (cf Anderson 1999, p.66).

O capitalismo desse modo cercou todas as saídas possíveis. Tudo foi contaminado pelo “soro do capital” (Anderson 1999, p.67). A sociedade contemporânea perdeu não só a memória como já não caminha com as próprias pernas, pois o sujeito não tem diante de si um mundo objetivo. “A unificação eletrônica da Terra, instituindo a simultaneidade de eventos mundo afora como espetáculo diário” (1999, p.68), fez prevalecer o espaço sobre o tempo. Não temos passado, **a tradição**, e perdemos o futuro, **a esperança**.

Na trajetória do esquecimento Jameson faz severas críticas à literatura contemporânea pela sua pouca originalidade. E isso se deve a um recurso “parasita” chamado pastiche (que ele define como uma paródia vazia, sem ímpeto satírico, dos estilos passados (apud Anderson 1999, p.72)). A literatura “tornou-se a mais padronizada assinatura do pós-moderno em todas as artes. Tornou-se o domínio do pastiche por excelência. Pois aqui a imitação do que está morto, não tolhida por códigos de edificação ou imposições de bilheteria, podia baralhar não apenas estilos, mas também as próprias épocas à vontade, resolvendo e emendando passados ‘artificiais’, misturando o documental com o fantástico, fazendo proliferar anacronismo, numa revitalização do romance histórico” (Anderson 1999, p.73). Contrapomos o pensamento de Jameson com o de Silviano Santiago, que durante os anos de ditadura chegou a escrever o romance *Em Liberdade*, uma espécie de diário do cárcere que teria sido deixado por Graciliano Ramos no período em que este estivera preso. O romance é uma espécie de retomada do estilo do romancista alagoano. O que, segundo Silviano Santiago, seria uma espécie de pastiche, que o autor interpreta não como um recurso parasita, mas como invenção e transgressão do passado. Para Silviano Santiago, enquanto a paródia seria uma espécie de ruptura do passado, o pastiche, ao contrário, seria o endossamento desse passado (ver *Nas Malhas da*

Letra 1989, p.14-17). Assim, também fazemos nosso contraponto no tocante aos romances que tratam a questão cotidiana, que poderiam ser tratados de “neo-naturalistas”, uma espécie de pastiche (no sentido utilizado por Jameson) daquele estilo, já que eles trabalham a verossimilhança da realidade atual, abordando, por exemplo, a violência urbana, porém nós os apresentamos como ruptura com este passado estilístico, partindo do princípio que a voz narrativa que comanda o enredo é uma voz ex-cêntrica. O mesmo recurso acontece naqueles romances que fazem uma retomada do histórico. Longe de serem meros repetidores do passado, tais romances configuram uma ruptura com o passado ao retomá-lo de forma crítica³².

Um outro ponto que merece ser elucidado diz respeito às classes sociais. É clara a transformação ocorrida na forma tradicional de classes. Segundo Anderson, hoje, estas se resumem a entidades segmentadas e grupos localizados, baseados em diferenças étnicas ou sexuais (1999, p.75). O discurso ex-cêntrico (que aparece em obras como *Cidade de Deus* (1997) de Paulo Lins e *Somos Pedras que se Consomem* (1995) de Raimundo Carrero) parece nos revelar que os problemas do mundo, na contemporaneidade, não serão mais resolvidos pelas lutas de classes, como acreditávamos até bem pouco tempo, mas pela conscientização e união das forças ex-cêntricas (mulheres, homossexuais, negros, judeus etc.) em que as diferenças possam ocupar os mesmos espaços. Segundo Linda Hutcheon, “o ex-cêntrico ou o diferente tem se constituído numa das forças pós-modernas que têm atuado no sentido de restabelecer o vínculo entre o ideológico e o estético” (1991, p.247).

Jameson, em outro momento, tenta pôr fim ao esquecimento ao argumentar que “a história é o que fere, é o que recusa o desejo e impõe limites inexoráveis ao indivíduo e à prática coletiva” (apud Anderson 1999, p.90). Esta concepção recupera idéias marxianas. Afinal é o indivíduo motor da história, mas em condições previamente dadas. Ou seja, segundo Marx, “não é a consciência que determina a vida, mas a vida que determina a consciência” (apud Eagleton 1976, p.16).

O esquecimento talvez tenha encontrado seu maior aliado com o surgimento da televisão. A história precisava do recurso imagístico para ser esquecida de vez. Se pudéssemos selar o fim do modernismo diríamos que este seria tomado por “imagens de

³² - A ruptura neste caso deve ser entendida como recombinações de estilos ou mesmo mistura do diferente.

máquinas” e que o pós-modernismo é marcado por “máquinas de imagens” (cf Anderson 1999, p.105). O fim chegaria pelas mãos da reprodução da realidade *ad infinitum* contra a ingênua produção do já passado moderno. Sendo assim, aceitamos um pouco a morte do modernismo quando percebemos que as relações fragmentadas do capital se dissolveram na poeira das imagens dessas relações. Mas esta não seria uma característica natural na proporção que a fragmentação imposta pelo modernismo seria capaz de realizar?

Para Jameson, a modernidade nos oferecia a possibilidade de outras ordens sociais (ver Anderson 1999, p.108), mas esta realidade se tornou uma ilusão já que tudo passou a ser gerenciado pelo mercado financeiro global, uma subordinação jamais vista em outros tempos.

Segundo Perry Anderson, vivemos numa época de mistura, de celebração do cruzamento, do híbrido (1999, p.110), o que nos faz desconfiar, por exemplo, em literatura, da idéia de vanguarda. E aqui nos fazemos críticos: será que os romances atuais têm algo novo a nos dizer ou realmente funcionam como mero pastiche do passado?

Um dos aspectos mais invocados pela literatura ao mergulhar na realidade contemporânea é a violência cotidiana. Violência essa que via TV tem se tornada insípida já que ela está subordinada à imagem. O surgimento da imagem é ponto fulcral para entendermos a realidade recente. Sobre esta questão vejamos um raciocínio de Anderson: “o movimento de reforma religiosa começou com a destruição das imagens; o advento do pós-moderno instaurou como nunca o domínio das imagens” (1999, p.132). Assim, Eagleton tira sua máxima: “a ilusão e não o equilíbrio constitui a base do pós-moderno” (apud Anderson 1999, p.134). Aí mergulhamos no reino da aparência. Mas não podemos ficar coniventes com tais assertivas. Elas são aqui invocadas mais para dar uma sustentação a estas teorias do esquecimento do que propriamente revelar nossa apatia. Evidentemente tencionamos destruir tais argumentos quando contrapusermos à leitura de alguns romances contemporâneos.

A intervenção do recurso imagístico sobre a realidade é tão veemente a ponto dos *mass media* chegarem, nos tempos atuais, a serem responsáveis pela produção do mundo (da história). O que leva Umberto Eco a afirmar que “quando triunfa os meios de massa, o homem morre” (1984, p.167). Desse modo teríamos mais um argumento para dizer que a história chegaria ao fim? Eco chega a sua conclusão porque segundo ele, “os *mass media*

são genealógicos e não tem memória: são genealógicos porque neles toda intervenção nova produz imitações em cadeia, produz uma espécie de linguagem comum. Não têm memória porque, depois que se produziu a cadeia de imitações, ninguém mais pode lembrar quem iniciou e se confunde facilmente o iniciador da estirpe com o último dos netos” (1984, p.176). A cópia acaba sendo símbolo de nossa realidade. Ou seja, o cotidiano caminha cada vez mais para sua própria extinção. Nossa viagem ao cotidiano se torna cada vez mais incerta. Mas se o cotidiano está no cerne da história, que história será escrita? Reflitamos um pouco sobre esta questão tomando como base a seguinte afirmação de Umberto Eco: “a televisão passou de espelho da realidade para produtora da realidade” (1984, p.192). A televisão já não é um veículo dos fatos, mas sua criadora.

Muniz Sodré na sua *A Máquina de Narciso* (1994) reinterpreta o mito narcisista dando outra versão que poderá nos ajudar a compreender um pouco mais os caminhos tomados pela civilização com a chegada da era da imagem. Segundo ele, “Narciso pode ser também considerado como aquele que mata a verdade de si mesmo (sua realidade como indivíduo concreto) e morre em sua própria imagem, o seu *duplo*” (1994, p.17). E que “o aparecimento do duplo (a imagem de si mesmo) desafia o real do sujeito (a unicidade, a singularidade, a originalidade) a existir, afastando-o de sua verdade, arrastando-o para o jogo ilusório das aparências” (idem).

A sociedade da produção em série jamais imaginou que sua eficácia fosse capaz de reproduzir o próprio mundo. A televisão, espelho do mundo, diferentemente do lago onde Narciso se prostrara para admirar a própria imagem, acabou invertendo os papéis ao transformar o telespectador em sua própria imagem. Ou seja, “ao simular o mundo, conferindo aos simulacros uma independência crescente, a televisão acena com a morte das referências clássicas do real, dos modelos de representação, onde ainda se poderia pretender uma equivalência entre o signo e o real” (Sodré 1994, p.41). A realidade, agora cópia, seria incapaz de existir, já que suas rédeas estariam limitadas por seu “original”: a imagem. As aparências passariam a ser fonte de toda escritura. Sendo assim, a história morreria porque, enquanto cópia, não poderia representar o homem, que também morto, teria sufocado qualquer ideal de transformação da realidade.

Segundo Sodré, “a esfera pública burguesa garantia ao indivíduo direitos – de representação, associação, locomoção, opinião etc – que contribuíram para defini-lo como

ser livre” (1994, p.115). Liberdade engolida pelo olhar panóptico³³ da realidade contemporânea³⁴. Este olhar (prisão ideológica) nos faz abrir um outro questionamento: Não seria a televisão uma espécie de retórica pós-moderna³⁵? Diferentemente da retórica grega que era assumidamente política, “a retórica dos *media* lida com sujeitos indiferenciados, meros repetidores de estímulos sutilmente orquestrados por uma organização disfarçadamente política” (Sodré 1994, p.122). Se o cotidiano passa a ser gerenciado cada vez mais por esse tipo de ideologia, haverá chance para a história sobreviver no futuro? Quem contará a história? Que história será contada? O historiador será capaz de fugir à máquina de narciso (não é demais relembrarmos as imagens do 11 de setembro transmitidas ao vivo pela TV)? A realidade espetacularizada dos ataques sofridos pelos Estados Unidos é capaz de justificar as atrocidades americanas em terras alheias (a investida americana no Afeganistão, por exemplo – da qual não temos imagens claras ou dramáticas como as do W. T. C.). Onde poderíamos admitir num certo sentido que toda e qualquer ofensiva americana contra quem quer que seja escolhido pelos americanos como inimigo a partir daquele ato passa a ser legítima. Isso é uma falácia? Se é, por que o mundo se cala diante o massacre produzido pelos Estados Unidos nesta “guerra” contra o terror? Por que a única imagem repetida é a dos aviões mergulhando literalmente nas torres gêmeas? Por que o mundo se escandaliza apenas com essas imagens? Na escala de valores capitalista um americano vale quantos afegãos? A partir dessas profícuas questões podemos perceber que longe de sugerir um final a história mais que nunca está necessitando ser escrita.

Para Muniz Sodré, “a prática tecnocultural das redes de comunicação de massa dramatiza o cotidiano e a história, instrumentalizando a narrativa, para sugerir valores éticos consensuais capazes de legitimar os novos modelos de controle social” (1996, p.53). Ou seja, a imagem tem o poder de não apenas interferir na realidade, mas de ditar uma nova moral no mundo.

³³ - “O panóptico, a máquina de poder imaginada por Jeremy Bentham (um dos principais pensadores burgueses do Iluminismo) é a afirmação do poder político do olhar” (Sodré 1994, p.21).

³⁴ - Segundo Sodré, “a eficácia da abstrata máquina de vigilância por Bentham consiste na dissociação entre ver e ser visto. O poder universal preconizado por Bentham é algo que evoca a força do olhar divino, do olhar de Deus” (1994, p.22).

³⁵ - No livro *Reinventando a Cultura* (1996), Muniz Sodré afirma que “as ‘novas’ formas discursivas da indústria cultural têm muito a ver com a velha arte retórica” (p.23).

Segundo Guy Debord, o espetáculo se constitui o principal veículo da economia de mercado: a principal produção da sociedade atual (1997, p.17). O que também significa dizer que ele é responsável pela “fabricação concreta da alienação” (1997, p.24). Sendo o cotidiano habitat da alienação, se complica ainda mais a situação do indivíduo, porque este já não lida com uma realidade concreta, mas com os seus simulacros. A representação é uma anti-representação por se basear numa falsa realidade.

Jean Baudrillard diz que as mensagens, no mundo contemporâneo, são criadas visando à espetacularização da vida, à simulação do real e à sedução do sujeito (apud Santos 1986, p.96). A televisão inocula o vírus da indiferença nos indivíduos que apáticos frente à fria telinha assistem, conformados, a reprodução espetacularizada do cotidiano. O cotidiano de difícil apreensão desdesignifica a efemeridade de seus códigos e como uma bola de neve seus não-significados acabam determinando sua pseudoverdade. Mas ironicamente essa pseudoverdade é seu único significado apreendido pela lembrança da imagem. E o imaginário da memória se vê destituído de qualquer possibilidade em reparar o cotidiano, já que este subsumido na não-cumulação de seus signos acaba refém de seu próprio esquecimento. Assim a amnésia das imagens que o modela o faz cópia de sua própria lembrança.

Guy Debord diz que, “o mundo presente e ausente que o espetáculo faz ver é o mundo da mercadoria dominando tudo o que é vivido. E o mundo da mercadoria é assim mostrado como ele é, pois seu movimento é idêntico ao afastamento dos homens entre si e em relação a tudo que produzem” (1997, p.28). Se os indivíduos não se comunicam ficam à mercê dos acontecimentos. Incapazes de se verem como elemento produtor da realidade terminam sedimentando o seu apagamento do processo histórico. A vida social se torna uma fabricação indelével dos *mass media*.

O contato entre os indivíduos se processa pelas imagens que trazem mensagens que devem suceder-se sem interrupção. Segundo Edgar Morin, vivemos num “rebentar ininterrupto de acontecimentos sobre os quais não podemos meditar porque são logo substituídos por outros” (1986, p.31). Ou seja, os acontecimentos não criam calos, pois novas mensagens se sobrepõem; a imagem destrói o silêncio com sua voz aberrante. Deixar brechas ou silenciar pode significar a ruptura do sistema. Por isso o sistema arremessa informações que se acumulam confundindo o indivíduo. Sem poder captar a quantidade de

informações acumuladas, o indivíduo termina desconhecendo a própria realidade. O real passa a ser um objeto perdido. Na era em que tudo se virtualiza (o próprio mercado que gerencia todo o sistema é amplamente virtual) o real se torna signo de uma pseudo-realidade. Por isso, Karl Kraus afirma: “estou convencido de que os acontecimentos já não acontecem” (apud Fischer 1983, p.224). Ao que Baudrillard é incisivo: “o que pelo sentido mata, pelo sentido morre” (1991, p.197): esta é a grande revolução do século XX, afirma o autor.

Chegamos a um esquecimento tal com a era das imagens, a era virtual, que os acontecimentos se tornam sem conseqüências, sendo assim para que serviriam as teorias: para falar sobre o nada? Mas o nada não é ausência. Na era virtual, o nada é também uma pseudo-verdade. Não poder gerar sentido é, talvez segundo os teóricos da pós-modernidade o grande mal de nosso tempo. Com isso a humanidade parece ter perdido irreversivelmente sua própria história (Melo 1988, p.153). Neste sentido, por estar saturado, a implosão é inevitável. A realidade acaba se repetindo em partículas diversas. Para Baudrillard esse processo implosivo (“palingenésia total”) apresenta três elementos (que seriam homólogos por não ser representáveis) como base: as massas, os meios de comunicação e o terrorismo (1985, p.48). As sondagens estatísticas tencionam ser a voz da multidão³⁶, lhe imputando um dizer outro. Sua voz é a própria negação de sua existência. Já os meios de comunicação, verdadeiros manipuladores do sistema, anulam qualquer sentido em prol da imagem. Mas a realidade encontra mesmo sua indeterminação na face oculta do terrorismo. Sua existência é devastadora mesmo estando oculto. Quem seria capaz de imaginar que esse sistema fosse capaz de impor à realidade a sua indeterminação em cadeia? Mais uma vez voltando ao 11 de setembro, o terrorismo acabou se apropriando dos símbolos para implodir no centro do sistema. Assim foi revelada ao mundo que a maior fortaleza do capitalismo não passava de uma pseudo-realidade. Mas o episódio pode ser convertido em uma pseudo-verdade? Evidentemente, não! Então, a história não pode descer os umbrais do esquecimento. É certo que a repetição do episódio via sistema neutraliza o sentido. Essa reverberação do fato *ad infinitum*, sim, é produtora de amnésia. E o cotidiano ideologicamente construído desse modo não pode contribuir com suas imagens da lembrança para a historiografia. A imagem

³⁶ - Mas como diz Kierkegaard, a multidão é a não-verdade (apud Buber 1982, p.102). Já para Buber ela é a não-liberdade (1982, p.102).

que se repete é incapaz de encher as lacunas da história. O que está por traz das imagens é ofuscado pelo fundo opaco da repetição. Como diz Certeau, “a citação será portanto a arma absoluta do fazer crer. Como ela joga com aquilo que o outro supostamente crê, é portanto o meio pelo qual se institua o ‘real’” (1994, p.290). Ou seja, para crermos no real, não basta que ele exista, é precisa que ele se espetacularize. Ao se espetacularizar ele arrefece o sentido: sabemos que ele está lá, mas não sabemos mais o que está lá. É só uma imagem.

É por isso, segundo Michel de Certeau, que “hoje a ficção pretende presentificar o real, falar em nome dos fatos e, portanto, fazer assumir como referencial a semelhança que produz. E os destinatários dessas legendas não estão mais obrigados a crer no que não vêem (posição tradicional), mas a crer no que vêem (posição contemporânea)” (1994, p.288). Esse é mais um argumento para compreendermos porque muitas das obras estudadas nesta tese acabam utilizando citações, documentos históricos, trechos de jornais ou revistas na construção de seus enredos. Esse argumento em nosso entender é produtor de uma memória: a representação dos signos que compõe a realidade – através da imagem da lembrança do cotidiano e da dimensão imaginária da historiografia.

A saturação dos fatos cotidianos pela sobreposição de imagens faz com que um fato seja logo esquecido por outro. O apagamento dos fatos promovido pelo acúmulo de informações no sistema decreta a morte do original. O mundo já não é um dado e sim um produto (Melo 1988, p.108). O significado das coisas se esgota na cotidianidade, diferentemente do objeto mitológico que tem uma funcionalidade mínima e significações máximas, como lembra Hygina Bruzzi de Melo (1988, p.113). A vida cotidiana é invadida por uma série de pseudo-acontecimentos, o que segundo Hygina Bruzzi de Melo, gera “a era do vazio” pois a própria história se faz ausente, se tornando apenas uma cadeia de fantasmas (1988, p.152).

Para não se tornar também espectros algumas obras invadem os espaços inseguros do cotidiano tentando-lhe captar o sentido. Se a realidade tende à simulação de si, não estaria a escritura literária dessa forma se condenando à morte? Se o cotidiano é escorregadio em sua apreensão total, este se inviabiliza através de sua espetacularização pelos *media*. Mas sua presença-ausência se reatualiza na argamassa da ficção. As imagens que se sucedem na escritura literária delineiam a presença maciça de seus sentidos. Na

escritura, os códigos do cotidiano não se anulam porque longe de se acumularem dividem o mesmo espaço forma e conteúdo.

Ratificando de certa maneira o que outros teóricos já disseram, para Fredric Jameson, “o esgotamento das notícias pela mídia é responsável pelo desaparecimento do sentido de história, pela incapacidade de nosso sistema social de reter seu próprio passado (1993, p.43). Pierre Levy em seu livro *O que é o virtual*(1996) tem uma outra versão para essa “inundação informacional”. Segundo ele, esta é a forma de se comunicar da atualidade. Para o autor, os *mass media* não destroem os fatos: “os acontecimentos e informações sobre acontecimentos trocam suas identidades e suas funções a cada etapa da dialética dos processos significantes “ (1996, p.58). Mas o cotidiano que é a repetição de gestos comuns e alienados, não pode ser colocado numa relação de equivalência com a imagem que se repete do cotidiano. A imagem do cotidiano é intencional: é o não-cotidiano. Ou seja, os meios de comunicação maquiagem a realidade, disseminando determinados sentidos e exaltando outros. Por exemplo, segundo Edgar Morin, “o espetáculo televisual cotidiano da guerra no Vietnã banaliza-se, transforma-se em espetáculo³⁷. Não se pode suportar o excesso de horror: só se pode recalá-lo, esquecê-lo. O excesso de horror degrada-se e decompõe-se. O horror milita em favor da indiferença e o aumento da indiferença deixa o campo livre para o horror, num círculo total em que um mantém o outro” (1986, p.87).

Nosso tempo está sendo apontado como aquele que dissemina tudo o que vê. O fantasma do é preciso esquecer percorre a realidade. Em seu romance *O livro do riso e do esquecimento*(1987) Milan Kundera atento ao mundo que se dissolve em aparência, revela em sua narrativa que:

“O assassinato de Allende encobriu rapidamente a lembrança da invasão da Boêmia pelos russos, o sangrento massacre de Bangladesh fez esquecer Allende, a guerra no deserto do Sinai cobriu com seu alarido as lamentações de Bangladesh, os massacres do Camboja fizeram esquecer o Sinai, e assim por diante, até o esquecimento completo de tudo por todos.” (1987, p.14).

Assim o tudo que é sólido se desmancha no ar se apresenta como marca dessa sociedade que tudo apaga. Mas por conta da imposição da imagem estaria a história condenada mesmo ao final? Ou a imagem é a prova contundente que cabe ao historiador a seleção dos

³⁷ - Assim como o da recente “guerra” dos Estados Unidos contra o Iraque.

fatos? Se as imagens subordinaram os fatos a sua própria destruição, a escritura literária ao reviver o esquecimento acaba mesmo é trazendo-os para a memória. A repetição do esquecimento de um fato pelo outro ressemantiza o significado da memória como celebração do passado. No fundo nada foi esquecido. Tudo está vivo na memória da escritura literária. Mas onde fica a história?

Queremos aqui abrir um parêntese e fazer alguns contrapontos com relação ao que vem sendo dito. As teorias que apresentamos, evidentemente não deixam espaços à imagem como reinventora de significados. Claro está que alguns programas de TV ainda podem gerar uma movimentação crítica no espectador³⁸. E neste momento trazemos uma comparação que Beatriz Sarlo faz entre dois filmes de ficção, *Shoah* de Claude Lanzmann e *A Lista de Schindler* de Spielberg, em que um possibilita a imagem uma dimensão simbólica e o outro ratifica a imagem midiática como produtora de signos vazios. Segundo a autora, “Lanzmann não esquece o holocausto (como o esquece a superprodução de Spielberg) porque foi buscá-lo ali onde ele lhe parece algo inesquecível: a mais descomunal operação de assassinato em massa de que se tem notícia” (1997, p.45). A diferença de ambos está no que concerne a dimensão simbólica a que está atrelada a comunidade judaica. Enquanto Spielberg demonstra indiferença a esta dimensão, e seu filme, por isso mesmo acaba não constituindo uma materialidade de representação (“a ficção não levava a procurá-lo nas imagens do relato, simplesmente evacuava a história” (Sarlo 1997, p.53)); o filme de Lanzmann “começa com o relato de um menino judeu que sabia cantar, começa com uma voz que canta uma canção judia. Nesses primeiros planos e sons, Lanzmann constrói uma comunidade simbólica: o povo judeu tinha uma identidade e, por causa dessa identidade, foi condenado ao holocausto. A beleza dessas cenas, com a barca que desliza pelo rio, a canção judia e as palavras do velho homem que fora um cantorzinho judeu cuja voz o salvou até mesmo da fúria homicida dos nazistas, restitui uma densidade simbólica ao judeu: justamente a densidade que fez com que esse povo fosse o escolhido pelos nazistas para seu extermínio. Não qualquer povo, mas esse, cuja identidade e religião, cultura e tradições participavam, há séculos, da história européia”(Sarlo 1997, p.52/3). É interessante a descrição de Sarlo para demonstrar que a imagem também tem esse outro potencial que nos é vetado. As imagens espetacularizadas do holocausto acabaram nos condicionando a

³⁸ - Ou seja, o telespectador deve ter a capacidade para filtrar o que está sendo focalizado pelas imagens.

nos acostumar com elas tamanha a repetição das mesmas através de documentários e filmes à Spielberg. A partir do filme de Lanzmann a imagem tem o que dizer, não é uma tela vazia.

Voltemos agora as questões apocalípticas de fim da História. Para muitos chegamos a sociedade pós-histórica, e nesta sociedade “os governantes deixaram de governar, mas os escravos continuam escravos” conforme lembra Anderson (1992, p.08). É este o final que estávamos esperando? Perry Anderson acredita ser este fim mais do significado do que fim do mundo, por exemplo (Anderson, p.09). Enquanto Fukuyama sentencia o fim tendo por base o triunfo da democracia liberal (apud Anderson 1992, p.11). Não seria forçar a barra? Ou seja, o fim da história significa o apogeu da abundância do consumo? Sendo assim, “ideais audaciosos, altos sacrifícios, impulsos heróicos, tudo se dissipará em meio à rotina trivial e monótona de fazer compras e votar” (Anderson 1992, p.13). Atingiríamos assim, o grau de satisfação do esquecimento proposto por Nietzsche: a felicidade? Com certeza, Nietzsche classificaria essa proposição de Fukuyama como memória negativa, já que promoveria uma realidade insípida, imóvel. O fim seria a monotonia capitalista?

Segundo Cournot, nas sociedades primitivas o que predominava era o ditame do acaso. Com o surgimento da civilização esse acaso teve como coadjuvante a necessidade. Daí chegamos a terceira condição da humanidade que Cournot denomina de pós-histórica (apud Anderson 1992, p.36/7). Neste estágio (modelado pelos princípios econômicos), “as ações humanas tornam-se tão compactamente integradas num conjunto de mecanismos sociais interligados que deixam de apresentar a variedade de incidentes e invenções de uma história genuína: os movimentos da estrutura resultante forneceria meramente o gênero de boletins registrados num diário oficial. Quando a história chega ao fim, é o reino da necessidade que triunfa sobre o acaso” (apud Anderson 1992, p.37). O que parece ficar claro é que tal reino de necessidades seria um estágio pré-pré-histórico já que o homem agiria de forma animal movido única e exclusivamente por seus instintos. Se neste estágio tudo é ditado pelo mercado financeiro obviamente haveria alguém controlando este mercado. Quem? Uma entidade divina? Um super-homem? Ou seria um mercado auto-gerido, auto-suficiente? Cournot fala no Estado como gerente mas se esquece de estabelecer até onde vai o limite do mesmo. Mas o que fica claro é que o fim da história é

definido pelo mercado enquanto realidade dominante. Se tudo passa a ser regido pelo mercado, a história cessa sua caminhada. Isto tem algum sentido? Para Cournot, “o estado final seria um em que a história, absorvida pela ciência da economia social, acabaria como algum rio cujas águas se dispersam (em benefício da maioria) por inúmeros canais de irrigação, perdendo o que antes era sua unidade e imponente grandeza” (apud Anderson 1992, p.39). Daí não haveria outra possibilidade de se encontrar a felicidade se não for pelas águas represadas do mercado financeiro. O homem deve equacionar sua vida dentro do sistema. Sair dele é excluir-se, mas isso não significa que todos estejam garantidos dentro dele. Segundo Cournot, “a liberdade política que outrora inspirou tão generosos sacrifícios e nobres impulsos não será objeto de culto para futuras gerações” (apud Anderson 1992, p.42). Se os ideais de transformação da sociedade naufragam, evidentemente devemos ter chegado a um final melancólico. Nesta sociedade as pessoas agiriam de forma reflexiva. Se não há o que conquistar ou transformar, certamente não haverá o que escrever. Assim, a história teria chegado mesmo ao fim. Mas o mercado não é auto-gerido. Sendo este composto mesmo por interesses por parte de quem o gerencia, como acreditar na possibilidade de um futuro estável? A instabilidade é uma marca desse sistema, pois o mercado é insaciável. Perry Anderson levanta apenas um questionamento que é suficiente para derrubar a tese de Cournot. “Por exemplo, o que aconteceria aos recursos naturais finitos do mundo inteiro se forem saqueados sem limite para benefício do momento?” (1992, p.47).

Kojève nos traz uma outra teoria para o fim da história. Segundo ele, “depois do fim da História, os homens construiriam seus edifícios e obras de arte como os pássaros constroem seus ninhos e as aranhas tecem suas teias, executariam seus concertos musicais à maneira das rãs e das cigarras, brincariam como jovens animais, e entregar-se-iam ao amor como animais adultos” (apud Anderson 1992, p.69). Não acreditamos num reino desse tipo como sinônimo de felicidade. Mas talvez num sentido irônico ou metafórico poderíamos conceber este final tendo como base a extinção mesmo das espécies sobre a Terra. O que para muitos animais já é uma realidade. Diametralmente o homem ocuparia o lugar destinado a esses espécimes executando suas funções como uma espécie de “castigo eterno” pelo mal causado ao universo. Se os gestos ainda não copiam o dos animais, as ações de muitos humanos há muito perderam a racionalidade. E ironicamente antes mesmo

de precisar relinchar ou mesmo grunhir o homem terá ainda a possibilidade de ver que os danos causados a camada de ozônio serão capazes de produzir um fim literal aos seus dias.

Porém Kojève modifica sua referência sobre o final da história. “Ele que sempre acreditara serem as guerras e revoluções a força motriz da história, conclui finalmente que os mercados e as mercadorias eram o que decidia o seu resultado” (apud Anderson 1992, p.70). Não vendo perspectiva no ocidente elege o Japão como a terra prometida. Ou seja, “uma cultura mais de cerimônia do que de consumo poderia ser o último lugar de descanso” (idem).

O colapso do comunismo foi o ponto chave que inspirou a versão de Fukuyama de fim da história. Estivemos bem próximos de um fim literal (o período da guerra-fria) pelo simples apertar de um botão. Agora é um fim ideológico que se propõe: a vitória da democracia liberal ocidental como forma final de governo humano (ver Anderson 1992, p.82). Segundo Anderson, “o fim da história não é a chegada de um sistema perfeito, mas a eliminação de quaisquer alternativas melhores para ele” (1992, p.87). Esse argumento de Anderson se baseia no fato que “mesmo uma economia capitalista bem-sucedida não garante necessariamente a democracia política. O caminho para a liberdade difere do da produtividade” (1992, p.95). A equação do mercado é sempre perversa no trato das questões sociais ou no tocante a crise ecológica. Daí os caminhos do cotidiano estão cada vez mais inviabilizados. A cada minuto o sistema promove novos apagões e a realidade fica à mercê da matemática virtual da bolsa. E de forma pessimista Perry Anderson arremata: “a extensão potencial de interesses sociais numa alternativa ao capitalismo foi acompanhada de uma redução nas capacidades sociais para lutar por uma alternativa” (1992, p.130). Sem alternativas o indivíduo se asfixia no cotidiano.

O fim da história não parece querer escrever seu epílogo. Ou num certo sentido a história está sempre escrevendo. No dia 06 de agosto de 1945, o mundo conheceu mais uma tentativa de se por fim a uma parte da história. Mas longe de sermos atingidos pelo esquecimento fomos derrotados pela memória ativa de uma possível aniquilação de toda espécie de vida na Terra. Começava assim a guerra-fria. Mas antes que essa data fosse parte daquilo que não queríamos lembrar foi ofuscada pela intencional sobre-valorização da memória dos campos de concentração nazistas (também terríveis). Apagamos o fogo de Hiroshima para acendermos em tela eterna as atrocidades do nazismo. Compunha-se assim

nossa memória do interesse do lado que mais lucrou com a guerra: os americanos. Evidentemente ao colocarmos estes dois episódios pelas lentes da espetacularização queremos mais uma vez revelar até que ponto a imagem pode interferir sobre a realidade. Não que ambas atrocidades não tenham revelado ao mundo a face mais terrível do gênero humano. Mas nossa intenção é perceber até que ponto a repetição de tais imagens contribuiu para que elegêssemos um homem Hitler, nomeando-o assim como um ícone do mal. E quem estava por trás do ataque americano ao Japão? Ataque que continua fazendo vítimas ainda nos dias atuais. Ou dizendo de uma outra maneira: A bomba americana continua a fazer vítimas reais, ao passo que as atrocidades nazistas (que ninguém em sã consciência pode aprovar) que reverberam pelas imagens do passado fazem vítimas virtuais, pois localizadas mesmo no passado (os campos de concentração são obras do passado) já não conseguem interferir na realidade a não ser única e exclusivamente pelo trauma. No próximo capítulo invadiremos a amnésia do cotidiano.

2.3 – A Amnésia do cotidiano

O instante, eterna ebulição, convoca-nos pelas linhas tortuosas da pós-modernidade a comungar de sua efemeridade. Ao mesmo tempo que produz suas marcas sob o anelo da explosão dissipa suas arestas espalhando-se pelo desvão de suas significações. É tudo e é nada. Conjunto de vazios e plurissignificação. E como diz Nietzsche, se “toda ação exige o esquecimento” (apud Lins 2000, p.46), e este parte do cotidiano, eis que elegemos sua amnésia como nosso guia. A amnésia é um esquecimento parcial. E mesmo o esquecimento é lembrança de algo. Pois a própria memória pode ser nociva se ela é produto determinado por outrem podendo construir esquecimentos profundos, seqüelas irreversíveis à história do homem. Mas de certa maneira, não seria a memória sempre esquecimento de alguma coisa? Afinal, não posso vislumbrar a memória, mesmo a da escritura, como produtora do todo a que ela se propõe revelar. Ela é sempre parcial, como já vimos. Sendo parcial revela-se

próxima da amnésia. Diríamos que a amnésia estaria entre a memória e o esquecimento, mas cremos ser impossível delimitar suas fronteiras.

Para desobstruirmos esse bloqueio e nos conduzirmos com uma maior segurança à amnésia cotidiana, trazemos uma memória de cunho nietzschiano fundada na palavra (ver Lins 2000, p.47).

Segundo Nietzsche, esta memória instaura “a faculdade de prometer, comprometimento futuro” (Deleuze apud Lins idem). É interessante insistir nesse raciocínio nietzschiano, porque sugere uma saída possível para os danos provocados em nosso sistema pelo esquecimento diário. Para Deleuze, “esta recordação da promessa que se fez não é mais recordar-se que ela foi feita em determinado momento passado, mas que se deve mantê-la para determinado momento futuro. É esse precisamente o objetivo seletivo da cultura: formar um homem capaz de prometer, portanto, de dispor do futuro, um homem livre e poderoso” (apud Lins 2000, p.48).

Como viabilizar esta memória da palavra numa sociedade que tem como característica a pulverização de seus próprios códigos? Seria uma utopia?

Não podemos recordar o futuro se damos ao passado uma marca definitiva. O passado se processa à medida que os “mitos” do futuro são destruídos. Assim, se vemos o cotidiano como a uma bola de cristal podemos estar simplesmente exaltando sua amnésia e fazendo com que o futuro seja esquecido de vez.

A memória da palavra é, em nosso entender, o espírito da literatura. A literatura tem, na sua imperfeição, a capacidade de possibilitar ao homem a promessa do futuro. Pois é para o futuro que ela se dirige, é para o homem livre que ela é feita (porque ler literatura é participar de seu jogo: eis a grande liberdade do ser humano – se deixar envolver pela literariedade).

Mas como a literatura ao dispor do cotidiano pode ratificar essa promessa? A memória da palavra tem a capacidade de mesmo quando esquece (seus silêncios narrativos – que são esquecimentos intencionais) lembrar ao leitor (ao homem futuro) que este é livre e sendo livre é capaz de reverberar as marcas do cotidiano, dissipando sua amnésia.

Para Nietzsche, “todo ato exige amnésia. Temos necessidade de não saber para viver, visto que a história nos paralisa. Acumulamos uma soma de acontecimentos ou superstição ‘científica’ que tende para o infinito e que nos torna cada vez mais deficientes,

fechados à construção de novos devires, e que nos deixa incapazes de agir e engendrar um devir” (apud Lins 2000, p.50). É aqui que concordamos e dizemos ser a(s) teoria(s) produtora de apagamentos. Quanto mais o sistema acumula informações (no sentido amplo do termo – filosofia, sociologia, história etc) mais ele se torna pesado dificultando a locomoção do ser humano. Daí, para Nietzsche, o lado positivo do esquecimento: dar ao homem a liberdade de ir e vir e criar. O esquecimento que ele chama de “memória de vontade” (1998, p.48).

Nietzsche nos lembra que “os usos do esquecimento não existem na Bíblia, e que esse esquecimento, avesso da memória, recusa da dívida é, neste contexto, sempre negativo (...) A guerra santa, por exemplo, é contra o esquecimento” (apud Lins 2000, p.53). Vejam esta citação de Deuteronômio:

“Guarda-te não te esqueças do senhor, teu Deus, não cumprindo os seus mandamentos, os seus juízos e os seus estatutos, que hoje te ordeno, cuidado (...) Se te esqueceres do Senhor, teu Deus, e andares após com outros deuses, e os servires, e os adorares, protesto, hoje, contra vós outros que perecereis”. (Deuteronômio VIII, 11,19)

A memória instaura o significado da punição. O homem, fruto do pecado, da memória punitiva, é incapaz de viabilizar sua liberdade futura. Preso a uma memória perversa constrói lacunas e vê sob o olhar pouco encorajador dos arautos da pós-modernidade que sua existência está eivada de simulacros. E aí sua fé, simulacro do simulacro, alucinógeno mais terrível que o ópio o faz misturar-se à amnésia cotidiana. Donde, impossibilitado de esquecer o que como idéia passada já se virtualizou, é incapaz de fazer sua promessa, conjugando-se nulo, abdicando de escrever a história.

Se tomarmos a historiografia como um processo dinâmico (e nela o cotidiano mesmo obscuro borbulha) não esquecer essa memória perversa do pecado original é conjugar a história ao imobilismo. E o que é uma história fixa, imóvel? É uma não-história. O sujeito neste processo também está morto. Então, existe o sujeito do esquecimento? Segundo Daniel Lins, sim. “Mas esse sujeito do esquecimento é um sujeito grávido de acontecimentos e devires, é um sujeito sem sujeito, quer dizer, é um sujeito sem sujeição nem verdade. Prenhe, este sujeito é múltiplo ou, como diz Nietzsche, ele é uma multiplicidade” (2000, p.54). O sujeito do esquecimento é assim aquele que impede que a

memória imóvel³⁹ construa novas barreiras ao devir do homem. É aquele que rebela-se contra o sistema, e possibilita a produção de um novo devir.

Segundo Daniel Lins, “a História, com sua semântica de pesadelos, ao criar uma memória – do excluído, do torturado, do mal amado, do diferente – exilou sua criação no seu próprio exílio, confinando-a na sua própria diferença: a diferença-indizível, a diferença do ressentimento” (2000, p.56). E é contra esse ressentimento a luta do homem. Por isso, Nietzsche vê no esquecimento (a memória de vontade) a única chance do homem de “se tornar independente do louvor e da censura, do presente e do passado” (apud Lins 2000, p.57). Num certo sentido, a história nova ao querer focalizar os excluídos (através de sua polifonia) tenta realizar esse projeto nietzschiano. Mas não podemos tomar como uma postura irredutível o fato de querer dar à história uma visão diferente. O esquecimento e a memória devem manter uma correlação na feitura do presente e do passado. Tanto o cotidiano quanto a história revigoram-se e escrevem suas “marcas” na fronteira de ambos sendo um devir e um ressentimento. Porque na escritura que reproduz o cotidiano e a história nem tudo que reluz é ouro.

Por isso, possibilitar ao homem o devir é a melhor fórmula de permitir ao cotidiano que se desmancha no ar frente ao universo de simulações, a redenção futura. Daí, a insistência de Daniel Lins numa recordação do futuro. Segundo o autor, “recordar o futuro é inaugurar no coração do homem o bom esquecimento, formado pela trilogia apolínea: alegria, amor e sono suave” (2000, p.59).

Mas ao revigorar a utopia não estaria o homem desarmado frente à amnésia cotidiana? Se a alienação é alimento do cotidiano, acreditar que o futuro possa concretizar o presente é fazer com que ele aconteça de forma crítica? Talvez. Festejá-lo como promessa é condiciona-lo à esperança. E nesta não apenas o futuro apresenta-se feliz bem como o passado se eiva da placenta do ventre materno. Pois lá, estando seguro, e não imóvel, sempre gerará novas esperanças, novas utopias.

Segundo Andreas Huyssen, vivemos numa época obcecada pela memória. “Como avaliarmos o paradoxo de que a novidade em nossa cultura está cada vez associada à memória e ao passado, em vez de estar associada a esperanças futuras” (1996, p.16)? Tal questionamento encontra uma resposta plausível no desmonte sofrido por nossa cultura

³⁹ - Memória fixa ou fixada; memória tatuada; memória-verdade.

desde o surgimento do modernismo. Afinal, como define Huyssen, “o modernismo se constitui através de uma estratégia consciente de exclusão” (1996, p.7). A memória, segundo o mesmo Huyssen, é “a tentativa de diminuir o ritmo do processamento de informações, de resistir à dissolução do tempo na sincronicidade do arquivo, de descobrir um modo de contemplação fora do universo da simulação, da informação rápida e das redes de TV a cabo, de afirmar algum ‘espaço-âncora’ num mundo de desnorteante e muitas vezes ameaçadora heterogeneidade, não-sincronicidade e sobrecarga de informações” (1996, p.18). É justamente essa cultura inerentemente amnésica que faz vincular a esperança à memória. Se esta cultura acaba num certo sentido causando danos à historiografia por promover verdadeiros apagões, imaginem ao cotidiano o que ela não será capaz de produzir!? Por isso, “quanto mais convivemos com as novas tecnologias de comunicação e informação *cyber-space*, mais nosso senso de temporalidade será afetado. Logo, o enfraquecimento da consciência histórica é em si um fenômeno explicável historicamente(...) Nesta visão distópica de um futuro *high-tech*, a amnésia não seria mais parte da dialética entre memória e esquecimento. Ela seria seu ‘outro’ radical, decretando o verdadeiro esquecimento da própria memória: nada para lembrar, nada para esquecer” (Huyssen 1996, p.20/1).

O excesso de informação tem causado diversas fissuras na captação da própria realidade. O que faz Baudrillard insistir que tudo é simulação. Evidentemente não podemos ser levados pelo delírio baudrillardiano, mas sabemos que compreender, hoje, a realidade é evadir-se um pouco. Aquilo que a frase borgeana indicava no início desse trabalho parece cada vez mais acender-se: “minha memória é um amontoado de restos”.

O cotidiano tem suprimido seus caminhos de acesso; ora, somos levados a seus abismos; ora somos alvejados por seus delírios. Um cotidiano cada vez mais mediado por imagens que irrompem o próprio sentido de veracidade, sendo a mediação não um mecanismo de representação, mas o próprio objeto. Para escapar a esse mundo midiático, de imagens efêmeras, Huyssen contrapõe com a “memória contra-hegemônica dos museus”. Contra a amnésia, os espaços da experiência cotidiana e da cultura parecem ocupar uma sensibilidade relacionada ao passado. Segundo Huyssen, vivemos o tempo da “musealização” (1996, p.223).

“Para Baudrillard, a musealização e suas variantes são uma tentativa da cultura contemporânea de preservar, controlar e dominar o real com o intuito de esconder o fato de que o real está em agonia devido à expansão da simulação. Assim como a televisão, a musealização estimula o real e ao fazê-lo contribui para a sua agonia. Tanto para Jean Baudrillard como para Henri Pierre Jeudy, a musealização é precisamente o oposto da preservação: é o mesmo que matar, congelar, esterilizar, ‘des-historicizar’ e ‘des-contextualizar’” (apud Huyssen 1996, p.245). Mas vivendo numa época que mal se consegue juntar cacos, o museu não seria um aliado nesse tempo que tudo apaga?

Andreas Huyssen critica a posição de Baudrillard com o seguinte argumento: “sendo um objeto ele contém um registro da realidade que nem mesmo a transmissão ao vivo de uma televisão pode assegurar. Onde o meio é a mensagem e a mensagem é uma imagem fugaz na tela, o real continuará sempre e inevitavelmente bloqueado. Onde a mídia é presença e apenas presença, e a presença signifique uma transmissão ao vivo do noticiário, o passado será necessariamente bloqueado” (1996, p.250). Assim é a televisão produtora de uma pseudo-realidade. Nela o cotidiano deixou de acontecer, e o passado se tornou uma imensa tela vazia. Deste modo, podemos afirmar ser a imagem midiática a amnésia do cotidiano. Muita informação é incompatível com a memória.

Com relação ao objeto do museu, Huyssen faz uma verdadeira auratização do mesmo. Segundo o autor, “é precisamente o isolamento do objeto de seu contexto genealógico que permite a experiência do ‘reencantamento’ através do olhar museico. É claro que tal desejo de autenticidade é uma forma de fetichismo (não no sentido atribuído por Marx). O próprio fetichismo do museu transcende o significado da troca. Ele carrega consigo uma espécie de dimensão anamnésica, um tipo de valor da memória” (1996, p.249).

Evidentemente o contato com o objeto passado é o contato com a memória. Mas na posição aurática propiciada pelo poder do objeto sobre nosso olhar não estaria a revelação da imposição de uma memória? Essa memória pode ser chamada de contra-hegemônica? Afinal, o objeto é fruto também de uma seleção, donde fatores ideológicos vêm se inflar à sua identificação. Mas na recomposição do passado, não podemos negar ser o objeto parcela do cotidiano de seu tempo, nele se revela a feitura de um contexto sob o qual ele exerce influência. Neste sentido, não posso tomar o objeto de museu como amnésico.

Para Huyssen, “embora geralmente se reconheça que as tecnologias transformaram substancialmente o cotidiano no século XX, é bem menos reconhecido o fato de que a tecnologia e a experiência de uma vida cada vez mais tecnologizada transformaram a arte. Sem dúvida, a tecnologia tem um papel crucial, senão o papel crucial, na tentativa da vanguarda, de superar a dicotomia arte/vida e tornar a arte produtiva para a transformação do cotidiano” (1996, p.29). As vanguardas históricas (o dadaísmo, o surrealismo etc) que de certa maneira buscavam intervir no cotidiano, não acabaram sendo vítimas dele? E até que ponto ser vítima do cotidiano pode ser um condicionante negativo? Façamos um passeio numa obra recente de nossa literatura.

O romance *Somos Pedras que se consomem* (1995), de Raimundo Carrero, faz uma espécie de intervenção no cotidiano contemporâneo. E percebe como característica do nosso tempo a banalização da sociedade em todas as suas instituições. Banalização que também pode ser entendida como matéria da amnésia cotidiana.

Vivemos numa sociedade que relativizou tudo conjugando aos valores do passado um certo cinismo. O romance de Carrero ao dar uma abordagem intertextual ao cotidiano, o envolve numa dialética entre ficção e realidade (talvez por saber o cotidiano prenhe destes “extremos”). Fatos tornados corriqueiros, como, estupro, violência a menores superlotam a narrativa que mantém um diálogo das personagens com a realidade contemporânea. O romance envolve a narrativa num sem número de perversões que acabam contaminando o leitor no jogo de sua linguagem-violência. Mas a violência é mero ornamento da linguagem ou a linguagem apenas mediação da violência? Em *Somos pedras que se consomem* a violência se repete não para ver seus efeitos disseminados na cultura da banalidade, e sim introjetar nas pessoas (leitor) um compromisso com a indignação. Já que, nessa sociedade midiática, “ninguém” mais se indigna. Em *Somos pedras que se consomem* nos indignamos sim, não apenas com a realidade, mas com a própria literatura que não pode ser amorfa. Esta deve inserir seus códigos na tradução do mundo e na sua transformação. Inserir-se no cotidiano não é ser alvejado por ele, mas produzir sentido.

A obra de Carrero para inserir logo o leitor em seu jogo propõe três caminhos para a leitura, que o leitor está de antemão desobrigado a aceitá-los. Tal recurso engendra uma espécie de memória: a memória das marcas literárias. Além de revelar que a literatura é jogo (de sentidos) o autor já manifesta características do cotidiano contemporâneo. Afinal o

auto-atendimento é bem característico de nosso tempo em que o alvo é o consumidor (já não o cidadão); o qual é chamado a intervir na realidade (o consumidor pode mudar a realidade, ao passo que cabe ao cidadão aceitá-la). Porém sem levarmos muito a sério a proposta do autor, entramos no romance pela porta da frente fazendo uma leitura linear. Mas ao começarmos pelo começo, somos alvejados por uma trama bem fragmentada, porque o que está em jogo não é a linearidade de uma história, mas a própria histeria da literatura, ou de outra forma: o processo da produção literária. Nesse processo o cotidiano está em ebulição. Os fatos “corriqueiros” vêm se entranhar aos fatos literários. Cotidiano e literatura se imbricam, se partem, se jogam, se constroem. E a construção dessa plurissignificação parte de uma luta da linguagem para vencer a amnésia cotidiana. Por isso o romance, compêndio de textos (intertextos), relativiza os textos não-ficção (trechos de jornais, revistas etc que aparecem no corpo da narrativa) aos textos de ficção (citações de trechos de obras de Sylvia Plath, Lya Luft, João Silvério Trevisan, entre outros) na argamassa de sua narrativa.

Os textos são chamados a dar marcas à literatura contemporânea e ao cotidiano (a história futura). E para provar que o fim está longe os intertextos nos esmurram e nos chamam para refletirmos sobre a ficção e a realidade. Ou seja, enquanto a literatura puder dizer além do que ela é capaz o cotidiano estará compondo seu espaço na realidade, e tudo o mais será lembrado.

A barbárie cotidiana espetacularizada pelos *media* é rememorada na narrativa. Rememorada porque o autor utiliza a escritura-memória de outros autores (há diversas citações de fontes variadas ao longo do romance. Essas citações interagem com o enredo – são justapostas e aglutinadas – ou seja, invocam uma leitura à parte e uma leitura como parte). A violência cotidiana é repetida insistentemente, fazendo com que sua presença não seja relativizada pelas imagens cotidianas. A passagem a seguir, revela um pouco o que estamos dizendo (o trecho é extraído de uma notícia de jornal):

“Cinco pessoas foram assassinadas na madrugada de ontem, em Itaboraí (a 50 quilômetros do Rio). Quatro homens invadiram entre 0h e 1h, na casa onde moravam, fizeram a chacina e depois fugiram. Entre os mortos, um bebê de três meses, que estava sendo amamentado no momento do crime. Segundo a polícia, no local funcionava um ponto de venda de drogas.”(p.63)

O texto não-ficcional ganha uma maior força dentro da narrativa. Esta apresentação “direta” do fato conforme ocorrido na realidade nos faz questionar a pertinência do romance. Qual a intenção do autor, em vez de utilizar a própria escritura para narrar o episódio o coloca de forma explícita pela linguagem jornalística? Podemos responder de forma simples que a intenção do autor é provocar o leitor (o que num certo sentido toda obra literária já faz). O leitor incomodado certamente alvejará: isso é literatura? Ou já não basta a violência cotidiana? Mas aí questionamos: os meios de comunicação de massa não estariam ao espetacularizar os fatos os tornando banais? Aquilo que vimos anteriormente: o ser humano não suporta tanto horror. A repetição do horror corrobora para sua extinção. Ao repetir a violência dos *mass media* a narrativa não estaria, em vez de banalizando-a, investindo numa espécie de memória que tem a intenção de denunciar esta anomalia que corrói a sociedade? Tais fatos entram em diálogo com a narrativa que os repete não para relativizá-los, mas para afugentá-los da amnésia cotidiana. Esta “cultura” da relativização dos fatos não poderá causar danos à construção da própria história? Afinal, sabemos que o historiador é selecionador dos fatos que compõe a história: que história será contada, se as fontes estão cada vez mais impregnadas por essa gama de informações banalizadas?

O romance de Carrero faz sua inserção no cotidiano contemporâneo através do acúmulo de informações. Os textos são arremessados à narrativa, como uma espécie de representação desse mundo informacional. Mas na narrativa o acúmulo de informações não se perde já que tudo dialoga. Na quarta parte desta tese voltaremos a uma leitura mais detalhada deste romance.

Salvador Dali consciente da força do simulacro sobre o cotidiano afirmou certa vez que “os simulacros podem facilmente assumir a forma da realidade e esta, por sua vez, se adaptar às violências dos simulacros” (apud Subirats 2001, p.33). Importunando com sua super-realidade os simulacros midiáticos acabam gerando uma realidade *sui generis*. Segundo Marshall McLuhan, “ocupar-se do efeito em vez de ocupar-se do significado é uma mudança fundamental da nossa era moderna, já que o efeito abarca a situação total e não apenas um nível do movimento da informação”, em consequência temos “a abolição da experiência estética no mesmo processo de estetização da comunicação eletrônica” (apud Subirats 2001, p.41/2).

Assim recordamos a Guerra do Golfo Pérsico: “sua encenação eletrônica significou a perfeita liquidação da realidade”, conforme lembra Subirats (2001, p.42). Na mesma proporção podemos conceber a invasão americana ao Afeganistão. A quantidade irracional e surrealista de materiais bélicos contra um país em ruínas focalizados pelos pontos luminosos de um videogame capaz de minimalizar a tragédia de um povo, arrefecida por uma tecnologia infinitamente pomposa, mas pouco realista, já que as imagens pouco diziam, foram responsáveis pela indiferença de muitos frente às imagens: as luzes simulavam uma realidade da qual pouco se sabia. Ou seja, “as texturas abstratas objetualmente indefinidas, impossível de serem identificadas ou mesmo aproximadas de qualquer referência de nosso entorno, transformavam os objetos anobjetuais dessa destruição numa realidade fantasmática” (Subirats 2001, p.45).

Na guerra do Golfo, por exemplo, os vídeos eram instalados nos próprios mísseis (“estetização da guerra” (Subirats 2001, p.43)). Segundo Eduardo Subirats, “o vídeo que guia o projétil com raios laser define um olhar humano radicalmente vazio de experiência e curto-circuita qualquer possibilidade de reflexão” (2001, p.46). Essa experiência contribui ainda mais para a amnésia cotidiana e nos faz lembrar das idéias benjaminianas vista na primeira parte deste trabalho. Evidentemente não podemos ser tão radicais e simplesmente concordar com as palavras de Subirats. Pois não acredito que sejamos tão inocentes a ponto de não desrealizarmos o conteúdo implícito das imagens. Afinal, ao questionarmos tais teorias já estamos de maneira implícita exercitando nossa contestação.

Nosso argumento mais uma vez constrói suas marcas na e pela palavra. A palavra é (e aí fazemos coro com a voz ou vozes de romances contemporâneos) detentora de uma memória: a memória que recorda e que possibilita as marcas criativas do futuro: uma memória dinâmica. Assim, os romances, estudados, são detentores dessa memória. Mas a memória literária carrega obviamente seus esquecimentos, o que faz com que ela seja uma obra aberta (no dizer de Eco). Mas mesmo quando esquece, a literatura deixa implícito em suas lacunas que ainda é possível lembrar.

O movimento Antropofágico, tendo seu maior expoente na figura de Oswald de Andrade, foi uma busca alucinada por uma arte que recordasse o paraíso. Talvez o fato de ter se imbricado em tempos tão distantes tenha feito alguns de seus adeptos (talvez Mário de Andrade) em sentir saudade do futuro (abandonando o barco antropofágico). O

movimento no dizer de Eduardo Subirats tinha como objetivo “restaurar a memória das origens como primeiro passo para a construção artística de uma sociedade radicalmente renovada” (2001, p.51). O autor de *O Rei da vela* (peça que em tempos do apagão nunca representou tanto a realidade brasileira contemporânea) em sua perspectiva, “punha em evidência a irracionalidade de uma civilização que, em nome da razão, destruiu o Paraíso”. A antropofagia foi a promessa do futuro oswaldiana (Subirats 2001, p.74).

Se aqui era o Paraíso (concepção oswaldiana que vai contradizer a concepção dos impérios salvacionistas que vinham para cá com o intuito de mostrar o paraíso celeste a nossos índios) a literatura brasileira acaba, num certo sentido, criando sua argamassa como uma forma de restaurar esse projeto.

Talvez seja isso mesmo que faz com que algumas obras, na passagem desses quinhentos anos, queiram mostrar um pouco o que era ou é este país. Será que todos sonham, através da narrativa, em revitalizar o paraíso?

Eduardo Subirats nos lembra que desde a chegada, dos europeus, ao continente americano, as tribos guaranis iniciaram um processo de longo êxodo em busca da terra prometida (dos guaranis). “*Mbaé meguá* (‘Terra sem Mal’) designava o final dos tempos, a catástrofe do fim. Mas também anunciava a salvação, num sentido claramente diferente do Apocalipse cristão (...) Seu significado é radicalmente contemporâneo: é a busca de um lugar onde seja possível habitar humanamente o mundo” (2001, p.48/9). Essa promessa de futuro que talvez tenha assolado o espírito inquieto de Oswald vem solapando os nossos projetos literários (e a obra de Oswald por si só já mereceria diversas teses). Talvez nossa apatia frente a esse mundo, que alguns acreditam ser carente de acontecimentos mais ousados no cenário literário contemporâneo, nos faça garimpar a narrativa atual. Será que nossa literatura tem sido insípida ou não estamos dando muita atenção a ela, e como parte das teses que compõe nossa amnésia acabamos relegando-as ao esquecimento? E será a tela, expoente maior de nossa amnésia cotidiana, índice decisivo na sua anulação?

Tentando dirimir dúvidas ou ampliando-as deixamos ao último capítulo desta parte uma discussão mais afiada entre o romance contemporâneo e sua inserção no cotidiano e na história.

2.4 – Cotidiano, história e romance contemporâneo

Esse capítulo tem por objetivo condensar nossos argumentos com relação à história e ao cotidiano tomando como base o romance contemporâneo. E no entendimento do contemporâneo privilegiamos romances lançados na última década do milênio.

O estudo do romance contemporâneo é sempre polêmico. Se nos valem da afirmação, por exemplo, de Lukács sobre o romance, nos idos de 1916 quando do lançamento da sua *Teoria do romance*, chegaríamos a conclusão que o romance, já naquela época, havia morrido. E quando nos tempos recentes nos defrontamos com uma declaração de Fredric Jameson de que a produção literária é o que há de mais fraca atualmente, parece que estamos mesmos inclinados a aceitar a profecia lukacsiana.

Mas para nos opormos a tal “pessimismo” invocamos Leandro Konder como nosso escudeiro. Segundo esse autor, “a melhor maneira de refutar a tese da ‘morte do romance’ seria exatamente essa: indicar os romances que estão surgindo e ‘deixar falar os fatos’” (in Fehér 1997, p.22).

A teoria lukacsiana elegia o romance como gênero problemático por ter surgido de um mundo problemático em suas estruturas: a sociedade burguesa (ver Fehér 1997, p.32). O argumento lukacsiano tinha como base a desilusão do homem frente uma sociedade que trazia como característica a própria instabilidade, insegurança. Segundo Ferenc Fehér, “o romance comporta todas as características que resultam do capitalismo, a primeira sociedade fundada sobre formas de vida ‘puramente sociais’, que então não são mais, doravante, ‘naturais’” (1997, p.36). Esse argumento é suficiente para Fehér discordar de Lukács e dizer que o romance não é problemático, mas “ambivalente”, pois agora quem reina soberana é a “dualidade do Eu e do mundo” (1997, p.40). “A dualidade do Eu e do seu ambiente se torna o elemento cada vez mais preponderante da estrutura do romance, elemento perturbador, desagregador, que acaba por aparecer como insuperável” (Fehér 1997, p.43). Os pares que não se coadunam criam abismos que o universo romanesco cerceia com suas fraturas. Aqui e ali novas fendas são abertas desferindo sobre a realidade um olhar labiríntico. A sociedade em sua formação fragmentada, ver seus fragmentos esmigalhar-se na narrativa que longe de querer juntá-los inflama-os.

Segundo Fehér, “o capitalismo é, sem dúvida alguma, dirigido – em decorrência do ‘processo infinito’ da produção capitalista – para o futuro. Essa orientação para o futuro é a tendência original do romance, em consequência precisamente da atividade do herói do romance que funda seu próprio mundo” (1997, p.42). Ao fundar a imprevisibilidade do seu mundo, o herói consegue apenas vislumbrar seu momento presente, pois sua existência acontece no momento em que ele se move na narrativa. Ele, assim como a sociedade, vive esse processo contínuo e radical de transformação. O herói cria abismos, mas desconhece que logo será vítima deles. Tendo enfrentado a emancipação dos laços de sangue (“o herói do romance é produto da sociedade burguesa e não da família” (fehér 1997, p.58)), o herói acaba por se “diluir” no seio da sociedade. Seu anonimato crescente revela sua inadaptação ao mundo, mas por vias da ambivalência, essa inadaptação acaba sugerindo uma outra espécie de adaptação. O sujeito da narrativa não perde sua identidade, pois sua identidade é sempre múltipla, o que o faz viver também a sua não-identidade. É experimentando o abismo que sua investida constrói liberdade. Isso significa dizer que, “o romance está liberado de todos os seus laços naturais ou quase naturais, adquiriu uma aparência de liberdade; e agora a questão, para ele, é criar uma autêntica liberdade” (Fehér 1997, p.60). Ao liberar o herói como produto da sociedade, o romance se permite sentir o cheiro dessa liberdade.

Para Ference Fehér, o romance é um gênero de oposição (1997, p.71), o que nos faz crucificar todas as críticas feitas ao romance contemporâneo, mas antes de entrarmos nessa discussão lançamos mão de uma outra ofensiva de Fehér: Segundo ele, “todo romance faz a pergunta: que pode o homem fazer de si mesmo” (1997, p.85)? Ao passo que de certa forma ele mesmo responde: “o processo em si, no seio do qual um homem se acha ou se perde, se cria ou se destrói, representa um valor de humanidade” (idem). Sendo assim, natural que ao diluir-se cada vez mais em sua forma o romance aparentemente parece esgotar suas possibilidades deixando espaço para que determinem seu fim. Mas, ironicamente, a cada morte sua vemos um reverberar de gestos incontidos perdurando sua existência em obras cada vez mais crescente. Não é à toa que em nosso país o gênero tem preenchido cada vez mais as estantes, principalmente a partir da década de 1990. Ou seja, o fato dele está sendo produzido, é pelo menos uma prova que muitos não querem que ele morra. Sua morte pode significar a morte do próprio ser humano. Ou é exagerar? “O herói

do romance ('indivíduo fortuito') e a bipolaridade do imprevisto e do fatal, enquanto fórmula da base estrutural do gênero, abre a forma ao futuro e, deste modo, o valor, o caráter do processo temporal, seu poder na transformação do homem se torna questão vital, a questão que deve a cada instante ser resolvida pela forma" (Fehér 1997, p.99). A mutabilidade de sua forma permite-nos olhá-lo enquanto criador e criatura do indivíduo em sociedade. Assim, "o romance adquire um movimento constante: seu herói é um navegador que, ao seguir o roteiro de sua vida, não poderá nunca mais alcançar o mundo de onde saiu" (Fehér 1997, p.101). O herói segue seu percurso sem volta, porque ao eleger o futuro como seu tempo presente que vive no passado, assumiu seu papel no mundo. E pertencendo ao mundo da escritura literária sabe que "as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente no meio das significações novas" (Barthes 2000, p.16). É essa memória segunda que faz a escritura literária ser um compromisso entre uma liberdade e uma lembrança. "Como liberdade, a escritura não é mais que um momento. Mas esse momento é um dos mais explícitos da História, visto que a História é sempre e antes de tudo uma escolha e os limites dessa escolha" (Barthes 2000, p.16). Aí temos a mesma idéia desenvolvida na primeira parte de que os fatos não existem para o historiador até que ele os crie. Assim, "a finalidade comum do Romance e da História narrada é alienar os fatos" (Barthes 2000, p.31).

A liberdade é a essência da escritura romanesca que quando se liberta de sua forma encontra a lembrança de uma outra forma. Deste modo a liberdade jamais consegue exercer-se sem a lembrança e a lembrança jamais recordaria se não estivesse livre. É por penetrar o futuro que ela encontra a liberdade, mas se o faz sabe que o futuro só é possível graças a sua lembrança do passado. Por isso, a escritura romanesca ao absorver sua liberdade (porque no fundo ela é sempre livre) já se tornou vítima da memória.

O romance contemporâneo brasileiro tem diluído sua liberdade e sua lembrança numa espécie de anulação do sujeito. Assim é o que parece em algumas obras, como *Estorvo* de Chico Buarque, *Um táxi para Viena d'Áustria* de Antônio Torres, *Cidade de Deus* de Paulo Lins, entre outras. Em *Estorvo*, por exemplo, o próprio título do romance reverbera a "epopéia" de um sujeito a-sujeitado. Sujeito que se dilui nas relações com o mundo. Já em *Um táxi para Viena d'Áustria*, o estresse da vida urbana leva nossa personagem principal a (re)viver a fantasia. O mundo em que vive é completamente

inóspito. Toda a narrativa transcorre estando o sujeito preso a um engarrafamento – característica da vida agitada do mundo moderno. Em *Cidade de Deus* há um conjunto de sujeitos a-sujeitados (dezenas de personagens marginalizadas em confronto). Todos são tragados por uma realidade absurdamente transgressiva.

A realidade desses romances se insere no âmago do cotidiano contemporâneo. “É a ficção centrada na vida dos grandes centros urbanos, que incham e se deterioram, daí a ênfase na solidão e angústia relacionadas a todos os problemas sociais e existenciais que se colocam desde então”, conforme cita Pellegrini (2001, p.59).

Mas há aquelas obras que ao fazer sua promessa futura encontram sua liberdade e sua lembrança na memória do passado. Obras como *Agosto* de Rubem Fonseca, *A última quimera* de Ana Miranda, por exemplo. Nestas obras a história parece querer reviver no tempo atual a sua versão. Segundo Tânia Pellegrini, “a ficção histórica que se afirma nesse período, provavelmente corresponde a uma necessidade de reescrever a história do país, até então sob censura: a ‘questão nacional’, que fora a tônica dos anos 60, impõe-se de novo como tema importante e isso não corresponde exatamente, ao que se detectou como sendo o ‘fim de sentido da história’ na sensibilidade pós-moderna internacional. A perda de sentido da história, proposta sobretudo por Jameson, que se expressa, paradoxalmente, na revivescência do romance histórico, com sua inescapável ‘nostalgia do próprio presente’, aqui se atenua um pouco devido ao trauma histórico nacional representado pela ditadura” (2001, P.60).

Tão logo a ditadura ampliou o volume de águas do vale do esquecimento, a literatura sentiu-se intimada, talvez por uma certa onisciência antropofágica a produzir sua própria memória da história. Evidentemente, não apenas para ratificar esta, mas imprimir-lhe uma marca além de seus limites. Se a memória da história é insuficiente para recriar o passado⁴⁰, a memória da narrativa propõe a junção das duas insuficiências (da ficção e da história) para produzir uma memória ativa. Sob a cumplicidade do leitor a história dá seus vãos rasantes no futuro.

Segundo Tânia Pellegrini, “o romance histórico contemporâneo reinterpreta o fato histórico, lançando mão de uma série de artimanhas ficcionais, que vão desde a

⁴⁰ - A insuficiência seria uma característica de todo discurso. Evidentemente o discurso histórico de uma maneira geral é uma luta contra essa insuficiência própria dos discursos.

ambigüidade até a presença do fantástico, inventando situações, alterando fatos, deformando perspectivas, fazendo conviver personagens reais e fictícias, subvertendo as categorias de tempo e espaço, usando meias tintas, subtextos e intertextos – recursos da ficção e não da história” (2001, p.60). Esses textos à medida que questionam o discurso histórico se auto-questionam, “desmistificando, dessa forma, a representação e frisando a incapacidade de significar uma ‘verdade única’” (Pellegrini 2001, p.60). O que sugere a idéia que a escritura literária contemporânea faz uma espécie de mistura, de recombinação, de hibridização de discursos.

A reinvenção que a ficção pretende é a de desrealizar o real projetando-o como memória viva, já que os fatos antes de falarem por si (e não quero dizer com isso que o discurso histórico o faça) são colocados numa relação dialógica com o presente. Já não somos, enquanto leitores, receptores, mas coniventes. Com isso não inferimos que o discurso histórico nos faculte a passividade; o que queremos dizer é que nessa reinvenção, a ficção cria uma espécie de dimensão ao vivo para os fatos narrados. O cotidiano salta de sua obscuridade, e ali em que apenas os holofotes iluminavam a memória da história oficial, vive também a cotidianidade enfocada em sua efervescência e inteligibilidade.

E para livrar o romance contemporâneo dos apagões recentes, concordamos com o que Barthes infere: “a literatura é como o fósforo: brilha mais no momento em que tenta morrer” (2000, p.35). Essa ofensiva não impede do mesmo Barthes proferir: “o Romance é uma Morte; ele faz da vida um destino, da lembrança um ato útil, e da duração um tempo dirigido e significativo. Mas essa transformação só se pode cumprir aos olhos da sociedade” (2000, p.36/7). Sobre o foco reflexivo e refratário da sociedade o romance morre e ressuscita para ferir com seu punhal sua própria forma e dela surgir de novo renovado em sua tradição. Para Jameson, nenhuma sociedade se mostrou mais mistificadora, de maneiras tão variadas, que a nossa, saturada como é de mensagens e informações, que são os próprios veículos da mistificação (1992, p.55). Uma sociedade que se esconde em suas próprias mensagens geraria que espécie de realidade? Uma não-realidade? Mas ao romance não cabe aferir se a realidade é ou não possível, já que no romance não há impossibilidades. Ou melhor, é o romance a própria impossibilidade. Foi Barthes quem disse: “a modernidade começa com a busca de uma Literatura impossível” (2000, p.36). Assim comungamos com Barthes.

Para Jameson, “o ato literário ou histórico sempre mantém uma relação ativa com o Real” e para tal “deve trazer o Real para sua própria textura” (1992, p.74). Mesmo que esse Real mantenha uma aparência mistificadora. Segundo Jameson, “a obra literária articula sua própria situação e a textualiza, assim incentivando e perpetuando a ilusão de que a própria situação não existia antes dele, de que nada existe além de um texto, de que nunca houve qualquer realidade extra-textual ou contra-textual antes de o próprio texto gerá-la sob a forma de miragem” (1992, p.74/5). Esse seria o ato simbólico de toda escritura? Talvez sim. Afinal, mesmo a História só nos é possível na e pela escritura. A História é, segundo Jameson, a experiência da necessidade. E o que é a necessidade? “É a inexorável forma dos acontecimentos; é uma categoria narrativa no sentido amplo de um inconsciente político verdadeiramente narrativo” (1992, p.93). Assim, a própria história desrealizaria a realidade para ser a própria realidade histórica.

Os regimes autoritários, principalmente o último, interferiram incondicionalmente na produção literária. Tanto de um lado negativo, inibindo a criação artística no período, bem como por um lado positivo, fazendo com que a narrativa em alguns casos reciasse o próprio fazer artístico. Com o aval do AI-5 em 1968, o regime militar pode valer-se de um artifício ainda mais maléfico que não apenas criou hiatos na produção cultural bem como eclipsava vidas humanas⁴¹. O vácuo gerado possibilitou nos anos setenta, uma avalanche de romances eminentemente políticos, necessariamente políticos, que de certo modo se conjugavam como símbolos de resistência⁴². Mas sendo erradicada das vias de acesso à população, a cultura brasileira acabou se promiscuindo no antro dos meios de comunicação de massa. Selada a festa dos militares, embarcamos no trem festivo da democracia, e por não termos tradição democrática, como lembra Nelson Werneck Sodré (1987, p.47), aceitamos o picadeiro das atrocidades políticas de nosso tempo como sendo obra dela. É por isso que tantos a detestam e sonham com a volta triunfal do regime anterior⁴³.

⁴¹ - Segundo Renato Franco, “por volta de 1968, encerrou-se de fato um largo ciclo cultural cuja existência teve origem nos anos 30 e deveu-se, em grande parte, à vigência dessas condições históricas que, todavia, tendiam agora a desaparecer” (1998, p.45).

⁴² - “O itinerário da literatura dos anos 70 está fortemente marcado por essa questão do engajamento que, inicialmente, introduziu os escritores/personagens a abandonarem a literatura em favor da política revolucionária para, posteriormente, retornarem à literatura, percebida então como atividade de resistência e crítica (como exemplo, temos Fernando Gabeira)” (Franco 1998, p.48).

⁴³ - Segundo Baudrillard, “a democracia, depois de ter estancado suas hemorragias, seu fluxo menstrual, a golpes de escândalos, regenera-se no coito eleitoral” (1997, p.44).

Ao fazermos este painel queremos conjugar tal realidade aos romances gerados no período pós 1990. Segundo Tânia Pellegrini, “a ficção abandona seu tom de ‘resistência’ predominante nas décadas anteriores e introduz outras soluções temáticas, todas ligadas ao universo urbano: a questão das minorias, o universo das drogas, da violência” (2001, p.60). Essas soluções associadas a outra de cunho histórico, como vimos neste capítulo, coloca a ficção brasileira num período de efervescência e talvez de “libertação”. Isso porque a necessidade de reencontrar o fio condutor (talvez) perdido de nossa ficção nos períodos pós-regimes autoritários fez do romance uma arma significativa. O estoque de pseudoinformações desrealizadoras da história do Brasil, de repente começou a reverberar na ausência de memória de todos os nossos períodos históricos. E aí, a literatura buscando as marcas de um país tenta também encontrar suas próprias marcas. Assim, hora temos uma Ana Miranda percorrendo com sua narrativa os anos iniciais do século XX, ou um Márcio Sousa invadindo o cotidiano dos idos de 1823, ou um Rubem Fonseca percorrendo os corredores dos dias de Agosto de 1954. Mas também, temos um Raimundo Carrero dialogando com as transgressões do cotidiano contemporâneo, ou um Antônio Torres vivendo o estresse da agitada vida urbana atual. A literatura ao recordar o passado e o presente renova seu olhar futuro, abre perspectivas para uma outra realidade. Que realidade é essa? Uma realidade produtora de realidades, ou seja, produtora de promessas futuras: uma realidade do devir da história, do devir da literatura.

Retomando a questão da representação, segundo Lígia Militz da Costa, “a representação da ‘pós-modernidade’ simboliza o fim da rejeição da história que o modernismo pregava; dialogando com o passado, a representação pós-moderna retoma a história tal como ela se apresenta, mas com o objetivo de crítica; o procedimento através do qual mais se realiza a reinterpretação crítica e paradoxal do passado é a paródia” (1998, p.58). Essa perspectiva é clara em *O homem que matou Getúlio Vargas*. No romance, a personagem principal reescreve a história a partir de um ângulo inusitado: o da fatalidade. Dimitri quase seria o autor dos possíveis fatos históricos. Suas ações de marcas visíveis na narrativa se tornam invisíveis aos olhos da história. Os imprevistos corroboram para que as ações da personagem principal não surtam efeito na memória histórica, e assim seu mundo de significados narrativos é “dissolvido” pelos significados na narrativa histórica. Mas quando a história tenta escrever seu último ato no romance é pelas mãos da fatalidade (ou

do desastrado Dimitri) que ela se desrealiza na narrativa. Pois, a morte da personagem histórica, Getúlio Vargas, é obra de um disparo accidental por parte de Dimitri.

O romance de Jô Soares retoma o fato histórico (a morte de Getúlio) pela falácia coletiva. As incertezas surgidas após a morte da personagem histórica cumulativamente desencadearam uma outra versão para o fato: assassinato. Tomando como referência os discursos anteriores tal episódio conduz o leitor ao jogo narrativo desmistificando de vez a visão histórica pela versão da ficção. E qual seria essa versão? A ênfase na ambigüidade⁴⁴. É pela opção da memória vulgar (o boato)⁴⁵ que questionamos a memória oficial e no final passamos a desconfiar de tudo, o que é uma posição crítica⁴⁶.

A narrativa questiona os textos que representam o passado. Ou seja, conforme Lígia Militz da Costa, “o texto não é um simulacro de um exterior real, mas um construto, no qual a linguagem prende-se basicamente a si mesma e não à realidade. No âmbito das referências, portanto, é a auto-referencialidade que se sobrepõe” (1998, p.55). Assim, falamos em reinvenção. A reinvenção carrega a realidade textual do passado e o passado imaginário da narrativa, ao passo que contextualiza esses textos no seu ambiente formal tornando-os assim parte de sua própria textura, ou melhor, fazendo existir em si sendo os outros. E essa reinvenção porque inventa o que o textual já desrealiza, acaba se tornando mais real por se materializar num construto possível: o romance.

Segundo Beatriz Sarlo, “lemos literatura dos últimos anos estabelecendo uma ordem, a das palavras, em contato com a ordem de uma biografia coletiva. Para esquecer, seria preciso não apenas destruir nossa lembrança, mas também fechar essa caixa de Pandora, a literatura” (1997, p.33). Se os males estão espalhados pela realidade, no fundo da caixa ficou nossa esperança. Reencontrar essa velha e nova utopia necessita não apenas recuperar o passado, mas talvez diagnosticar o presente. Acreditamos que a grande pergunta feita pela escritura literária é: “o que resta desse passado no presente” (Sarlo 1997, p.38)? A realidade “traumática” brasileira, culturalmente falando, reverbera na literatura dos magos midiáticos, mas isso não significa que a alquimia desses escritores, amnésia literária pós-ditadura, possa ser um entrave para o descobrimento da literatura. A leitura dessas obras alquímicas representa uma espécie de analgésico, ou antídoto das síndromes

⁴⁴ - “A literatura acolhe a ambigüidade ali onde as sociedades querem bani-la” (Sarlo 1997, p.28).

⁴⁵ - Neste caso o boato também seria o ex-cêntrico.

⁴⁶ - Evidentemente esta desconfiança também faz parte do jogo romanesco.

de falta de perspectivas do mundo contemporâneo. Obras que acabam tendo um efeito laxativo já que pouco se apreende de seu conteúdo: nelas, história e cotidiano desceram pelo ralo⁴⁷.

Segundo Beatriz Sarlo, “a arte é futuro absoluto” (1997, p.56). Sendo assim o que fica é a história. A caixa de Pandora faz essa promessa futura não resolvendo os problemas do passado no presente, mas fazendo da realidade futura uma perspectiva.

A “esquizofrenização cultural” não pode perverter a literatura. O termo de Jean Baudrillard foi utilizado ao processo de invenção midiático do real (a amnésia do cotidiano) (ver Fridman 2000, p.33). Se a imagem é a forma final de reificação conforme Debord, a memória da palavra reveste sua couraça do sonho da humanidade: libertar-se do sistema capitalista. A liberdade é uma fratura aberta no sistema. E literatura é fratura. Assim, enquanto fratura a literatura se inscreve enquanto memória. E a memória é a luta pela libertação.

No período de pressão à AI-5, havia na literatura brasileira uma certa ânsia documental. Se a censura in-exibia a realidade para brasileiros ver, havia uma preocupação dos romances da época em mostrar uma realidade possível forjando até mesmo documento. Foi aí que a linguagem jornalística nesse período aliou-se à literatura trazendo de certa forma uma clareza possível a estes registros que eram depositados nas lixeiras das redações. A ânsia documental tinha o objetivo de restituir ao real a sua verdade, mesmo que para isso a própria literatura se negasse. E talvez tenha sido isso o que aconteceu com os “romances” de José Louzeiro que no entender de Flora Sussekind eram reducionistas, sendo apenas uma “reportagem” um pouco mais longa. Segundo a autora o romance que é sinônimo de reportagem, faz da literatura dos anos Setenta instrumento muito mais de compensação, do que de corte (1984, p.183).

Em nossa época essa ânsia documental pretende recompor uma memória de marcas visíveis, tanto para a história do país, mas também uma memória que inviabilize a morte do romance fazendo desse gênero a porta de entrada de nossa literatura. Em vez de compensação estabelece-se um compromisso em revitalizar mesmo a literatura. Talvez os romances aqui analisados não estabeleçam um corte dentro do cânone, mas abrem perspectivas que põe em evidência também questões canônicas.

⁴⁷ - Evidentemente que tal literatura não deixa de ser uma marca tanto do cotidiano quanto da história.

Segundo Renato Franco, “o romance contemporâneo foi forçado a se desnudar: a desmascarar suas pretensões, e expor seus procedimentos e arquitetura – maneira que encontrou para ainda hoje poder dizer algo sobre o momento presente” (1998, p.150). Mesmo que este artifício seja mais um recurso do jogo narrativo, como o que acontece, por exemplo, em *Somos pedras que se consomem* de Raimundo Carrero. O romance de Carrero parece nos colocar diante da tela de um computador em que somos recrutados a tomar uma decisão:

“Este livro pode ser lido de três maneiras:

- 1) Seguindo-se a leitura linear, da primeira à última página,
- 2) Acompanhando os capítulos centrais e observando-se as chamadas numéricas;
- 3) Lendo-se apenas os capítulos centrais, sem qualquer preocupação com as chamadas, e depois as partes denominadas Tom Sobre Tom ou inversamente. De qualquer modo serão mantidos o clima e a densidade da história”. (p.05)

É como se o autor dessa forma desse uma maior liberdade ao leitor, o que no fundo só reforça o ambiente lúdico da literatura. Na verdade, é só uma forma explícita de dizer ao leitor que sem ele a obra não se realiza. O romance se desnuda também ao justapor diversos intertextos com os quais a narrativa trava um (in)tenso diálogo (é uma colagem de textos de diversas fontes: ficção e não-ficção). A forma “auto-atendimento” de nosso cotidiano é retomada pela narrativa. Apresentando tal formato o romance também questiona a história como progresso. Concepção que difere da do húngaro Lukács, a qual Benjamin condenava e lançava sobre ela um olhar alegórico. Segundo Benjamin, “a alegoria rompe com a representação da História como um caminhar para o progresso: ela constitui um olhar atento para tudo aquilo que se revela transitório ou capaz de ruínas. A alegoria afirma a imagem da história como degradação” (apud Franco 1998, p.157). O que para Lukács cria um abismo ainda maior entre o homem e o real (ver Franco 1998, p.157). É compactuando com Benjamin que percebemos em algumas obras, apesar de um certo hiper-realismo delas, um mergulho nas ruínas da História. Talvez alegórica fosse a própria história do país, tão abundantemente fantasmagórica principalmente em seus momentos de autoritarismo. Encontrar a sua genealogia não é apenas uma forma de se inundar das formas do passado, reerguendo a memória, mas subverter a ordem do esquecimento da história oficial, e assim,

os romances acabam mesmo se tornando alegorias desse passado, porque o revela com suas feridas expostas.

Para Saul Sosnowski, “a vontade de não se lembrar constitui uma falha trágica na construção de uma nação que se erige sobre a base de instituições democráticas” (1994, p.14). E ainda para o mesmo autor, enquanto uma nação não enfrentar radicalmente a sua perda, toda reparação será provisória (1994, p.15). As ruínas do passado se erguem sobre o futuro a cada solicitação do esquecimento. Mas não cremos haver uma reparação definitiva que viabilize uma Terra Sem Mal. Enfrentar a perda é inserir memória. O romance contemporâneo acaba enfrentando duas espécies de ruínas: uma inserida no contexto histórico nacional em que o mesmo se conjuga enquanto manifestação social, e uma outra herdada de sua própria natureza (cada romance novo é uma morte decretada ao gênero). De certa forma o romance estaria fazendo suas reparações, mas sob o olhar de sua especificidade, estaria dando sempre à realidade um componente provisório.

Podemos aceitar que como “veículo de memória” o romance contemporâneo tem enfrentado o dilema da perda. Há nas escrituras literárias contemporâneas uma certa convivência na busca do sentido de realidade pós-ditadura, mas essa busca parte da própria estrutura do gênero. Ou seja, a escritura romanesca apela para uma necessidade latente de produzir realidades. Na produção de realidades tenta-se esgotar todas as possibilidades da forma. Assim há ênfase no conteúdo histórico e cotidiano. É como se os romances compactuassem de uma “fixação consciente de uma memória contemporânea” (Sosnowski 1994, p.15). E é paradoxal proferir que a memória provisória romanesca aposta no fato de que “a memória não é nem pode ser provisória” (Sosnowski 1994, p.18).

Para o escritor Ivan Ângelo os anos de ditadura ajudaram o escritor brasileiro a perder a ingenuidade. Ele atesta com a seguinte sentença: “esses militares, fomos nós que criamos. E agora, olhando para o presente e não apenas para o passado, é que estamos procurando saber como isso foi possível” (in Sosnowski 1994, p.73). Evidencia-se nesta declaração uma certa dependência (ou mesmo escravismo) do escritor com o fato de ter que denunciar a realidade que estava subordinada à censura. O livro era um espaço de revelação. Mas estando preso a esta realidade, o escritor acabava se subordinando ao leitor (não que o escritor não esteja também subordinado ao leitor, mas o leitor da época era previamente determinado – era como se a obra fosse de militante para militante). O escritor

que através do romance criava um espaço de liberdade (onde se podia “falar”, dizer o que quisesse), via-se, por outro lado, condenado a ter que morrer nas malhas desse tipo de literatura, pois de outro modo poderia não ser digerido pela sociedade. O grito de liberdade amordaçou a luta real. Foi por isso que Ignácio de Loyola Brandão sentenciou: “a gente ficou nessa de ‘contra a ditadura, contra a censura, contra o autoritarismo’. Fiquei intoxicado” (in Sosnowski 1994, p.84). Deste modo, Ivan Ângelo chega à conclusão que: “hoje, os escritores estão moralmente livres dos leitores” (in Sosnowski 1994, p.72).

No reconhecimento da perda, conferimos com Fábio Lucas que as ditaduras “além de castrarem o desejo de produzir, procuraram esterilizar o ambiente cultural, como se estivessem empenhadas na devastação do ecossistema da literatura. E em harmonia com a indústria cultural atiraram uma cultura banalizada sobre a massa amorfa”(in Sosnowski 1994, p.135). A devastação homogeneizou o gosto popular. O exemplo mais típico surge na música que hoje se ouve nas rádios.

Segundo Fábio Lucas, “a memória que o texto reprimido (os romances durante a ditadura) deixou foi, em parte, uma coleção de vestígios estáticos, sem vida, indigna da arqueologia cultural necessária” (in Sosnowski 1994, p.138). Esse pode ser o mote lançado sobre os romances de nossos dias. E é aqui cremos que entra propriamente a discussão e a necessidade dos mesmos. O escritor já não tem que dar satisfação a leitor algum (no sentido exigido pela época da ditadura). Ele está sobre as ruínas de uma realidade que tenta se refazer e sobre as ruínas de uma literatura que busca sua forma. Esta “reparação” se solidifica com uma necessidade de algumas obras em visitarem a história a partir dos detalhes. Neste sentido, cremos ficar evidente uma preocupação do romance noventista em não mais produzir “coleção de vestígios estáticos, sem vida”. Assim, por exemplo, *O Homem que matou Getúlio Vargas* de Jô Soares traz em sua narrativa o recurso fotográfico como se quisesse dar o máximo de provas possíveis sobre o fato. As fotografias mostram a verdade romanesca, dão a credibilidade tão exigida pelos leitores. Mas há um outro recurso nestas fotografias que é a ironia (veremos na próxima parte).

Os romances noventistas se apegam a detalhes que os romances do período da ditadura não puderam se dar ao luxo. Havia nestes uma vontade de denunciar a realidade em todos os seus meandros. Buscava-se não deixar nada de fora para poder compreender o país. Mas, paradoxalmente, esse acúmulo de informações nos fez tirar os pés do chão: a

realidade parecia ainda mais fantasmagórica do que supúnhamos (é por isso que Ivan Ângelo afirma que fomos nós que criamos esses militares). Ou seja, ao tentar construir a realidade através das notícias que eram censuradas e que surgiam pelos boatos, os escritores acabaram contribuindo mais para as falácias de um tempo (se tornaram neste sentido também obra do esquecimento) do que para a construção uma possível memória.

Assim, podemos dizer que o romance de hoje cria uma realidade possível ao interagir com a realidade possível de outros textos. Ao se voltar ao cotidiano já não há a preocupação em dizer o que pouco ou nada se sabe; ao se voltar para a história busca-se preencher as lacunas investigando os detalhes. Na construção dos detalhes o romance possibilita a história através do cotidiano (porque passamos a ser testemunhas da história) uma verdade insofismável. Porque o que se conjuga nas malhas do romance é a sua especificidade.

Ainda sobre o período da ditadura gostaríamos de citar outras passagens. Segundo Ignácio de Loyola Brandão, “a presença da censura e a necessidade de iludir o censor, e portanto o sistema, levou – em meados dos anos 70 – a literatura a uma leve guinada em direção ao fantástico, ao metafórico. O fantástico, que ameaçou se tornar um gênero, nasceu da noção muito clara de que ‘a realidade era mais absurda que o próprio absurdo’” (in Sosnowski 1994, p.179). A realidade absurda ratifica a tendência dos romances da época a não se ater aos detalhes. Como detalhar o absurdo? Mas apesar disso, o escritor utilizava sua pena como se estivesse pronto a detonar uma bomba. Foi o próprio Ignácio de Loyola Brandão quem disse que: “posso dizer que o meu livro *Zero* foi a minha forma de praticar o ‘Terrorismo’, jogar uma bomba no poder que nos sufocava, de brigar” (in Sosnowski 1994, p.180). A literatura era uma resistência contra o poder. Mas os escritores da época sabiam que os livros não eram capazes de fazer uma revolução. Mas também concordavam que através dos livros poderíamos mudar muita coisa. O problema é que se antes a censura impedia algumas obras de chegarem ao leitor, hoje em dia as obras não têm chegado por diversas outras razões que não cabe aqui fazer referência tamanha a complexidade delas.

Ignácio de Loyola diz que a posição do escritor deve ser sempre de crítica e que criticar significa trabalhar para melhorar o país. Por isso precisamos compreender o momento atual. Afinal vivemos a transição de regimes autoritários para regimes

democráticos. E neste sentido transitamos do caos político, da dureza dos regimes autoritários para o caos econômico e social (ver Sosnowski 1994, p.180)? Ou seja, o sistema de hoje é a realização dos anseios dos homens (dos escritores) de ontem? Definitivamente não! A maior prova disso se revela na passagem a seguir, tirada do livro *Romance sem palavras* de Carlos Heitor Cony:

“Ando pensando que a minha vida ficou sem sentido... não estranhe, nem pense que estou fazendo demagogia, mas ela teve sentido quando fui padre... teve tanto sentido que naquele momento em que nos conhecemos na B17 eu estava coberto de sentidos...” (p.130).

A personagem do romance revela que o sentido estava na própria luta. Afinal, a B17 é a cela de tortura, componente narrativo revelador da posição ideológica das personagens. Teoricamente, quem passava por ela estava declaradamente contra o regime. Tudo então fazia sentido. É como se o próprio autor por não encontrar sentido na realidade atual buscasse esse sentido na luta passada. Uma espécie de reflexão para os rumos que a sociedade tomou pós-regime militar. E é esse sentido também buscado pela literatura contemporânea. Antes havia o que denunciar (a censura) e contra o que (ou quem) lutar (o próprio regime). E hoje? O romance deve denunciar o quê? Já não o fazem os meios de comunicação? E contra quem lutar? O inimigo ficou invisível? E o romance precisará sempre de um inimigo para gerar-se? O inimigo do romance não seria o próprio romance? Os pressupostos dessas questões se instalam na nossa necessidade em tentar entender as fronteiras que “separam” a realidade da ficção.

Segundo Nizia Villaça, “o que se produz, sobretudo na teoria e arte contemporânea, é a consciência de que ficção e história são discursos que ambas constituem, sistemas de significação pelas quais damos sentido ao passado, ou seja, sistemas que transformam esses acontecimentos passados em fatos históricos presentes” (1996, p.170). A mutabilidade é uma característica inerente a esse discurso. A escritura tanto literária quanto histórica acaba se revelando como portadoras de uma provisoriedade. Para Nizia Villaça, o novo historicismo da ficção, tenta contextualizar os vestígios, a leitura irônica que faz do passado é sempre provisória, e o testemunho é sempre parcial (ideológico) (idem). Já não há a “neutralidade” proposta pelos realistas, pois está em jogo o ambiente lúdico da escritura. Nesse ambiente as fontes dos arquivos podem ser históricas ou literárias. A enunciação é o ponto “problematizante” da nova historiografia. O que está em discussão já não é o fato,

mas a sua desrealização face à escritura, dado que permite ao leitor uma maior cumplicidade, transformando-o em co-produtor (cf Nizia Villaça, 1996, p.173).

Ainda segundo Nizia Villaça, “a ‘metaficção historiográfica’, expressão de Linda Hutcheon ao romance contemporâneo, ao misturar história, ensaio e ficção, se torna auto-reflexiva, descontínua e trabalha no sentido da subversão de uma visão única da história” (1996, p.175). O romance é a visão plural da plurissignificação historiográfica. Assim, a escritura se move na instabilidade de um discurso que se mostra escorregadio. Quanto mais a escritura literária o toma como seu, ela permite-o transmutar-se em sua própria feitura. E o leitor se sente uma espécie de agente da história passada, podendo vivê-la na sua encenação presente. Assim, a obra descapitaliza a história imóvel, movendo-se nos seus escombros, tirando-lhes os vestígios, redetalhando-os. As partes subseqüentes se destinam a uma análise das obras de ficção como um diálogo às questões aqui discutidas.

3 - A REINVENÇÃO DA HISTÓRIA

3.1 – Quimeras de uma quase memória

Se a memória me falha recorro à memória “biográfica” do romance. Como entender *Quase memória* (1995) de Carlos Heitor Cony, obra que o autor faz questão em anunciá-la, não apenas no subtítulo, mas na apresentação do livro em sua teoria geral do quase, como um quase-romance? Consciente de sua intenção lança um desafio (será mesmo um romance?) nos colocando diante de um jogo: o jogo da ficção. É a ficção que se questiona, que se veste da memória de um indivíduo, e aqui esse indivíduo tem um nome, Carlos Heitor Cony, para nos envolver num processo de criação literária. E para dar crédito ao leitor, o indivíduo que recorda se lança na narrativa como personagem-narrador, interlocutor com o indivíduo-real (o autor ao nomear-se também narrador constrói um diálogo consigo mesmo e com o mundo), revivendo pelas ações de seu pai, também personagem, a construção de um passado (verificável), reinventado pelo presente narrativo.

No primeiro capítulo, o leitor se depara com uma data: 28 de novembro de 1995. Esta data simboliza o momento em que toda a história será construída (momento presente). Data em que a personagem-narrador recebe um embrulho enviado por seu pai. Data que coincide com a data da publicação do livro. A citação que segue vai ser uma espécie de mote ao desenvolvimento da memória narrativa:

“Para o jornalista Carlos Heitor Cony. Em mãos.” (p.10)

Soma-se num primeiro momento uma expectativa, já que o nome da personagem interessada é o próprio autor do romance. Essa expectativa gera uma tensão logo a seguir quando da confirmação de que o embrulho era recente e pertencia a seu pai:

“Apenas uma coisa não fazia sentido. Estávamos – como já disse – em novembro de 1995. E o pai morrera, aos noventa e um anos, no dia 14 de janeiro de 1985.” (p.11)

Lança-se um mistério. O pacote é o mistério. O novelo que conduz a narrativa.

Desvendar o conteúdo do pacote é a fórmula encontrada pelo autor para tentar entender os mistérios da própria escritura literária. Se a realidade é incompreensível esta se lança na opacidade de um embrulho que é a própria opacidade da realidade e da ficção. Há um desafio: onde começa e onde termina a realidade? Que de alguma forma acaba sendo o

desafio lançado por toda obra literária: como tornar esse mundo confiável através da literatura? E como transformá-lo?

Se a realidade (o momento presente) não me inspira confiança, essa incompreensão começou a ser construída no passado. E é esse passado, tão necessário à narração, que se camufla num pacote para propor novos clarões ao mundo que nos cerca.

Mas por que o autor Cony busca numa memória particular, a vida de seu pai, a tarefa de representar o passado?

A literatura nos faz cúmplices e se o aparente particular exige sua presença, o faz já mesclado com o coletivo. A memória literária é sempre a composição das tantas memórias narrativas e orais, e muitas dessas composições são frutos da própria ausência. Ausência que na escritura literária se eiva de significação por se tornar presença carregada pelo imaginário da ficção. Vejamos o trecho que segue:

“O pai nascera no Caju, numa rua que hoje não existe mais, coberta que foi pelas pistas da avenida Brasil.” (p.26)

O passado do indivíduo se suprime ao progresso. O novo constrói a ficção do passado, reinventando o cotidiano: agora o passado é apenas parte da memória narrativa. E por ser memória narrativa já não pertence somente ao indivíduo, pois é recriado infinitamente a cada leitura.

A memória reinventa marcas, põe sentido, preenche vazios. Por isso, o narrador ao recordar as histórias contadas por seu pai sobre um colega de infância revela a essência do jogo narrativo:

“Obedecendo à tradição dos melhores narradores da história, de Homero em diante, o pai fazia do amigo de infância (Absalão) uma colagem de outros meninos que fora encontrando pela vida, e outros que ele ia inventando conforme a inspiração e o auditório da hora.” (p.27)

Colagem que fazemos não apenas de pessoas, porque sempre a vemos a partir de nossa ótica, mas colagem da própria realidade à qual não é menos isenta de nossos interesses. E a literatura é a forma imatura dessas colagens das histórias do cotidiano. É memória do presente porque é sempre (re)construída a cada leitura.

Quase memória busca a sua maneira de dizer o que jamais será dito, mas que sabe muito bem, que não haveria outra forma de dizê-lo. A sua memória se faz metaficção. É pelas malhas de seu mistério que o romance nos faz percorrer sua própria construção. E ao

construirmos suas marcas permitimos à memória do cotidiano nosso vínculo com uma história que não é nossa, mas que nos faz ver nosso próprio passado. A história particular do autor no seio da narrativa prescreve-se para compor a sua essência plurissignificativa. Assim minha história está comprometida com a tua história: é essa a memória viva. O narrador sabe que sua história particular se dilata e acaba sendo a história de todos, porque cada leitura é a possibilidade dada ao leitor de contar e recontar sua própria história. Se na história “maior”⁴⁸, por exemplo, de um Tancredo Neves, eu não apareço nela, a escritura literária ao me permitir invadir o imaginário, já me possibilita a inserção em qualquer história. Nela componho também a História.

Mas o mistério do presente e do passado continua:

“Desde que coloquei o embrulho na minha frente, estou concentrado em olhá-lo, senti-lo, cheirá-lo,” (p.32)

A força dos verbos declara que a memória só pode revelar o passado de maneira parcial. Apenas o presente, o instante, o agora, é capaz de me revelar o que mais tarde apenas poderei construir enquanto memória. E como o presente é sempre um tempo subjetivo, no sentido em que nem mesmo sei o quanto dura, na narrativa ele adquire um tempo incomensurável. Pois o enredo tem como ponto de partida um único dia: que seria o hoje da narrativa. É a partir desse hoje que todo o passado se constrói. O hoje comporta desde a história do indivíduo até a história do próprio país. A memória da escritura literária acaba preenchendo alguns vazios da história oficial ao invadir o cotidiano do passado de um indivíduo. A memória particular cruza as linhas da memória coletiva e vice-versa. Como podemos perceber no trecho a seguir:

“... teve problemas ao longo da vida. O mais dramático foi em 1930, por ocasião da revolução que levou Getúlio Vargas ao poder.” (p.60)

Evidentemente o nome de Getúlio Vargas não surge aqui como personagem histórica para contrapormos à personagem de ficção. Trata-se de um marcador temporal, localiza nossa personagem em um momento de nossa história e que carrega uma intenção ideológica. Ou seja, a ascensão de Getúlio é vista como ponto negativo por tudo que ela vai representar à vida da personagem e por via indireta é a maneira da escritura revelar o quanto tal período vai ser nocivo ao futuro do país.

⁴⁸ - Quando utilizamos o termo maior tencionamos indicá-lo como sinônimo da história oficial ou verificável.

Enquanto a história narrativa confere sua quase linearidade, o tempo parece parar frente ao impasse do pacote:

“Olhei o relógio para conferir. Sim, seis horas, o tempo passara e eu não desgrudara o olhar e a memória daquele pacote.” (p.73)

O momento que se recorda é lento. Afinal, o pacote continua diante do olhar da personagem-narrador que ainda não o abriu. E o pacote mais uma vez reforça sua utilização na narrativa como mero símbolo do ato de narrar. O pacote é a tela que projeta o passado, cenas que rompem as paredes do embrulho explodindo em palavras. É o que impulsiona o romance: marcas de que nele nada é esquecimento.

É revirando páginas da memória que nossa personagem-narrador encontra um outro embrulho. A presença desse outro embrulho no passado reforça o jogo calidoscópico da escritura literária:

“Abri a portinhola. Era a primeira vez que penetrava fisicamente nos mistérios do pai...

... lá no fundo, oculto por todos os papéis e coisas, havia um embrulho.

Só agora, já no final da tarde – tendo recebido o embrulho do Hotel Novo Mundo logo depois do almoço – só agora reparo que parece o mesmo.” (p.80)

Penetrar fisicamente nos mistérios do pai é reviver o passado, essa possibilidade exclusiva da ficção. E os mistérios do pai são os mistérios da escritura literária. Se lá, trinta anos antes, havia um outro embrulho inviolável, em que o pai não o revelara ao filho, por que nesse do tempo presente o faria? Não seria mais um jogo: atear fogo à curiosidade? A presença de um pacote no passado é prova de que havia uma outra memória dentro daquilo que se recorda, e de que lá haveria uma outra e mais outra, revelando um processo sem fim, o próprio fazer artístico. Mas isso não significaria que a memória histórica também esteja sempre sendo recriada? Ou seria melhor dizer, que à proporção que se recorda se reduz o imenso número de ausências que compõem nossa própria história individual e coletiva?

A escritura literária transforma sua lembrança num tempo e espaço único, como se o próprio futuro já estivesse fincado no passado. Por isso:

“Dez anos depois de sua morte, aqui está o embrulho. Talvez não seja o mesmo, impossível que seja o mesmo. Agora, tudo está ficando possível.” (p.81)

É justamente a memória narrativa que vai dando ao mistério das coisas a sua própria revelação. O passado que é reconstruído adquire a verdade que a escritura lhe impõe. A memória literária inviabiliza qualquer lapso, pois a própria ausência há muito se tornou seu artefato. A narrativa vai edificando seu mundo no reduto do imaginário. Ela não precisa de marcas, já que se propõe enquanto escritura a construir as suas. É por isso que o que à escritura história poderia não significar nada por não existir, na verdade romanesca necessita única e exclusivamente da cumplicidade do leitor para que se torne visível. Assim, é a história parte da memória romanesca.

O movimento lúdico da escritura literária vai tecendo seu fio a cada passagem:

“Afinal, o embrulho está aqui, posso dispor dele, abri-lo, jogá-lo fora, rasgá-lo, ou nada fazer com ele, mantendo-o em sua condição de embrulho, em sua espécie de mistério.

Não é um desafio, nem chega a ser um enigma. O outro – o que está no armário da Sala de Imprensa da Prefeitura - , esse sim, me preocupa e, em certo sentido, ainda me faz sofrer.” (p.86)

Passado e presente se embatem. Neste posso interferir, no outro apenas escuto as vozes dos espectros que ele vomita. Mas quando mergulho neles através da literatura os faço coniventes do meu tempo e espaço: posso tudo. Mas ainda assim não componho o seu mistério que permanecerá sempre indizível, revelando que cada leitura é mais uma forma de manter a memória viva.

Mas o embrulho enquanto um passado fixo, uma memória petrificada sinônimo do esquecimento me angustia porque não me torna responsável por ele. Não é mistério e nem por isso se revela. Seus traços são confusos por não permitir se recriar. Sua marca única leva-o para o vale do esquecimento. E assim passado e futuro se perdem num presente incerto.

Mas o passado quase se refaz no romance. A cada mergulho da escritura literária há sempre a esperança de que ele vai se recompor e aumentar um ponto no conto da história:

“Tempo que ficou fragmentado em quadros, em cenas que costumam ir e vir de minha lembrança, lembrança que somada a outras nunca forma a memória do que eu fui ou do que outros foram para mim.

Uma quase-memória, ou um quase-romance, uma quase-biografia. Um quase-quase que nunca se materializa em coisa real como esse embrulho, que me foi enviado tão estranhamente. E, apesar de tudo, tão inevitavelmente.” (p.95)

A memória é sempre parcial, e na dimensão romanesca é a ratificação de que seus espaços em branco, seus esquecimentos são marcas de outras memórias que estão sendo construídas parcialmente ao longo do enredo. Por isso, tudo é quase; o que implica dizer o já dito: a obra é sempre aberta. Daí sua inclassificação: se memória, se romance, se biografia. Ela acaba sendo tudo ao mesmo tempo. É se abrindo a questionamentos diversos que ela se materializa. Por isso o embrulho precisa percorrer as páginas deste romance intacto, sem ser violado. Seu mistério é o mistério da escritura literária.

O personagem-narrador vê o tempo passar sob sua memória. Sua imaginação compõe diversos momentos da memória individual (a vida de seu pai) e da memória coletiva (a história do Brasil). Volta e meia a narrativa volta ao tempo presente em que a personagem está prostrada diante do pacote. A repetição enfatiza a necessidade do mistério. E o mistério reforça o jogo ficcional. Um compõe o outro numa troca lúdica que tem como intenção a composição da realidade do passado e do presente fazendo o leitor parte do processo. Por isso:

“Diante da memória, sou mais cúmplice do que testemunha.” (p.148)

A idéia de cumplicidade tem mais a ver com o processo da leitura do que propriamente o testemunho. Pois o leitor é co-criador da obra. Ele realiza e desrealiza a obra. Já na condição de testemunha ele teria apenas um papel passivo. Dessa forma dificilmente poderia contribuir para uma memória viva.

O tempo da escritura literária tem uma marcação peculiar. Seus ponteiros tanto podem caminhar para trás como para frente. Os segundos podem durar horas. O tempo presente é quase congelado para que o tempo passado, tempo da memória seja recordado:

“Desde que recebi o embrulho e vi a letra de meu pai, tão inconfundivelmente, tão dele e tão recente, o tempo deixou de funcionar.” (p.171)

“O tempo parou. Entretanto, nunca o tempo foi tanto tempo.” (p.171)

O tempo narrativo é feito desse tempo incomensurável. Dirá uns, tempo cronológico; e outros, psicológico; Direi apenas, tempo narrativo, este que se desloca para todos os lados (passado e futuro) sem ter abandonado o presente. O tanto tempo é o tempo da personagem diante do pacote e seu enigma. E na composição deste tempo, há o tempo particular e o

tempo histórico, como queiram. Por isso também tanto tempo recordado. E assim a História vem pertencer ao enredo:

“Tudo começou com o movimento militar daquele ano. Na virada de março para abril veio o golpe, com a deposição do presidente João Goulart. Bem pior do que em 30, começaram as prisões, as delações, a caça às bruxas, a miséria humana irrompendo de todos os cantos e contaminando tudo.” (p.172)

A memória individual não comporia sombra sem a presença da memória histórica. Ambas se imbricam dando ao passado não apenas um sentido, mas um painel necessário à compreensão do cotidiano da própria história. O passado não entra na narrativa imune a seus golpes. Os golpes desta infringem através de sua plurissignificação um olhar desmistificador. A memória é viva porque invade o cotidiano em sua composição histórica de forma crítica. Por isso, os anos de 1930 e 1964 entram numa relação comparativa, que mostra que ambos foram nocivos ao país, deixando no presente as marcas imponderáveis do passado. A narrativa mergulha nos bastidores da vida cotidiana. Na sua imersão capta as consequências geradas na vida de pessoas simples. Pessoas que se conjugam a números estatístico e que são submetidas ao anonimato, descendo pelo ralo da história. A escritura tenta revelar também o cotidiano destas pessoas sincopadas da escritura histórica⁴⁹:

“... em 1930, ele perdera o emprego quando incendiaram “O Paiz”, passara duas semanas escondido na casa de amigos, a situação agora era mais radical, mais violenta, a turma que tomara o poder estava disposta a ir fundo, eliminando da vida pública – e até da vida em geral – aqueles que eram tidos como subversivos.” (p.174)

A memória do pai e suas linhas na memória da história. Recordar aqueles tempos de perseguições (e os vinte anos de ditadura foram enérgicos na erradicação da memória) é uma forma de manter viva na memória das pessoas que a história poderia ter sido outra. E longe de vender uma utopia vulnerável, a narrativa nos chama a abrir os olhos, já que aqueles que estão no poder fariam qualquer coisa para se manter nele.

Ao pertencer a um romance a história desfaz-se de questionamentos já que tudo é possível. Mas esta história por ser verificável e que muitos conhecem-na, vem dar ao romance seu caráter também de credibilidade frente o leitor. Ou seja, quando dizemos tudo

⁴⁹ - Evidentemente já há uma preocupação com a história das minorias, a história que criticamos é aquela que mantém uma postura tradicional.

ser possível queremos deixar claro que toda vez que a literatura evoca o passado já o faz de forma crítica, pois entendemos que o fato da ficção invadir arquivos na tentativa de provar o que está sendo dito já é uma maneira de mostrar sua insatisfação para com os relatos de tal episódio. É uma forma de revisão (e com isso não queremos reforçar a idéia da obra de arte como reflexo da realidade). E toda revisão é uma crítica em potencial. Cada vez que a obra invade o passado já o modifica. E a luta contra o esquecimento é justamente a luta contra a inviolabilidade dos fatos: os fatos são sempre adulterados. Recordar é adulterar.

Se o embrulho não é revelado por dentro o mesmo não posso dizer da intenção do autor:

“O carro me leva pelas ruas da cidade como o embrulho me levou pelas ruas da memória.” (p.204)

O presente é papável. O carro é real. O embrulho é passado, história. É quem desencadeia o sentido de todas as coisas, apesar de permanecer como mistério. O mistério que permanece diante da existência humana. Por isso,

“... eu passava as últimas horas numa viagem pela memória e tudo aqui ficou absurdo, irreal. Ou real demais.” (p.209)

A construção da memória passa também pela ausência: recordar é fazer surgir ausências. Por isso o real às vezes não faz sentido. A incompreensão diante da realidade denuncia o lado indizível da matéria literária. Não podemos penetrar o campo de sua literariedade acreditando que vamos encontrar sempre a resposta, mesmo que as chaves tenham sido dadas. Precisamos também ouvir seus silêncios para que a sua memória possa escoar dinamitando certos espectros de uma memória perversa (aquela que tantas vezes invade a história oficial como uma verdade suprema). E é no silêncio que a história particular ganha a dimensão da história maior. Ao relativizar as duas histórias, a escritura literária enfatiza o lado imaginário. Faz com que as ausências se curvem ao fazer artístico. E em literatura, ausência é sempre presença de algo.

Quase memória ao referir-se o tempo todo a um pacote que inicia e termina a narrativa envolta em mistério porque seu conteúdo não será revelado, afirma da sua maneira que a memória literária é uma construção dialógica e dinâmica. Do aparente nada, o mistério que permanece mistério, surge toda uma gama de pequenas histórias imbricadas a episódios históricos que vão pela mão da literatura compor o real da realidade. Porque

irreal mesmo é acreditar que, como brasileiro, não temos memória, e permitir que o esquecimento componha uma outra realidade, em que não é permitido sonhar, em que a vida perdeu o sentido e não há mais o que fazer. Sim, há muito a ser feito, este é talvez o grande mistério a ser descoberto.

Se para reinventar a história *Quase memória* utiliza como recurso simbólico um pacote, em *A última quimera* (1995) a autora Ana Miranda apossa-se da temática poética do poeta paraibano Augusto dos Anjos para construir uma outra espécie de memória biográfica tendo como pano de fundo o Brasil do início do século XX. Ao abrirmos a primeira parte encontramos uma data: 12 de novembro de 1914 (dia da morte do poeta)⁵⁰. O presente remete ao passado. A ausência, a morte, remete à presença, a vida. A narrativa nasce da ausência para construir duas memórias: a memória do poeta e seu tempo-espço e a memória da própria escritura literária. A memória narrativa é construída a partir de um olhar homodiegético. O tema da morte tão decantado pelo poeta preenche os acordes da palavra romanesca. A construção da personagem principal é feita do artefato da obra da personagem verificável na vida real, Augusto. A memória da escritura literária se enche de lirismo:

“... altivo e obcecado pelo enigma da morte – que parecia pairar sobre sua cabeça, com asas negras abertas mantendo-o numa região de sombra.” (p.17)

A memória surge pela sombra da palavra que antes de ser vazio é forma que dá marcas às formas do passado.

O espaço-tempo do início do século é visto de maneira pessimista. A metrópole (Rio de Janeiro) é a feitura da própria desilusão no olhar da personagem Augusto:

“Estava desiludido com o Rio de Janeiro, que pensara ser uma cidade cosmopolita, mas que até então lhe parecia uma aldeia – embora houvesse muitos franceses e ingleses – , repleta de injustiças sociais, um espetáculo de miseráveis ao lado de caleças e automóveis que tornavam as ruas tristes corredores.” (p.33)

A crítica revelada no contrastes das imagens mostra os desequilíbrios do progresso no confronto entre luxo e miséria. E o contexto vai assim solidificando a inadaptação do poeta e seu mundo. Mundo de sombras e contrastes, a eterna luta entre vida e morte.

⁵⁰ - O mesmo recurso utilizado em *Quase Memória*.

A narrativa expõe seu olhar ideológico através da visão da personagem-narrador:

“A lua-de-mel da República com a ditadura. Isso era a liberdade de imprensa prometida pelos republicanos? Havia mais de uma dúzia de jornalistas presos.” (p.74)

O trecho coloca-nos de forma direta no espaço do conflito: recordar o passado talvez nos faça compreender o presente. Esta lua-de-mel parece se estender aos anos posteriores, na nossa pouca tradição democrática. Os governos subseqüentes irão de certa maneira ratificar esta tradição. E quando na década de oitenta conhecemos aquilo que ficou nomeado como abertura após vinte anos de ditadura militar é que perceberemos que a liberdade nunca esteve tão distante. A abertura se parecia mais com uma metáfora: pois diante dela notamos que os anos de opressão cavaram abismos irreversíveis à nossa memória. Nossa produção cultural definhou. São nítidas as seqüelas deixadas, por exemplo, em nosso teatro nacional. As “músicas” tocadas nas rádios refletem bem a banalização da arte de uma maneira geral. Assiste-se ao espetáculo de uma “arte” homogeneizada. As teorias também parecem entrar nesse jogo ao direcionar seu foco de interesses aos temas mais recentes. É só observar a quantidade de livros em várias áreas lançados logo após o 11 de setembro remetendo ao atentado e suas conseqüências ao mundo. Nesse universo as teorias também acabam se tornando sem conseqüências.

O contorno dado à realidade pelo bordado das palavras reforça a face contraditória de nosso progresso:

“Dizia-se que era um tempo de grande prosperidade, mas o país estava ruindo.” (p.76)

O trecho é revelador das falácias da grandiosidade de nosso país. Sempre inerente à tradição brasileira desde *A canção do exílio*: Enaltecer as virtudes de um país que exerce um fascínio absoluto ao estrangeiro. O país de tamanho continental justifica a inabilidade de nossos governantes, e os resultados dessa prosperidade acabam apenas engordando algumas contas, enquanto a grande maioria da população fica à margem do processo. Daí a vida do indivíduo aparece na contramão das boas novas da República:

“O tempo passava e nada de emprego.” (p.118)

A personagem encarna o indivíduo que sofre às conseqüências de um mundo mal administrado. O indivíduo não absorvido pelo sistema denuncia uma crise social. A crise da

sociedade acaba refletindo abalando indivíduo. A passagem a seguir dá ênfase a esta inadaptação entre indivíduo e sociedade:

“O bacharel depenado, antigo professor de província e possuidor de outros títulos congêneres de desmoralização, como dizia Augusto de si mesmo...” (p.120)

A citação (intertexto extraído de um outro contexto) viabiliza a intenção ideológica da narrativa. A crítica da personagem tenta atingir também a intelectualidade medíocre da época. Por outro lado revela que a sociedade valoriza o vencedor, aquele que acumula títulos. Mas no caso Augusto os títulos somados ao desemprego provam que há outros fatores que devem influenciar na absorção do indivíduo pelo mercado.

Para que a decadência da personagem não ultrapasse os limites da obra, a personagem-narrador pensa em matá-lo. Talvez por uma inspiração foucaultiana. O objetivo seria transformar o poeta em herói:

“Pensei em matá-lo, como um gesto de amor, como a mãe corajosa mata seu filho doente que sofre. Ele se tornaria um herói.” (p.122)

A palavra do romance trava um colóquio com a palavra do poeta. E o narrador sabe que pela palavra o ato já foi consumado. A morte já anunciada no início do romance encontra na fidelidade dos fatos históricos sua submissão. Sem poder mudar a história, a escritura literária se prontifica a construir desconstruindo a memória do homem e seu espaço-tempo. O fato já é conhecido. Então como a literatura o problematiza (ou como o desconstrói para compor um novo fato)?

Estamos diante de marcas que compõem um período da história do país (o início do século XX), bem como da vida particular de uma personalidade (o poeta Augusto dos Anjos). Mas quem me coloca diante dessa realidade não é um historiador, e sim um romancista. Isto determina meu olhar, pois tenho a consciência da ênfase dada a linguagem. Quanto à veracidade dos fatos esta não é uma preocupação da narrativa. A construção da personagem histórica Augusto e seu espaço-tempo são uma viagem da memória literária à criação poética do poeta bem como da própria autora. Se a literatura é fingimento e se vale da palavra para a reconstrução de seu mundo, no romance ela utiliza a “verdade” poética (há uma retomada da temática poética do poeta paraibano) como álibi dessa recriação. Ou seja, a palavra que recria o Augusto e seu tempo sendo fingimento acaba também sendo

marcas de um passado confiável ao cruzar fatos históricos com os fatos literários. É, neste momento, poesia e poeta um único espírito:

“O espírito neurótico baudelairiano de Augusto é almejado pelos poetas. A poesia não mente, um poeta mórbido é necessariamente uma alma patológica; hoje todos aspiram a possuí-la.” (p.125)

A narrativa não esconde nada, mas ao mesmo tempo pouco revela. O desejo da personagem-narrador é a intenção romanesca. Ao olhar para o fazer poético do poeta, a narrativa está olhando para dentro de si. À medida que o passado se constrói impulsiona o romance a adquirir sua forma plural: verter memória. Porque cada palavra é a soma de tantas palavras. A literatura é capaz de reter todas as memórias. Quando dizemos que a obra é plurissignificativa estamos ao mesmo tempo dizendo que ela é capaz de nos lembrar muita coisa, inclusive o que já se havia esquecido. Se penetrar nas linhas do passado é percorrer os caminhos da memória e do esquecimento, a literatura por já ser jogo de presença-ausência acaba transformando tanto a memória como o esquecimento parte de sua matéria. Assim não há nada que não seja lembrando mesmo quando não existe a menor chance de ser lembrado.

O espaço-tempo narrativo vai revelando as tensões da metrópole do início do século XX, com explosões de várias revoltas (“O Rio de Janeiro estava em polvorosa”, (p.130)). A presença desses marcadores demonstra a fidelidade da escritura literária com a verdade dos fatos narrados. E sempre que estes marcadores aparecem estão sempre condicionados à dimensão crítica da escritura.

Vejamos outra passagem do romance:

“Os acordos políticos são como as salsichas: nunca é bom sabermos como foram feitos. Dizem que os marujos anistiados foram presos a bordo do Satélite e sumariamente fuzilados no tombadilho...” (p.130)

A crítica ultrapassa os limites temporais já que o texto se enquadraria muito bem aos conchavos político dos nossos dias (o que evidentemente por escrever pela ótica de seu tempo – o romance é escrito na década de 1990 – carrega as influências deste). Mas diante dos fatos eis que a imprecisão da fonte na face do verbo “dizer” mostra dentro do jogo da ficção o outro lado da história oficial. A crítica cai justamente em cima dos livros de História do Brasil que durante muito tempo foram porta-vozes de grupos ligados ao poder. É aqui que a memória do passado não surge como algo estanque: o passado é modificado a

partir do momento que permite também as fontes oficiosas interagirem com as fontes ditas oficiais: a realidade é colocada no fulcro do questionamento.

O que à história apareceria como fonte imprecisa ou duvidosa à ficção surge como marcas de sua própria escritura:

“Diziam também que Augusto se apaixonou por uma empregada do engenho. Outros falam que Augusto tem um filho natural, de uma negra de engenho...” (p.162)

A literatura mergulha nas histórias coletivas e individuais para produzir histórias. É esta produção de histórias que permite à literatura uma dimensão plural e faz de sua memória uma construção sem fim.

O Augusto construído a partir da obra do Augusto real ganha características próprias no romance e tais características são modificadas a cada leitura. Neste sentido, é a memória da escritura literária sempre dinâmica por potencialmente preencher todos os vazios. Afinal, se a obra é sempre aberta haverá na sua incompletude a projeção de leitores capazes de dar à obra seu formato final. Se as paralelas se encontram no infinito, lá também a obra de arte será totalmente desconstruída. É neste sentido que entendemos ser a memória da literatura (e no caso do romance dos anos 1990) mais confiável do que a memória da escritura histórica.

O desenvolvimento da narrativa tem como ponto de partida o dia da morte de Augusto dos Anjos, o poeta. Apesar de não ser um recurso exclusivo do romance noventista, a incidência sim porque aparece em várias obras, os romances brincam com o espaço-tempo nos fazendo viajar para frente e para trás como se assim dissessem não ao “continuum” da história. Mas esta é a liberdade que a literatura tem: fazer o espaço-tempo ultrapassar seus limites. E ao nos tornar cúmplices permite ao espaço-tempo do passado invadir o espaço-tempo do presente.

O testemunho dado pela narrativa tem evidentemente uma intenção desmistificadora:

“Augusto não se emaranhou na teia da vida e escolheu a morte, onde acreditava estar o conhecimento absoluto. Na vida, tudo o que conhecemos não existe. Não que o mundo exterior seja uma mera ilusão, mas o que sabemos dele é fruto de nossas versões deturpadas ou pelo encantamento ou pela repugnância.” (p.201)

A visão de nossa personagem difere radicalmente da proposta baudrillardiana de que a realidade não existe. O que determina a existência da realidade passa invariavelmente pelo crivo da ideologia. Assim o olhar que vê está irrevogavelmente atrelado no primeiro momento ao contexto (espácio-temporal) de onde se vê e num segundo momento por quem vê. Se a vida é incapaz de revelar-se, a morte poderia trazer a resposta? Como saber se o que conhecemos da morte é seu próprio mistério? A personagem parece confirmar que a morte, talvez evasão do homem Augusto, longe de ser esquecimento, projeta-se sobre nós como memória. No romance, a morte não é ausência, mas presença das marcas do homem no mundo.

Os passos do poeta são monitorados de forma dilatada. Indivíduo e nação passam pelas telas da memória. O trecho a seguir fala da inércia político-cultural brasileira do início do século passado:

“A guerra, para nós, é apenas uma fantasia. O Brasil permanece numa insuportável paz, como se não fizesse parte do mundo. Algumas vezes, caminhamos pela rua e ouvimos alguém gritar “Vive la France!”, mas é uma voz solitária; os bondes continuam a passar, o céu tem somente estrelas, os mares apenas ondas e pacíficos barcos. As mulheres continuam de braços dados com seus maridos, ninguém foi lutar, ninguém vai morrer pela pátria.

O povo brasileiro só vai empunhar suas escopetas no dia em que o privarem de seus magníficos cigarros Vanillé.” (p.212/3)

A passagem é irônica. A pátria aparece relativizada pela marca do cigarro. O trecho mostra nossa dependência cultural francesa no período, ao mesmo tempo remonta a outra característica nossa: a de povo pacífico (só que na verdade essa passividade é sinônima de alienação). É essa realidade, que aos olhos da personagem Augusto parece inverossímil, que o apavora. Ou seja: “na vida, tudo o que conhecemos não existe”.

A escritura literária utiliza o recurso do sensacionismo, bem característico do decadentismo-simbolista (e Augusto era bem baudelairiano), e que também aparece em poetas modernista como Fernando Pessoa. O recurso seria mais um artifício na cumplicidade da memória narrativa:

“No cais Mauá atravesso uma multidão de operários, passo sob o molhe coberto de ferro galvanizado e ondulado, sentido o cheiro delicioso do café nas sacas empilhadas; canoas, barcos de pesca, vapores, cascos abandonados, se enfileiram ao longo do cais; a fumaça que sai dos navios enegrece o ar, meu rosto se cobre de partículas negras de carvão; o barulho dos martelos faz um trinado nos meus ouvidos.” (p.287/8)

A paisagem do progresso sendo reconstruída a partir do olhar da personagem de dentro do trem. O cenário é bem típico da época e é mostrado numa visão negativa. O progresso representado na fumaça estaria dessa maneira construindo o próprio cenário augustiano. Ao nos fazer testemunhas de um olhar sensacionista, trecho que lembra também o poeta “realista” português Cesário Verde, a narrativa dá ao passado uma presença viva.

A tentativa de dar ao passado um desfecho, sucumbindo a memória ao esquecimento, acaba tendo um efeito inverso:

“O velho sobrado da praça do cais Mauá está sendo demolido. (...) a ordem é derrubar o que é velho. (...) arrancar tudo o que impede o futuro de se mover adiante, até as montanhas devem virar cascalho. O passado precisa virar pó.” (p.311)

O passado adquire mais significado pela ausência das coisas que poderiam significá-lo. É no espaço vazio (no caso, depois de demolido o casarão vira um terreno baldio) que a ficção se aprisiona para compor a liberdade de sua escritura. O pó, na verdade, funciona como antídoto para a construção pela palavra do que não pode ser construído pelo olhar. A transformação do espaço está condicionada ao jogo das palavras. Os verbos demolir, derrubar, arrancar já carregam em si os danos que tais ações operam na memória de uma nação, por exemplo. Se o futuro é feito pela destruição do passado, esse futuro corre o risco de se tornar um espaço vazio, já que a mudança do espaço pode significar perda de identidade, como vimos anteriormente. O fato do casarão se transformar em terreno baldio denuncia as ações de um progresso inconseqüente, gerador de inúmeros danos à reconstituição da própria história.

Os espectros do passado parecem às vezes se impor como um mau presságio. E nesse sentido atestamos que a supervalorização de determinados episódios de nossa história concorre mais para falar de uma ausência do que propriamente recordar. Porque imprimem um fio condutor único ao passado na construção do presente: rememoram não de forma crítica, mas fazem única e exclusivamente pela repetição como ato de punir. É aqui que a escritura literária ao invocar a memória sabe que entre o recordar e o imaginar há uma certa proximidade. No recordar há uma busca exaustiva pela memória, no imaginar a memória já vem lapidada por outras crostas de memórias. Mas quando a memória cria seqüelas ao presente, queremos nos ver livres dela, justamente por ainda sofrermos os seus danos: ou

seja, ela está acontecendo no futuro. É por isso que a escritura literária sabe que a imaginação é uma possibilidade para uma construção menos traumática da memória. Neste sentido, vejamos o trecho a seguir:

“Seria bom podermos nos libertar de nossas lembranças, a memória devia ser efêmera, ainda mais móvel, mais fantasiosa. Deveríamos nos recordar apenas de coisas que escolhêssemos. Eu escolheria esquecer Augusto. Mas aquela casa todas as manhãs era opressiva. Eu queria que ela desaparecesse, mas agora que ela está sendo demolida, que se transformará também numa lembrança muito mais poderosa do que a realidade, tenho medo.” (p.312)

A memória agora surge estabelecendo sentido não apenas ao passado e ao presente, mas à própria existência. A ausência da personagem Augusto (o que parte de uma reflexão da ausência do poeta na realidade) e a demolição da casa em que ele morava são índices da construção da memória narrativa. A composição dos fatos pela escritura narrativa não obedece a laudos periciais ou a documentos (mesmo que a autora tenha se embasado em documentos da época), mas a capacidade que tem a escritura de olhar além dos fatos, o que dá, aos mesmos, veracidade. Quando o personagem-narrador diz que a memória deveria ser efêmera, mais móvel e mais fantasiosa, ele tem consciência que estas são características da própria ficção. Neste sentido, o texto enfatiza o jogo a que a realidade (a história) está subordinada e da qual dificilmente consegue escapar. Sendo assim, continuaremos a apresentar novas cartas convidando todos a participar desse processo. Por isso outras duas obras, dessa vez de um mesmo autor, Márcio Souza, serão enfocadas a seguir.

3.2 – Outras histórias sobre a História

Se é moda não sabemos, mas desde o início dos anos noventa uma série de romances resolveram “por o dedo” na História. Parece que estamos querendo apagar um dos tantos mitos atribuídos a nós, povo, o de não possuímos memória. Em tempos de globalização estamos sentindo a necessidade de registrar nosso passado antes que nos tornemos um mundo “homogêneo”. Mas aí, percebemos que nunca fomos uma nação única, sempre estivemos tão distantes, que as diferenças de classe, raça, cultura, se constrói

a cada quilômetro percorrido. Somos a mistura de todas as inclassificações. Já não somos índio, negro, ou branco, somos uma identidade surrada, violada por séculos amém!

Cruzando o debate finissecular, mais um romance nos chama a atenção: *Lealdade* (1997) de Márcio Souza, que traz o seguinte subtítulo: “*um país morreu para o Brasil nascer*”.

A invasão portuguesa, tratada com o ufanismo contemporâneo, ergue-se na ficção por um viés negativo. A história, lapidada pela literatura, questiona a formação de um país e seus “500 anos”. O país que os “europeus” queriam: sangue, mentiras e injustiças. O Brasil é a morte.

Lealdade é o primeiro volume de uma série de quatro sobre a história do Grão-Pará e Rio Negro. Um trabalho de pesquisa minucioso com o intuito de mostrar um Brasil ao Brasil. O enredo é a composição dos anos de 1783 a 1823. Quarenta anos de história são percorridos pela memória onisciente de um personagem-narrador exilado em sua própria terra. A narração homodiegética, salienta Yves Reuter, tem recebido ênfase pelos romancistas contemporâneos no trato dos efeitos do real. Em que, segundo o mesmo autor, “o realismo se desloca da verdade do mundo (‘objetivo’) para a verdade de uma visão (‘subjética’) do mundo” (1995, 151). O que é interessante pontuar é que a obra não mantém apenas um discurso sobre o mundo, mas que ela também cria a própria presença nesse mundo (Maingueneau 1995, 19).

O texto parte de fragmentos históricos da época (há no início do romance três textos dos idos de 1823), os quais servirão de apoio à narrativa e serão colocados no tempo presente e narrados em *flash-back*. É pela ótica de um coronel (agora personagem) que os conflitos do Império e da Colônia serão esmiuçados. A História do Brasil contada a partir de documentos por uma focalização descentralizada (quicá ex-cêntrica), pois todo o enredo é construído sob o olhar de uma colônia bem ao norte do país.

Brasil continental, compêndio de complexidades, desconhece-se por inteiro:

“– Não sabemos também muita coisa sobre o Brasil.”, blasfema uma personagem. Onde outra sentença: “– Vamos pagar caro por isso.” (p.176)

Como diria uma canção popular: “Não temos data pra comemorar”, mas festejamos todos os dias. Somos cacos de um império que nunca soube imperar sobre si mesmo, que acabou nos lançando como escudos e hoje nos chama de irmãos.

Na formação de uma identidade, a província sofre todas as sortes de golpes. Ora são os franceses, ora, os brasileiros sob o conselho inglês, ora, os portugueses de el-rei. Longe de se ver livre, Grão-Pará é forçada a fazer parte da imensa nação que se forma. Ou seja, é pelo esquecimento que a região será anexada ao país:

“– Estamos fadados a ser Brasil, é isto. E vamos ter de usar a nossa inteligência para que o Brasil nos receba como iguais.” (p.175)

A sentença proferida pelo cônego Batista Campos, personagem, chamusca o acorde de nação única decantado por grupos dominantes. Não somos iguais, somos a diferença que se quer homogênea no jogo de interesses diversos. Desse compêndio de diferenças, a literatura propõe trazer uma voz “uníssona”, efeito de um grito contido na garganta de todos os brasileiros. A obra se faz uma totalidade, como afirma Lukács, cuja função é dar uma representação às contradições do mundo histórico ‘real’”(apud Maingueneau 1995, 07).

O eu narrativo, à medida que (re)constrói a história, (re)vive o processo de construção da própria identidade:

“... a nossa chegada à adolescência se fazia pelo senso da diferença, de sabermos que pertencíamos a um mundo em que a desigualdade se processava não apenas através da riqueza, mas, muitas vezes, pela cor da pele.” (p.19)

O reconhecimento da desigualdade é ponto fundamental para a tentativa de compreensão do enredo que culmina com um possível entendimento da realidade recuperada fora do texto. Se a identidade é fixada na diferença, fomos sempre alimentados a não aceitar tal diferença, pela mistura das raças. Mas essa mistura, supostamente pacífica, teve a marca dominadora do branco, que sob extermínio das outras raças, condicionou nosso modo de pensar o mundo. Mundo este traduzido na visão do personagem-narrador que no percurso de sua memória vai adquirindo uma certa consciência crítica.

A identidade que se forma no novo continente é descrita da seguinte maneira pela personagem Fernando no seu regresso ao Brasil:

“Achava que se vestiam mal, rotos e andrajosos os pobres, desengonçados os abastados. E me pareciam todos muito baixinhos e escuros, bem diferentes das multidões lisboetas.” (p.51)

A comparação inevitável com a cultura dominante. O tom empregado pela narrativa dá ênfase a superioridade da raça branca. Este é o primeiro choque produzido pela província.

A personagem-narrador deixa-se levar pelo viés embaçado da lembrança para relatar fatos que o mesmo presenciou. (Segundo Umberto Eco, lemos romances porque eles nos oferecem a agradável impressão de habitar mundos em que a noção de verdade é inabalável (apud Sodré 1994, 151)). Mas esse passeio pela memória casa-se com o senso crítico que a narrativa vai imprimindo aos fatos. A história é revivida nos acontecimentos comentados pela ação de personagens que inflam os episódios narrativos como a dar ao conteúdo histórico uma versão mais condizente com a realidade brasileira. O trecho a seguir pode ser tomado como a epopéia de um país, seus descaminhos e frustrações:

“Volto a entregar-me ao arbítrio da memória que, ao tomar-me gentilmente pela mão, deverá conduzir-me ao largo das ilusões e assim regressarei ao passado, ao tempo em que os sonhos de minha geração foram postos à prova, ao instante em que um país entrou em agonia e morreu.

Sim, os países morrem.

Trovões distantes e altas mangueiras sob a ventania de agosto, as mangas maduras caíam no chão, mas as ruas estavam desertas. Encontrávamo-nos à deriva, nas águas de um rio sem nome, onde a dor logo iria substituir o entusiasmo, e o ressentimento seria inoculado de forma tão profunda em nossos corpos, que se confundiria para sempre com a nossa própria seiva. Aqui nunca mais se ousaria falar de razão, ou de honestidade, ou de consciência, e o nosso futuro começava a ser construído com uma estranha liga metálica que unia a mediocridade ao oportunismo. E não poderia ser diferente, porque assim é quando uma nação gora na gema, nem derrotada, nem dominada, simplesmente falhada. E pelos sombrios desvãos dos tempos, aqueles melhores que virão nas alvoradas estarão sempre a sentir o amargo paladar da frustração e nunca encontrarão a paz; os demais sequer nos acusarão. Não seremos mais que lampejos fantasmagóricos de uma derrota repugnante. Uma selva de insanidades políticas com algumas clareiras de sonhos e utopias.” (p.182)

A necessidade da memória se faz pela necessidade de compreensão do momento atual. A memória recorda por um viés negativo, ou será o contrário? Que país é este que entrou em agonia e morreu? Uma referência ao Brasil? É bom lembrar que a história se passa ao norte do Brasil. A tentativa de independência daquela localidade é tolhida pela independência nacional. O enredo engloba quarenta anos de lutas por independência na província do Grão-Pará. O personagem-narrador relata em *flash-back* os caminhos percorridos pela província até a chegada do ano de 1823 quando da oficialização, naquelas

paragens, da independência do país. A impressão que dá é que o erro brasileiro está justamente em tentar ser uma única nação. Ao mesmo tempo a frase com ênfase afirmativa compondo um único parágrafo deixa-nos a impressão de que a existência de algumas nações depende da morte de outras. Mas não é isso que o capitalismo imprimiu ao mundo, a falência de uns em benefício da opulência de poucos? “Sim, os países morrem”. Porque as identidades morrem, porque para que a cultura dominante sobreviva se faz necessário a extinção da cultura dominada. Daí um país colocado à deriva. A razão, a honestidade, a consciência seriam consumadas pela mediocridade de tantos e pelo oportunismo de uns. O narrador une seu veio profético de onisciência visão ao contexto pessimista contemporâneo: “... uma nação... falhada. ...pelos sombrios desvãos dos tempos...”

Errantes seres pelo vazio dos anos a compor uma pseudo-história, memória retocada por interesses tantos, país de dimensões continentais e mentiras também, vê-se lançado a fantasmagorias tais que nem sonha conhecer-se. A narrativa sentencia catastroficamente, revelando, num tempo atrás (tempo narrativo), as falcatruas disparadas (e por isso banalizadas pelos *media*) num tempo após (o hoje, que remete a uma realidade fora do textual), mas que, apesar de tudo isso, percebe um pequeno contorno de sonho e utopia. É esse lampejo que remonta à própria construção narrativa retomando a dimensão histórica, sem a qual o pensamento contemporâneo não enfrenta de maneira adequada os problemas que o preocupam, conforme lembra Cândido (1985, p.15). É marchando para trás, no tempo da história (tempo da memória) percorrendo com os passos de personagens tão verossímeis que começamos a colocar um pouco os pontos nos “is” da história “oficial” e da literatura produzida nesta última década do milênio.

Às vezes o narrador parece se tornar coletivo fazendo o papel da própria nação:

“Foi preciso que minha vida perdesse o rumo e me empurrasse até aqui para refazer na memória fatos tão tristes e tão extraordinários – a melancolia de reviver uma tragédia que ficará para sempre em minha lembrança como uma ruína carbonizada. O rumor surdo dos canhões distantes disparando línguas de fogo e fumaça sobre populações inocentes, os petardos explodindo nos casarios cinzentos. Fumaça escura, chamas de incêndios, corpos estraçalhados. Alguma coisa maligna havia se posto em movimento e não desejava mais parar. Mas nada percebíamos. O país enlouquecia em surdina, extravasando as fronteiras das convenções sociais.” (p.86)

A mesma ruína carbonizada que embaça a memória do narrador não esconde o traço firme da narrativa em revivê-la, quem não lembra da “passagem desbotada na memória das nossas novas gerações” decantada por Chico Buarque? Mas quem perdeu o rumo foi toda uma nação. Neste momento, o narrador não é um, mas toda uma coletividade identificada na realidade. A onisciência narrativa eclode no desconhecimento de um povo por sua própria formação. E talvez seja, a proposta do romance: informar⁵¹. Se o passado foi construído por pseudo-histórias é tarefa da arte contemporânea inverter o processo: a ficção revela a verossimilhança da fantasmagórica realidade contemporânea. Mas a fantasmagoria do presente se esconde no veio documental do passado? Possivelmente o contato com o passado desmistificado contribui para um presente racionalmente percebido, não num sentido positivista ou determinista do termo, mas numa posição à revelia dos *media*, responsáveis pela “evasão” da história⁵².

O próprio título do romance requer uma pequena amostragem. Há a preocupação de fechar o viés da credibilidade dada ao leitor. O que se quer leal é o compromisso do escritor com o texto e do texto com a representação da “realidade” pretendida; o que está em jogo é a possibilidade da ficção abastecer-se de uma realidade verificável no tempo e espaço para gerir ao real não-romanesco contribuições que possam forjar um sentido para esta mesma realidade no presente.

Os efeitos produzidos pela literatura historicista são o de conduzir sentido ao não-sentido da realidade atual tão aclamado pelos adeptos do pós-modernismo. E nessa tentativa de nomear a realidade ouçamos o texto:

“Os índios, no entanto, pareciam pertencer ao grande passado, a uma espécie de sonho histórico formador da futura nação que seríamos. Eram idealizados para que pudessem exprimir os desejos coletivos e formarem a parte essencial de nossa cultura. O problema maior é que os índios não pareciam concordar com a idéia de que eram coisa do passado.”
(p.133-134)

Durante muito tempo assistimos ao extermínio de índios e por dois anos passamos a ouvir o tic-tac da Globo em contagem “regressiva” anunciando os quinhentos do país. Só que na festa realizada na Bahia o índio teve vetado sua participação (e claro que este não havia o que comemorar). O tratamento dado ao índio pelo colonizador teve caráter de

⁵¹ - Informar no sentido de fazer com que a história do povo não seja esquecida.

⁵² - Evidentemente a mídia de uma maneira geral contribui para as falácias da história, mas apesar dela, ainda há em alguns programas, por exemplo, da rede Cultura, possibilidades de escrevê-la.

adestramento. Tratado como figura “pré-histórica” teve na índia Iracema, a beatificação de uma raça boa até ao paladar, simbolizado como néctar brotando dos lábios. E nós, brasileiros ingênuos, não entendíamos quando esses grupos resolviam atacar nossos irmãos brancos, que os recebiam com armas de fogo empurrando-os mata adentro. Brancos que queriam transformá-los, o quanto antes, num passado seguro. Mas, cerca de 350 mil, resistiram e de alguma forma mostraram aos brasileiros, no último 22 de abril (de 2000), que não havíamos o que comemorar. Recuperaram assim um pouco de nossa memória.

O olhar do narrador não se limita à revelação do passado porque a onisciência narrativa permite ultrapassar os limites temporais:

“E olhei com novos olhos os dois índios, meus companheiros. Sim, meus companheiros. Porque eles também logo serão exilados e estrangeiros nesta terra que já foi o reino de sua raça. Os índios em breve estarão aqui tão deslocados quanto todos nós e já não haverá mais do que a beleza do desespero.” (p.190)

O foco instalado nos idos de 1823 descortina o acontecimento futuro (realidade vivida, hoje, por índios e pela grande maioria da população, identificada fora do texto), denunciando os descasos praticados pela cultura européia no aniquilamento cultural indígena. Aniquilamento da memória, de nossas origens, de nossa identidade. A “beleza do desespero” sentencia a fetichização dada à raça vermelha colocada como manifestação folclórica, de atrativo turístico, mas ao mesmo tempo resquícios de um outro tempo, revelando também o confisco de bens dos verdadeiros senhores dessa terra.

A onisciência do narrador interage com o leitor empírico:

“Se houvesse futuro, se alguém me mandasse uma mensagem assegurando que tal quimera existe, ainda assim a decepção seria maior do que a vertigem. O que foi que fizemos desta terra? Queríamos que ela fosse uma Europa, uma Europa com mormaço e olhos oblíquos, um arremedo de farrapos e pragas, preguiça e luxo. O horizonte do rio não podia ser maior que nossas convenções sociais, nossas roupas e porcelanas, onde os índios, o beiju e os músculos de bronze não seriam mais que uma gentil manifestação de uma bela lembrança a se esgarçar.” (p.190)

O olhar negativo impingido pelo narrador inviabiliza a possibilidade de algum futuro. Depois de viver os acontecimentos confusos, misturados de interesses franceses, ingleses ou mesmo da coroa portuguesa, a personagem-narrador, coronel Fernando, questiona os meios empregados na colonização. É como se, o autor empírico, neste

momento eufórico dos quinhentos anos, refizesse o percurso inverso da história e visse as incoerências praticadas pelo poder dominante. A eurocentrização do mundo desencadeou todo um processo de desidentificação cultural nos países periféricos. É como se dissesse: há o que comemorar? As convenções sociais, o processo de civilização, ironicamente, descivilizou o mundo. Talvez por isso insistimos em não lembrar.

Se o projeto iluminista ofuscou a sobrevivência da agência humana, a desterritorialização promovida pela cultura global consolidou decisivamente o funeral das identidades culturais. A arte de uma maneira geral, e a literatura, em particular, talvez tenha sentido a necessidade de dar contornos mais nítidos ao esfacelamento dos limites espaciais e temporais do poder na atualidade. Mas, os limites de classe, continuam ainda bem delineados apesar do jogo aparente da era do consumo.

Com ênfase no registro, a ficção recria uma realidade possível, encontrada não nas telas de TV, mas no abrir de portas e janelas em que se visualiza o horizonte cotidiano.

Se a história oficial do Brasil é uma grande farsa, há uma vontade latente em desmistificá-la, entender-lhe o significado, achar um sentido ou vários, e é na literatura, no romance em especial, que outros caminhos se abrem à compreensão dos fatos. Se a lógica cultural do capitalismo tardio lida também com o esquecimento do passado, através da criação fatasmagórica da história, encontrar outros caminhos, a partir de várias fontes, (o que em *Lealdade* é clara é a posição do autor em revelar ao país que há uma história também ao norte do Brasil, com aspectos bem próprios daquela região), é uma tentativa verossímil de dar ao mundo real uma consistência. Baudrillard diz que “no decurso da história o capital se alimentou da desestruturação de todo o referencial, de todo o fim humano, rompeu com todas as distinções ideais do verdadeiro e do falso, do bem e do mal, para estabelecer uma lei radical de equivalências e de trocas. Segundo ele, a realidade foi liquidada pelo valor de uso” (1991, p.33). O que David Lyon diz de outra maneira: “nada está imune aos efeitos corrosivos do capitalismo”, que no fundo é uma referência clara ao “tudo que é sólido se desfaz no ar” de Marx (1998, p.11). Mas, apesar do pessimismo aparente, “um dos objetivos do tecido verbal é colocar mundo diante dos olhos”, como nos lembra Schüler (1989, 11). Ou seja, a geração de mundos é produção de possibilidades.

O romance acaba sendo o lugar onde mundos são criados e entram em conflito, porque geram sempre questionamentos. Vejamos mais um trecho da obra:

“– Isto aqui começou na mentira (...) e na mentira vai viver sempre.”

(p.189)

A afirmação acima se refere a um dos tantos episódios de tentativa de independência do Grão-Pará, frustradas por manobras, no caso, inglesas. O boato de que uma esquadra estaria pronta para invadir a província foi o suficiente para o fim da rebelião. Só que não havia esquadra alguma.

A fantasmagoria da realidade preenche os intervalos da literatura pela falta (que não é falta, mas uma série de possibilidades). Os caminhos inverossímeis do real (que dá “panos pra manga” a Baudrillard para o mesmo afirmar que “ninguém sabe onde começa e onde acaba o real” (1992, 38)) dão crédito ao tecido romanesco. Essa possibilidade plural da realidade fora faz do texto o espaço da experimentação onde o leitor participa vulnerável a todas as experiências (Schüler 1989, 19). E as personagens ao adquirirem a onisciência, consciência futura, como vimos no trecho acima (“e na mentira vai viver sempre”), assumem, apesar da referência externa (a realidade contemporânea), caráter textual.

Para Yves Reuter, no romance histórico, o leitor a medida em que acredita ser testemunha (acreditamos que o termo mais correto seria cúmplice) do fato no momento que este acontece também adquire consciência do mesmo: “isto confere veracidade aos acontecimentos e os torna ‘vivos’.”(1995, p.101). Ou seja, o passado é presentificado preenchendo a ausência (o esquecimento).

Evidentemente, a literatura jamais preencherá todos os vazios, (já que é da natureza da obra ser incompleta, ou melhor, ela é completa na sua imperfeição, conforme Eagleton (1976:51), mas como bem lembra Genette, “a narrativa diz sempre menos do que sabe, mas, freqüentemente, nos faz saber mais do que diz”(apud Reuter 1995:136).

Eagleton afirma que o século XX foi de longe o mais sangrento (1998, p.57) e que as perspectivas se mostram sombrias já que a própria realidade contemporânea depõe contra a esperança. Esse pensamento pouco confortável, que teve seus discípulos durante a guerra fria com o fim da história (fim catastrófico, fim da vida humana na Terra (Vattimo 1996:ix), nos faz retornar a Nietzsche. Já não sofremos a ameaça nuclear, mas nem por isso estamos certos do amanhã. Como diz Gianni Vattimo, Deus morreu, mas o homem não vai muito bem (1996:17).

Segundo Vattimo, “a história contemporânea onde tudo tende a nivelar-se no plano da contemporaneidade e da simultaneidade, produz uma *des-historização da experiência*” (1996:xvi). Esse entendimento passa pelo pessimismo baudrillardiano em que a inflação de informação acarretou uma deflação de sentido (1991:104). A era das imagens é responsável pelo acúmulo desmedido de informações. Fato este que torna tudo vulnerável, inclusive a história. Mas ainda assim, apesar desse acúmulo, é possível escrevê-la.

O segundo volume – romance *Desordem* – da tetralogia das crônicas do Grão-Pará e Rio Negro de Márcio Sousa, assim como o primeiro parte de manuscritos históricos para a construção do enredo. O romance está dividido em duas partes que são introduzidas por textos históricos (ofícios do presidente do Grão-Pará datados de 1834).

A narrativa será feita por uma voz feminina – personagem que incorpora a “historiadora” Anne-Marie Presle de Sena (que teve seus manuscritos encontrados na recente década de 1990).

O romance começa com a morte daquele que seria o mártir das lutas pela independência daquela região: Batista Campos. E como a instigar do acontecimento uma explicação plausível, a narrativa nos deixa impotentes diante da fatalidade da existência:

“Todas as mortes parecem injustas, porém a de Batista Campos ceifou não apenas um corpo vigoroso, uma inteligência ágil, mas toda a esperança de um povo.” (p.29)

A fatalidade vem pelo fato de sabermos que a morte, de Batista Campos, acontece em circunstâncias aparentemente absurdas. Ao final do romance saberemos que a morte do Cônego, que tanto lutou pelo povo, ocorre por causa de um ferimento causado quando fazia a barba; como é narrado no final:

“Com o passar dos dias, errando pela mata, perante sol e chuva, o ferimento inflamou.” (p.252).

A morte do herói em circunstâncias tão tolas coloca o particular e o coletivo frente a frente. A história particular do indivíduo acaba interferindo na história do país, o que reforça que são os indivíduos que fazem a história. O homem que se acaba é fruto de uma experiência histórica. Ao inscrever seu nome no imaginário da coletividade, sua morte reivindica um sentido amplo como símbolo do fim de uma luta, já que com sua morte desfazem-se alguns laços que mantém viva essa luta. A morte ao se abastecer de um episódio fugaz acaba

recriando nas pessoas o mito de que a realidade poderia ter sido outra não fosse tal fatalidade.

O romance ao reconstituir o passado de luta não quer apenas recriar a história, mas investigar os símbolos que fizeram essa história possível. Se o herói conduz o destino do leitor no romance fazendo este perceber a sua posição no mundo, também confere às outras marcas da narrativa uma certa dependência de seus atos. Mas quando inserimos em sua ação as marcas de um mundo papável é que vemos que a própria realidade acaba também refém de seus atos. Ou seja, tanto o mito quanto o romance são paradigmas de uma realidade histórica possível. Essa consciência é passada no trecho que segue:

“Embora vivêssemos perigosamente, ele (Batista Campos) era o único que não podia nos deixar; o único imortal que habitava entre nós. Engano nosso, crasso engano. Porque no peito dos imortais não bate um coração, como batia no peito de Batista Campos. Talvez simulássemos a sua imortalidade, porque ele era o paradigma das esperanças e acreditávamos que ele seria capaz de segurar sozinho o futuro com as próprias mãos.” (p.37)

A realidade contemporânea desfaz paradigmas na reprodução da cópia. Encontrar a origem, a gênese é uma característica recorrente da própria literatura. A crise de valores de nosso tempo talvez seja uma possibilidade que leva o romance atual a querer na reinvenção da história a reinvenção de seus próprios paradigmas. O herói invencível das novelas de cavalarias acaba sendo derrotado pelos acasos do destino. A sua morte é capaz de construir a diferença, possibilidade essa inerente à memória narrativa. Por isso, mesmo não podendo interferir diretamente na realidade, o herói morto se inscreve no imaginário das pessoas a partir de sua recriação na reinvenção pelo romance da própria história. Se a realidade hoje tem perdido seus referenciais, o que não acreditamos senão não estaríamos fazendo teoria, a narrativa tenta desse modo desmistificar esta era “aparadigmática”. Assim, ela coloca seus referenciais à mostra. Por isso, a composição do fim de um ciclo nas lutas em defesa da região vai sendo composta pela onisciência narrativa:

“... os sinos anunciaram o falecimento de um homem e, ao mesmo tempo, a morte de um ideal.” (p.30)

A ausência neste caso é capaz de escrever marcas. Aqui não há escombros, porque os mesmos ideais atravessam o espaço-tempo. E é essa “transferência” trazida por uma necessidade do Brasil de hoje (necessidade mesmo de reflexão nestes 500 anos) no

deslocamento espaço-temporal da narrativa que nos faz recordar o futuro; ou seja: se o passado tem sido erguido, apesar do esforço do imaginário da literatura, com imensa dificuldade (não artística, mas no reconhecimento de um passado confiável), a narrativa pede-nos de muitas maneiras que tenhamos uma maior atenção para com o nosso tempo, para que ele não acabe também no sótão da história. Desse modo vejam o diálogo da personagem-narrador a seguir:

“Assim, que fique desde já muito claro que não me debruço sobre este relato com o desejo de me expor com vaidade, de me intrometer na História, de me destacar indevidamente perante fatos que o tempo vai soterrar. Se de algum modo estarei presente ou se discorrerei sobre meus atos, que os leitores – se os houver – não tomem isto como soberba, apenas como uma informação perfunctória e necessária sobre a autora destas lembranças. É provável também que esta volta ao passado seja fruto de uma certa insatisfação com a já crescente indiferença do presente.” (p.30)

A certeza de que o interesse de determinados grupos viola a História faz a espinha dorsal do relato. A “relatora” que não tem o atrevimento de se intrometer na História, talvez por não ser historiadora ou por se achar à margem dela (e talvez também porque aí está o caráter ficcional da narrativa, o que quer dizer que a não intromissão já é intromissão), sente já a necessidade de mostrar os fatos. Para isso, os torna presentes ao ser sua testemunha e também ao invocar o leitor (“se os houver” – ela sabe que eles existem) selando o pacto com o mesmo na celebração da memória. E essa necessidade se inscreve porque a personagem-narradora é testemunha da indiferença de seu tempo (o relato ficcional de Anne-Marie é iniciado em junho de 1855 – vinte anos após a morte do cônego)⁵³.

A narrativa revela seu inconsciente político na memória coletiva:

“Éramos todos perseguidos pelas lembranças de rebeldia e pelo desastre da anexação do Grão-Pará ao Império do Brasil.” (p.31)

A memória que recorda é necessariamente crítica: a aglutinação da região do Grão-Pará ao território brasileiro recebe a denominação de desastre.

O império colocava em prática a sua arma a favor do esquecimento:

“Dez anos de morticínios, levantes, assassinatos, prisões e a estagnação econômica.” (p.33)

⁵³ - A citação a seguir está numa nota de roda-pé do romance como contextualização histórica: “Em 1855 as pessoas tentavam esquecer os horrores dos incidentes políticos que sacudiram a região entre 1823 e 1840. O esquecimento foi tamanho que até 1996 os documentos da época eram inacessíveis e quase ninguém sabia realmente o que tinha acontecido” (p.30)

Memória e povo sendo eliminados da história de uma nação, ao passo que a região por impossibilidade de construir seu futuro próprio por conta dos altos custos do Império na erradicação dos rebeldes se vê confinada a uma economia de dependência.

A narrativa vai desmistificando a presença do português como descobridor dessas paragens:

“O governo imperial só tinha aperfeiçoado as maldades que os portugueses haviam praticado nos últimos dois séculos e meio.” (p.66)

A cada passagem podemos perceber a clara identificação de nossos governantes com sistemas de governos autoritários. Cada governo, a seu modo, contribuiu definitivamente para que fosse criada em nós essa cultura da desmemória. Ao rememorar, a escritura literária tenta percorrer a formação de nossa identidade. Cada passagem vai nos dando marcas pela ausência de um povo que segue nômade e luta por espaço no imenso latifúndio do país. Povo sem espaço, povo sem memória, povo sem identidade. E para que a identidade não se afirmasse naquele povo o governo tirano estava disposto a desertificar a região. Vejam a discussão que segue entre o coronel Gonçalo da Cruz, comandante da Guarda Nacional, e Pedro Barata, representando do povo:

“- O que é que os senhores estão pretendendo? Transformar isto aqui num novo Haiti? (p.111)

“- Não queremos fazer do Pará um novo Haiti, coronel. Ao contrário, tudo o que queremos é evitar que o Pará se transforme num novo Haiti.” (p.114)

Investir contra o crescimento da região para que ela não aventurasse independência era a intenção do Império.

O resgate do período pelo romance de Márcio Sousa também salvaguarda a intenção do próprio autor em querer como indivíduo da região conhecer sua própria história, isso parece ficar claro na passagem que segue:

“Aqui estava finalmente uma gente dura de aceitar os fatos, que não imaginava viver de outra forma, que se sabia prestes a ser descartada num desvio da História.” (p.117)

A luta da memória romanesca é a luta do indivíduo pela identidade, por ideais. A história do país é a história de resistência à terra. O paraíso há muito havia se transformado num espaço de luta. Grão-Pará não era a única região que demonstrava resistência ao poder central. Mas como o trecho acima revela, a região era formada por uma gente dura de aceitar os fatos. Uma gente que queria escrever uma outra história, mas que via suas

tentativas serem destruídas ao longo dos anos e dos governos indicados pelo Império. Por isso essa história esteve tanto tempo esquecida do povo paraense, vindo à tona somente na década passada.

O papel desempenhado pela mulher na luta pela independência daquela região é algo que merece uma atenção especial. Elas formavam uma sociedade conhecida como Sociedade das Novas Amazonas; sociedade que também buscava a libertação do povo. A presença feminina é tão marcante que a própria narrativa ao deixar se revelar por um olhar feminino tem a intenção de reconstruir esse espírito. As mulheres também queriam construir um outro país.

“A Sociedade das Novas Amazonas tinha como finalidade a formação de mulheres com virtudes políticas capazes de dar provas de amor à pátria e adesão à liberdade.” (p.119)

Este é um registro interessante à própria história dos movimentos feministas. A voz que narra representa uma voz ex-cêntrica, voz feminina, mas que busca a revelação da história no sentido amplo. O ex-cêntrico é a afirmação de um outro olhar para a história. Evidentemente esse olhar feminino é filtrado por um olhar masculino, já que o autor é Márcio Sousa. Toda a narrativa tenta seguir os passos dos manuscritos de Anne-Marie, documentos históricos, na elaboração de uma escrita Anne-Marie personagem de ficção. Quando o texto se intitula *Desordem* ele não apenas faz referência aos acontecimentos narrados no período, mas aos manuscritos encontrados, já que são fragmentos e muita coisa foi extraviada. Daí a própria construção narrativa segue uma pseudodesordem, pois os fatos não se alinham rigidamente com início, meio e fim. Essa pseudodesordem é fruto de uma ordem já que o rompimento da estrutura em sua linearidade é apenas parcial.

A presença de uma voz ex-cêntrica ratifica de certa maneira que a história oficial foi construída durante muitos anos à revelia do próprio povo. De forma irônica o trecho a seguir deixa isso claro:

“- Que povo? – desdenhou o conselheiro Amaro – Aqui nesta terra existe povo? Desde quando povo entra em consideração?” (p.137)

A narrativa faz ressoar o conformismo encontrado ainda hoje e que talvez tenha sido, de certo modo, composição de nossa identidade (povo pacífico). O desdém do conselheiro denuncia a própria fragmentação com que a coletividade foi atingida fruto da própria desarticulação dada aos movimentos libertários pela mão pesada dos governos

provincianos. Se a história de resistência do povo paraense sofreu a elipse natural do tempo ou das mãos do esquecimento, o mesmo não ocorreu com relação a sua (pseudo) passividade. Esta como um pico especial da memória, nos vem sendo trazida de muito longe, desde os tempos do descobrimento quando a luta de resistência do índio ganhou a alcunha de preguiça.

As conseqüências geradas pela anexação da região ao país são desastrosas:

“Uma década de conflitos manchara a cidade e a transformara num repositório de cinismo, de desespero. (...) A cidade tinha-se expandido, não exatamente num crescimento e sim uma explosão de miséria, de gente sem nenhum futuro que se aglomerava em barracas de restos de madeira, de paredes de folhas-de-flandres e teto de palha rústica. Era a arquitetura do cansaço e da falta de expectativa, que no entanto não parecia ofender ninguém.” (p.147)

A arquitetura da cidade era conseqüência das intermináveis agressões promovidas pelo Império. Uma arquitetura pautada no esquecimento. Espaço minado, identidade esfacelada. O cenário sinistro prova que se o passado em si já não existe o mesmo não pode ser dito sobre seus efeitos. A escritura faz o passado romper os muros do presente povoando nas desigualdades do hoje a semente plantada no ontem. A escritura insiste em denunciar tentando fazer da repetição crítica um mecanismo de violação através do discurso ex-cêntrico. A indiferença do Brasil para com o seu povo é construído do esquecimento da história do país. Os efeitos do passado provocam a intenção narrativa, como acrescenta o trecho abaixo:

“Ainda hoje, depois de tantos anos, a Belém de minha lembrança é habitada por ele (Batista Campos), sempre a caminhar por suas ruas, a batina negra roçando a cada passo, o sorriso no rosto e os olhos brilhando de entusiasmo. E é assim que reconstituo no fundo de meu coração, não em escassos traços, através de largas pinceladas de emoção. Estou convicta de que a Belém em que ele viveu não está apenas no passado, segue escorrendo molemente para o futuro como uma calda de larva vulcânica, no burburinho do povo moreno em suas canoas e nas crenças desta gente silenciosa e discreta, como são os sobreviventes. Eis a pedra de toque: não há mais que sobreviventes a viver em Belém!” (p.249)

O tempo da onisciência narrativa abre o espaço metaficcional mostrando a necessidade da revelação do passado pela escritura literária. O espectro do herói da resistência invade o espaço presente como se a escritura permitisse ao leitor essa convivência com a história que em se tratando de escritura histórica o leitor não poderia interferir. A narrativa através da imaginação cria vias de imaginações. Outras histórias são construídas a partir do olhar do

autor que olha pelo olhar de alguns manuscritos de época, que pinta o olhar da personagem histórica, que permite com que também pintemos os olhos da personagem, do próprio autor e da própria escritura. São diversos olhos que vêm se juntar à construção da realidade. Por isso essa realidade avança em esperança para o futuro, mesmo que por hora não ouçamos nenhum gemido daqueles que sofrem. São eles que fazem o país de hoje. Sobreviver é arrastar-se no mundo se impondo ao sistema que o destrói. Impor-se é possibilitar a construção de uma identidade. A narrativa se impõe e constrói sua escritura como protesto à historiografia que cultiva um discurso cêntrico. Mas bem mais que se impor a uma escritura quer ser escritura literária: presentificação do espaço-tempo presente: ou seja, memória do passado, promessa do futuro.

A consciência narrativa é revelada na frase seguinte reverberada pela personagem Batista Campos:

“... que bela metrópole o mundo perdeu.” (249)

Numa frase o passado se ergue dos escombros no jogo de ausência-presença da narrativa. A beleza está no passado, viva na memória futura. Mas a memória construída pela narrativa não consegue esquecer que os danos causados à memória de um lugar acabam atingindo a memória da própria humanidade. O mundo acaba inviabilizando suas próprias marcas: que história será contada no futuro: história para quê ou para quem? História do nada: mas esta não seria uma característica da sociedade capitalista? Cultuar o eterno presente. A escritura literária faz o corte ao retirar o leitor da função de mero espectador colocando-o como cúmplice:

“Uma vez perguntei a Batista Campos o que ele realmente queria para aquela terra tão infeliz, tão afastada dos países cultos e que nunca merecera as solitudes do Império do Brasil. Perguntei-lhe, também, qual o futuro que ele via em sua luta. E ele disse-me que, para responder às minhas perguntas, devia começar por um passado que ele não tinha desejado.

– Veja bem, minha amiga. Quando sofriamos o colonialismo português, aspiramos pela independência. Pensávamos que seríamos um país, e um país mais justo. Veio a independência, mas tivemos de aceitar a independência que o Império do Brasil quis, não a nossa. Queríamos fazer do Grão-Pará uma república, mas tivemos de engolir uma província governada pela mais atrasada das monarquias européias...” (p.250)

Os desejos de um povo na voz frustrada de um herói que viu toda uma história mudar de rumo. A luta pela independência sempre esteve no crivo da história oficial deste país, só

que nem sempre questionamos qual o significado desta independência. A decadência da região é fruto também de um sistema governamental decadente. Quem explora também é vítima do passado, um passado que corrói e determina o momento presente condenando o futuro. Ou seja, o futuro já é obra do passado ao percebermos que nele a vitória das forças retrógradas do Império do Brasil. Essa realidade se confirma naquilo que representava o Grão-Pará antes da anexação:

“E nós, que alimentávamos uma economia fabril, hoje somos obrigados a nos acomodar ao regime dos grandes proprietários rurais, com sua escravaria, visto que esta é a realidade do Império do Brasil.” (p.250/1)

Essa revelação perpassa pela consciência da própria personagem Batista Campos:

“... o Pará teve um enorme azar histórico, porque a nossa situação é irreversível. Assim, como atravessar o presente para sonhar com algum futuro?” (p.251)

As perspectivas da realidade não oferecem a possibilidade de marcas no futuro. O tempo presente (tempo da personagem histórica Batista Campos que revivemos no presente de nosso tempo) compõe as digitais de uma identidade como seqüela histórica. O olhar da narrativa que é sempre promessa do futuro tenta desvencilhar o passado de uma construção viciada pelo presente. Vendo de forma crítica o presente, refazemos o passado e interferimos no futuro. E escritura literária é interferência.

Nosso herói, Batista Campos, sem a menor desconfiança que sua morte seria em situação tão banal, incapaz de enxergar seu próprio destino, carregava em suas retinas o olhar coletivo, era capaz de vislumbrar o futuro da própria nação:

“Você sabe que eu sou um sonhador, e só os sonhadores ousam olhar o futuro. Ah! O nosso futuro! Neste momento, o que vejo não me agrada porque tudo aquilo que vivemos, que assistimos, que sofremos vai ser sepultado no imenso mausoléu da História e padecer no esquecimento. Esta será a maior vitória do Império do Brasil: fazer com que o nosso próprio povo nos esqueça.” (p.251)

A onisciência narrativa tem a consciência dos danos de uma história mal contada. Não é à toa que o autor Márcio Sousa vem fazendo um trabalho de pesquisa minucioso na elaboração dessa tetralogia (os outros dois volumes até o final deste trabalho ainda não haviam ficado prontos). Os documentos históricos encontrados recentemente sobre aquela região vêm confirmar que muito temos a aprender sobre este país. A narrativa ao nos inserir na história pelo olhar da personagem histórica Anne-Marie nos faz compactuar de tal

momento. Uma espécie de memória ao vivo. Se a vitória do Império do Brasil é esquecimento do passado, a vitória da narrativa está conjugada a possibilidade de reencenação do passado. Aqui o passado é uma luz que reluz no presente e nos remete a um futuro possível. Como afirma Collingwood, o historiador necessitaria do auto-conhecimento (conhecimento de si que é conhecimento do outro e de si) para gerar a compreensão do passado, ao romancista o passado é um espocar sendo diversos surpreendendo tudo e todos inclusive o próprio romancista que depois de criá-lo há muito perdeu suas rédeas. A seguir invadiremos esse universo de surpresa da escritura pela reencenação de outros momentos da História em que seremos levados pela mão do acaso (o acaso seria a própria escritura literária) a fatos “importantes” da historiografia mundial.

3.3 – O acaso ou o homem que reinventou a História

A memória romanesca será sempre plural posto que pela palavra recordam o autor, o leitor e a própria obra. Ao lermos uma obra somos remetidos a outras obras pelo laço natural de sua intertextualidade. É essa ligação latente ao discurso literário que faz da memória romanesca um ato de profunda reinvenção do passado, presente e futuro. A memória é um processo lúdico submetendo todas as marcas a seu jogo, mesmo aqueles que verificamos no extra-textual, ou seja: na realidade (histórica). Tendo definido isto nos deparamos com o romance de Jô Soares, *O homem que matou Getúlio Vargas* (1998). Como a versão da história (oficial) não consegue preencher todas as evidências, as suas brechas dão à memória vulgar (aqui entendido como o boato) a possibilidade de questionamentos. Assim, o romance já nos coloca de imediato em seu jogo: estamos diante da história (uma espécie de biografia) de uma personagem que teria influenciado na história do país. Mas partimos do princípio que a escritura literária ao recordar não quer apenas recontar os fatos (apesar de está mesmo recontando), mas retirar do fato todas as suas plurissignificações. Se o suicídio foi obra da desconfiança de tantos, é na denúncia de um possível autor de tal episódio, que não o próprio presidente, que a literatura intervém de maneira crítica aguçando nossa imaginação.

A história da personagem de ficção Dimitri corre paralela à história da personagem histórica Getúlio e da própria história ocidental. O anarquista (a alcunha sugerida à personagem tem um efeito duplo: sua posição ideológica e o efeito da própria escritura literária que é subverter a ordem sempre) Dimitri participa da história como coadjuvante, como as pessoas comuns, que vivenciaram o cotidiano, que poderiam ter entrado para a história, mas que acabaram permanecendo no anonimato.

Ao lado das ações da personagem principal vem sempre um quase⁵⁴. Esse quase permite ao romance violar a história oficial por um outro ângulo: a ficção. E ao depor a favor dos impasses na conjugação de tais acontecimentos lista sempre uma nova vertente condicionando a história a outro desfecho. Ou seja, além de nos tornar cúmplices faz com que olhemos a própria história como uma construção do acaso. Ou seja, os registros históricos não passam de acontecimentos⁵⁵.

É neste sentido que a narrativa vai reinventando a história. Assim, por pouco a personagem Dimitri não é o autor do assassinato do arquiduque do império Austro-Húngaro. Sua arma não dispara, mas ele assiste o verdadeiro assassino (que entra para a História), Gravilo Princip, fazer os disparos:

“No gatilho da arma, um único dedo. O dedo que desencadeou a Primeira Guerra Mundial.” (p.45)

Somos cúmplices da história porque observamos o fato pelo olhar da personagem principal. A narrativa traz em seguida fotos que “comprovam” o fato: como a da prisão do assassino, a túnica ensangüentada do arquiduque, a foto do assassino, a arma utilizada. Este recurso fotográfico, índice da composição do documento histórico, ao entrar no jogo narrativo quer por credibilidade ao leitor. Ao mesmo tempo o narrador enfatiza o limite de tais documentos ao inserir uma seta indicando o possível local de fuga da personagem principal, que obviamente não aparece na foto, pois o mesmo está encoberto por um prédio. O discurso ficcional e o discurso não-ficcional entram em confronto. Enquanto o ficcional se revela ilimitado ao não se mostrar o outro, apesar de verificável, gera algumas incertezas. O

⁵⁴ - O quase em literatura é. Esta palavra carrega a essência do próprio fazer artístico. Não é à toa que em *Quase memória* Heitor Cony lança sua teoria do quase. Mas aquilo que à história serviria de suposição acaba sendo o fio condutor do jogo narrativo. Pois no quase é o efeito da imaginação que é aguçado e a partir dele outras possibilidades são geradas permitindo mesmo com que a história seja reescrita sempre.

⁵⁵ - Segundo Nicola Abbagnano, “o acontecimento é um fato ou um evento que tem certo caráter accidental ou fortuito”. In: Dicionário de Filosofia. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p.429.

que ratifica a idéia da escritura histórica como efeito da interpretação, e que corrobora para o caráter inventivo deste discurso.

Numa outra foto, na página 53, aparece nossa personagem ao lado de uma personagem histórica. Mas aquilo que poderia servir de índice de comprovação à existência da personagem na realidade reforça o efeito imaginário da escritura literária, pois na foto só conseguimos identificar uma perna e uma mão enfaixada: ou seja, a identidade da personagem está inserida no universo narrativo, sendo construída no processo de presença-ausência do texto. A imagem se localiza num aquém da escritura que neste caso acaba dando uma dimensão mais ampla da própria imagem. Neste sentido verificamos que ao longo do romance é a escritura que está sendo enfocada; as imagens (as fotos, os documentos) estão subordinadas à narrativa. Tais documentos, de valor significativo à História, entram na maioria das vezes pelas mãos da ironia por registrar momentos cuja participação de nossa personagem é sempre suposta. Evidentemente em literatura a suposição é. As fotografias são índices que dão prova da existência de Dimitri, personagem principal, na trama.

A personagem principal ao longo da narrativa como um processo camaleônico vai adquirindo diversas identidades. Esse processo tem algumas implicações: a primeira tem a ver com sua posição ideológica, o fato do mesmo ser um anarquista; a outra obedece à própria intenção narrativa, fazer com que os fatos históricos sejam presenciados pela personagem principal; a terceira abrange o processo metaficcional, ou seja, como lembra Beth Brait, “a personagem é um ser de linguagem” (1985, p.44), o eu de Dimitri é ausência-presença de outros eus.

A literatura tem como característica forjar documentos. O que equivale dizer que as fontes requerem sua averiguação no corpo da escritura. Mas isso não significa que as datas, os locais dos fatos, por exemplo, sejam alterados. A literatura, ao tomar a história como componente da narrativa, permite nossa participação na elaboração de seus conteúdos. Assim para cada afirmação há sempre um contraponto: não é demais dizer que se a história necessita do jogo de presença (os documentos são o melhor exemplo), a literatura é jogo de presença-ausência: a história é sempre mais que a história.

Mas para que a história componha suas semelhanças na narrativa, o enredo segue um pouco o discurso tradicional historicista, mantendo para tal uma certa linearidade nos

episódios. Essa construção apresenta como fonte um caderno incompleto de apontamentos da personagem principal (a história requer outros índices para a comprovação do que está sendo afirmado; essa garantia parte da própria ficção):

“Trecho extraído do caderno incompleto de Dimitri Borja Korozec, intitulado *Memórias e lapsos – Apontamentos para uma autobiografia*, encontrado em novembro de 1954 num dos esconderijos da seita Confraria Muçulmana, em Alexandria, no Egito.” (p.103)

Os intervalos narrativos são inseridos na ficção como pistas de outras possibilidades. Daí esses manuscritos se apresentam num caderno incompleto. O título do mesmo nos remete a situações presentes na realidade (leia-se: no fato histórico) e na ficção. Ou seja, à memória histórica⁵⁶ pertence todo o conjunto de fatos históricos presentes no enredo, como a Primeira Guerra Mundial, a prisão de Al Capone, a morte de Getúlio etc. Enquanto que os lapsos são a possibilidade inerente ao jogo romanesco, donde a memória exerce um caráter tridimensional sendo passado, presente e futuro, nos tornando desse modo escritores da própria historiografia.

Os lapsos percorridos pela ficção tencionam aportar num desfecho histórico referido no próprio título do romance: a morte de Getúlio Vargas. Ao longo do romance alguns marcadores na escritura vão preparando para esse desfecho. Há um momento, por exemplo, em que a personagem histórica, Getúlio Vargas, recebe uma carta (outubro de 1917) vinda de Sarajevo:

“... uma carta (...). De Sarajevo, berço do conflito que abala a Europa há três anos. (...) A mulher que o escreveu conta que agoniza de tifo e que tem poucos dias de vida. No seu desvario, afirma ser sua irmã natural, nascida quando seu pai, o velho general, ainda era solteiro. Fala de um filho nascido na Bósnia, que seria seu sobrinho e portanto neto de seu pai. (...) Teme pela vida do filho, pois o rapaz parece seguir a incerta trilha dos terroristas. A história é por demais rocambolesca para ser verdadeira.” (p.150)

“O homem puxa um fósforo e põe fogo na carta.

(...)

– Que papel é esse?

– Não é nada, Alzirinha – responde o homem, Getúlio Vargas, afagando-lhe a cabeça e dando uma longa baforada no charuto.” (p.151)

A possibilidade da existência de uma irmã em terras desconhecidas causa estranhamento à personagem. A coincidência de a irmã ser a mãe de Dimitri reforça o imbricamento entre o

⁵⁶ - A memória histórica (no romance) significa que recordamos os fatos por aquilo que reconhecemos enquanto registro histórico.

fato e a ficção. Ao tocar fogo à carta a personagem histórica cria outras possibilidades ao jogo narrativo. A memória narrativa já registrou o fato e toda tentativa em esquecê-lo na escritura é só mais um recurso que nos faz recordá-lo. A presença de sua filha na cena é mais um adendo que tenta dar credibilidade à escritura. É como se para comprovar a veracidade narrativa fosse necessária sua amarração a situações de possível comprovação. Mas sabemos de antemão que o efeito é justamente outro: colocar aquilo que é verificável na realidade sob o jugo da literatura.

A personagem Dimitri invade tempo e espaço distintos. Há um período em que a personagem desaparece (entre outubro de 1917 e setembro de 1918). Voltando a deixar suas marcas na narrativa quase um ano depois:

“Sua presença é finalmente assinalada com segurança nos primeiros dias de setembro de 1918 em Lisboa, numa sessão esotérica em casa do poeta Fernando Pessoa.” (p.168/9)

Antes desse registro há várias pistas sobre seu paradeiro, mas nenhuma confirmada. A presença da locução adverbial (com segurança) dá o tom da credibilidade narrativa numa tentativa de tornar os episódios possíveis.

Os fatos vão se sucedendo e Dimitri, espécie de herói fracassado, acaba participando de vários momentos decisivos da história mundial. Ele é, por exemplo, responsabilizado de ter trazido a gripe espanhola para o Rio de Janeiro quando da sua primeira tentativa de embarcar no país:

“A peste se espalha por todo lado, levada pelos imigrantes contaminados e, em pouco tempo, mais de trezentos mil pessoas falecem.” (p.172)

A narrativa ao colocar Dimitri como aquele que desencadeou a epidemia tenta nomear um responsável. A responsabilidade recai sobre uma personagem de ficção, uma forma irônica de delatar a realidade. Evidentemente que o fato da doença ter se alastrado também se deve às precárias condições higiênicas e sanitárias do Rio na época. Ou seja, a tragédia poderia ter sido evitada ou suas conseqüências terem sido bem menores. E por um acaso do destino a epidemia acaba vitimando o presidente da nação:

“Sem o saber, Dimitri faz sua primeira vítima política perpetrando um involuntário atentado biológico: o presidente Rodrigues Alves morre em janeiro, assassinado pelo germe que ele introduzira no Brasil.” (p.172)

A personagem encarna o acaso. Mas o acaso aqui tem uma intencionalidade crítica. Os acontecimentos podem ser fortuitos, mas a história trabalha correlacionando os fatos. Se o Levante de 1930 teve como mote um crime passionai, isso apenas comprova que o episódio aconteceria de qualquer jeito: a morte de João Pessoa foi apenas o estopim. A narrativa nos lembra que a morte do presidente Rodrigues Alves não foi um mero acaso, mas o seu descompromisso com uma política pública, por exemplo, acabou se tornando seu grande vilão.

A característica camaleônica da personagem Dimitri nos faz recordar *Zelig*, o filme de Wood Allen. No filme, a personagem principal participa de vários momentos da história ocidental. O que nos faz inferir que o autor tentou criar uma espécie de Zelig literário. É evidente que esse recurso não é original mesmo em literatura.

A história da personagem Dimitri cruza as linhas da história oficial. Personagem e fatos dialogam, o que é o mesmo que dizer que tanto o autor como o leitor participa desse processo. No momento, por exemplo, em que Dimitri, então gângster vê Al Capone ser condenado por não pagar impostos em 1930, neste mesmo período outro fato entra para a história:

“Na mesma época, a quase dez mil quilômetros dali, no Brasil, um outro tipo de revolução acaba de levar ao poder Getúlio Dornelles Vargas. O tio desconhecido de Dimitri Borja Korozec.” (p.199)

Duas histórias vêm sendo construídas: a da escritura histórica com a diacronia dos fatos trazidos à narrativa com datas e locais por um narrador onisciente; a outra, da escritura literária que descreve a biografia de um anarquista, preparando o leitor para um desfecho “inusitado”: o assassinato de Getúlio. É interessante observar, que fatos aparentemente sem nenhuma correlação, como a primeira Guerra Mundial, os incidentes nas filmagens do clássico *Bem Hur*, a prisão de Al Capone ganha na narrativa uma inusitada ordenação concorrendo para um clímax que desembocará nos últimos dias do presidente. Este processo aleatório na junção dos fatos tem dois aspectos: o primeiro questiona o discurso histórico que privilegia determinados fatos em detrimento de outros; o segundo ratifica o discurso histórico como um processo seletivo mesmo, o que reforça a idéia de que os fatos históricos não existem até que o historiador os invente.

Há no romance uma intenção em contar uma espécie de história dos fracassos. Que seria a outra possibilidade da história, ou seja, por que os fatos aconteceram deste modo e

não de outro. Sendo assim, a memória da escritura de *O homem que matou Getúlio Vargas* ao relativizar os fatos na cadeia dos acasos nos induz a olhar para os mesmos de maneira crítica. Como afirma Bradley, “isto é o que as nossas fontes autorizadas registram, mas o que realmente aconteceu não deve ter sido isto e sim aquilo” (apud Collingwood 2001, p.250). A memória da ficção vai na busca das outras possibilidades.

Como o veio seletivo da escritura literária tem essa intenção crítica, a narrativa acaba revelando seu “inconsciente político”. Assim nos parece na cena a seguir:

“No Brasil, o presidente Vargas, empossado um ano antes por uma revolução, ordenara a queima de milhões de sacas de café. Com a destruição do estoque, ele tencionava manter em alta os preços no mercado internacional. Vargas era também o nome de seu (de Dimitri) avô. ‘Será que eu tenho algum parentesco com esse homem’.” (p.205)

O episódio, já conhecido pela historiografia, mas que no imaginário popular acaba sendo esquecido frente o mito Getúlio, na composição da escritura literária ganha um efeito desmistificador. Ao revelar o fato a literatura abre a discussão em torno de vários episódios da própria historiografia nacional. A ligação da personagem principal com o mito por laços de sangue convoca a realidade a participar do jogo romanesco. Se os interesses de um grupo se sobrepõem aos registros históricos camuflando episódios ou deturpando-os, o que nos leva a desconfiar da história oficial, esses mesmos interesses são obviamente atropelados pelos interesses da escritura literária que se por um lado aceita os fatos oficiais, ao relativizá-los na trama permite que os mesmos não sejam apenas revisto, mas modificados. A ligação de Vargas com Dimitri põe em contato as fronteiras da realidade e da ficção.

A personagem Dimitri chega ao Brasil como clandestino. A clandestinidade acaba sendo mais um recurso que denuncia o anonimato de nossa personagem na História. A identidade que se camufla para a história reforça ainda mais a plurissignificação da personagem na narrativa. É neste sentido que a escritura literária preenche os vazios da história⁵⁷. Os locais em que a história não pode entrar por falta de meios comprobatórios que a levasse até eles, há muito foram violados pela ficção, mesmo quando ela não os revelou. Assim não há como esquecer se a obra está sendo sempre atualizada a cada leitura.

⁵⁷ - Pois como obra aberta permitirá essa possibilidade de ocupar todos os espaços.

A cada passagem a história é retomada, aparecendo como pano de fundo da narrativa. Como quando da chegada, por exemplo, de Dimitri ao país. Dimitri chega logo após o fracasso da revolução comunista de 35. O governo getulista estava à caça às bruxas:

“Foi decretado o estado de sítio e o país está em pé de guerra.
– O pior é que Getúlio deu carta branca ao chefe de polícia Filinto Muller e a polícia de Filinto usa métodos de dar inveja aos homens da Gestapo.”
(p.225)

Dimitri é preso por tentar impedir a prisão de dois importantes membros do Komintern (Moscou): Arthur Ewert e sua esposa Elisa Saborovsky. Ambos sofrerão torturas na prisão. E é na prisão que Dimitri descobre seu parentesco com o presidente:

“Getúlio é filho do velho general gaúcho Manuel Vargas, de quem sua mãe tanto falava, e, portanto, seu tio natural.
A partir daquele instante passa a devotar um ódio mortal ao ditador. Não tem mais dúvidas quanto à sua missão. Dimitri Borja Korozec nascera na longínqua Bósnia para matar Getúlio Vargas.” (p.231)

O acaso procura a causa porque em literatura não há o acaso (e há na história?). Assim Dimitri persegue obstinadamente seu ato. Sua obsessão pela morte do ditador é o fio condutor da narrativa que procura dar ao fato sua razão de ser na memória onisciente de um narrador pronto a desferir sempre novos golpes no trajeto da história oficial revelando através da ironia seu veio crítico. Que espécie de herói seria Dimitri? Um anti-herói? Sua participação de forma desastrosa nos episódios históricos talvez reforce sua impotência em modificar esses episódios. Mas se ele é incapaz de modificar o ocorrido afinal qual a função dele na narrativa? Neste sentido a escritura literária não estaria apenas afirmando que contra fatos não há argumentos? Evidentemente são questões que não são tão simples de serem resolvidas. Mas quando temos fatos históricos relativizados num texto de ficção não é falácia afirmar que de certo modo todos eles já estão adquirindo outros significados. Porque não é demais repetir que a linguagem literária por ser plurissignificativa conduz a história a um processo de ressemantização.

A narrativa valoriza a memória como fundamento de seu corpo. Por isso nossa personagem é capaz de invadir diversos momentos do passado para extrair deles algo mais, como se os colocassem sob uma luz mais forte. Assim quando preso chega a conhecer o escritor Graciliano Ramos e fica sabendo que o mesmo tencionava escrever um livro

relatando todos os horrores da cadeia assim que saísse dali. É a escritura colocando o leitor como participante da construção das marcas da realidade.

O texto vai trazendo os episódios que marcaram a história oficial. Por exemplo, em novembro de 1937 surge o Estado Novo. O episódio é descrito desta maneira:

“Num longo discurso, Getúlio anuncia a Nova Ordem. Sob o falso pretexto de que há um plano comunista para derrubar o governo pela luta, ele informa que fechou o Congresso, dissolveu os partidos e suspendeu as eleições previstas para o ano seguinte. Com o apoio das Forças Armadas, concentra agora todo o poder na Presidência. Está criado o Estado Novo. Tudo isso, diz ele, é feito em nome da segurança nacional.” (p.259)

O cunho ideológico da narrativa está claro. A ação governamental recebe a alcunha de “falso pretexto”. O golpe promovido por Getúlio Vargas ganha o eufemismo de Estado Novo. A história oficial que durante anos repetiu a ação despótica como uma mudança positiva acabou condicionando a memória do povo a relembrar o que de fato não aconteceu. Foi rememorando o não-acontecido que a memória coletiva foi criando dia-a-dia o mito histórico. Evidentemente a história há anos vem desfazendo esses equívocos, mas a memória popular há muito construiu sua verdade, a ponto de se impor pelo tempo como sendo inquestionável. A escritura romanesca apresenta sua versão à revelia do gosto popular, porque só há uma verdade a ser revelada: a da própria escritura.

A personagem Dimitri caminha pela história tropeçando em seus episódios, como se a narrativa deste modo quisesse colocar o leitor frente a frente com o cotidiano da História. Por exemplo, no episódio em que o presidente sofre um acidente de trânsito Dimitri aparece como o responsável pelo acidente:

“A ironia da situação deixa Dimitri mortificado e constrangido. (...) Sua vida acaba de ser poupada pelo homem que pretendia matar.” (p.301)

Os fatos parecem querer invalidar os motivos contribuindo assim para uma história sempre movida pelo acaso. O episódio sofrido pelo presidente é reinventado na narrativa aparecendo não como obra accidental, mas como um atentado, já que a intenção de Dimitri era matá-lo. Mas Dimitri tem seu nome poupado. E mais uma vez a história desconhece-o enquanto autor de mais um episódio. Sua participação nos fatos percorre o caminho do esquecimento, enquanto falha em seus atos para a história o mesmo não acontece com seus antagonistas. A história continua a ser escrita independente de suas ações.

As aventuras de nosso herói caminham paralela à história, como vimos. O país vai sendo desnudado em sua historiografia, enquanto outra história é escrita: a da ficção. Estaríamos diante da reinvenção da história ou seria reinvenção do cotidiano, daquilo que se perdeu diante da importância dada a história “maior”, ou tudo é jogo da ficção e o tempo todo não saímos dele? Ou a história seria mero pano de fundo, apenas ornamentando o enredo? Ou os traços da ficção e da realidade histórica nunca estiveram tão nitidamente separados e a narrativa demonstra o tempo todo isso?

Parece que em vez de resolver o problema gerado por ela mesma, a narrativa ainda coloca mais dúvidas. Para dificultar ainda mais a personagem Dimitri resolve curtir um período no ostracismo:

“Malgrado exaustivas investigações, de 1944 a 1954, seu destino se constitui num verdadeiro enigma. Nada se conhece de concreto sobre os desígnios do anarquista. As páginas manuscritas do caderno intitulado *Memória e lapsos*, manancial imprescindível para a realização desta biografia, com anotações referentes ao período perderam-se no decurso das andanças de Dimitri ou foram destruídas pelo próprio autor.” (p.315)

Ao mexer no passado, o caminho percorrido pela narrativa não pretende apenas preencher espaços, mas abrir novas lacunas (o que não é nenhuma contradição com o que foi dito anteriormente). Quando a personagem lança-se no enigma de um desaparecimento, na verdade, recria possibilidades, como uma história que cansou de ser mal contada e precisa de novas vozes na recuperação do que foi perdido, ou omitido pela voz uníssona de uma história inquestionável. A história assim quer ser questionada, por isso nosso herói forja um desaparecimento num período de dez anos, talvez por não perceber nestes anos algo de tão contundente na história que merecesse registro e ao mesmo tempo para permitir ao leitor a recriação deste período interagindo assim com o romance e ao mesmo tempo com a própria história.

Mas como quem é vivo aparece, nosso herói ressurge na narrativa retomando seu lugar:

“Nessas horas é que o biógrafo escrupuloso tem a obrigação e o dever de verificar exaustivamente as fontes, separando o joio do trigo e a verdade histórica da mentira forjada em torno do mito.

Na realidade, a primeira notícia incontestável que se tem de Dimitri, desde que desapareceu em 1943, surge, em seus apontamentos, no mês de agosto de 1954.

Vencendo as eleições de 51, Vargas voltara ao poder nos braços do povo. Três anos depois, Dima regressava de um passado incógnito nas asas da vingança.” (p.316)

O período de desaparecimento da personagem Dimitri coincide com o período em que Getúlio esteve afastado do poder. Três anos após sua volta, Dimitri retoma sua narrativa (há uma espécie de diário percorrendo todo o romance, fonte de onde o autor-narrador retirou parte do material para escrever a biografia da personagem) justamente no mês em que ocorrerá um fato que entrará para a história do país: a morte de Getúlio Vargas. Fato que durante anos povoará o imaginário popular, já que morto, o presidente se transformará em mito, e por isso mesmo sua morte também passará a ser questionada: suicídio ou assassinato? Dúvida que aparentemente a narrativa insiste em desfazê-la desde a sugestão do título do romance. Sendo assim, o romance abre os capítulos finais elevando o suspense gerado desde o início. A história, agora, caminha a passos lentos. Estamos próximos ao desfecho. Estamos vivendo os últimos dias de vida do ditador. E realçando a credibilidade do leitor, a narrativa insiste em dizer que é a “verdade histórica” que está sendo priorizada em detrimento dos boatos. A memória é a memória do que realmente aconteceu e não o que as pseudo-histórias em torno do mito recriou.

Os dias que antecedem a morte de Getúlio são bastante conturbados. O atentado sofrido pelo jornalista Carlos Lacerda, as pressões em cima do presidente, a guarda pessoal dissolvida, prisão de Gregório Fortunato, falcatruas. Dimitri que durante um período trabalhara na guarda pessoa do presidente, com livre acesso no palácio chega aos aposentos do presidente. E aí, convencido que a morte não seria o melhor caminho para o desfecho desta história já conhecida resolve intervir:

“Morto pelas próprias mãos, derrotado, cercado pelos inimigos, Vargas se converterá no mártir do povo. Dimitri entende num relance que, se deseja cumprir sua meta de anarquista e destruir o homem, nem mesmo ele deve matá-lo nessas circunstâncias.

O melhor modo de extinguir o mito é obrigá-lo a viver. A verdadeira vingança será vê-lo execrado e perseguido longe do poder, como uma besta acuada. Assim são aniquilados os opressores.

Precisa abortar o ato final daquela tragédia. Afasta a cortina e grita:

- Não!
- (...)
- Quem és tu?
- Dimitri Borja Korozec.
- O que fazes aqui?
- Vim impedir teu suicídio.

- Por quê?
- Porque tu só morrerás permanecendo vivo.” (p.331)

Qual a intenção da narrativa ao dialogar diretamente com o fato? Intervir em seu desfecho. Mas se a ficção não consegue ultrapassar o próprio limite, que contribuição pode trazer a realidade? A intenção da personagem (e neste caso ela tem plena consciência do que seu ato representaria, por talvez olhar do futuro, o que comprovaria em sua onisciência uma memória ativa: uma memória que não quer apenas recordar, mas recontar a história – e quem conta aumenta um ponto) é impor ao passado um debate. Afinal o que representou o episódio à formação da história do país? Esse questionamento parte do princípio que muitas pseudo-histórias acabaram tomando o corpo da história oficial. A morte de Getúlio talvez já não guarde as suas dúvidas, mas por envolver vários interesses ganhe no imaginário popular versões tão próximas da verdade quanto a versão oficial. A narrativa procura invadir todas elas, porque a escritura é sempre reescritura. As histórias estão já adormecidas em algum canto necessitando apenas de um sopro para ganharem o corpo da memória narrativa, inclusive a História Oficial.

Se assassinato ou suicídio, a ficção intervém com sua versão:

“Quando Dimitri julga ter vencido a batalha, Getúlio, num safanão, puxa o Colt para junto do peito. Inadvertidamente, o indicador de Dima dispara o gatilho.

Horripilado, Dimitri Borja Korozec conscientiza-se de que seu dedo acaba de suicidar Getúlio Dornelles Vargas.” (p.332)

É encarnando o acaso que a ficção “resolve” o impasse da realidade. De que forma? Encontrando um meio-termo entre o assassinato e o suicídio. O acaso suicida a personagem histórica. Ou o suicídio protagonizado por terceiro. Uma forma irônica, talvez, de assumir o imaginário popular creditando ao fato (revelado na história oficial) a dúvida. Mas também a comprovação de que as pressões sofridas pelo presidente tenham sido realmente a causadora do episódio. De qualquer forma não é o desfecho que se recria, mas aquilo que o desencadeou, o que sempre trará novas possibilidades. E nisso tanto a Histórica quanto a ficção guardará sempre seus motivos, como se ambas permanecessem em aberto (e são!). Assim sendo, podemos concluir ser a História uma obra que se recria a cada nova página escrita ou reescrita. É sempre bom entender, que o olhar que reescreve trará consigo as influências depositadas no futuro, o que não implica dizer que estas se constituem como

apagadoras de rastros, e sim como possibilidades de novas combinações a velhos e novos experimentos. Haverá sempre uma nova solução a ser dada, mesmo que o fato permaneça, aparentemente, sem novidades. Neste caso algumas dúvidas poderiam surgir no tocante à representação da realidade pelas escrituras históricas e literárias: é tudo igual? Não há diferença entre história e ficção? Eu diria que: para compreender o presente e projetar o futuro eu, enquanto historiador, necessito do passado; e enquanto romancista, já vejo o futuro e para isso não preciso nem do passado ou do presente, porque eles, no fundo, ainda não aconteceram. No próximo capítulo faremos uma leitura de outro romance que retoma a discussão histórica sobre a morte de Getúlio Vargas: *Agosto*.

3.4 – Cotidiano em tensão na memória de *Agosto*

No romance *Agosto* (1990) de Rubem Fonseca entramos em contato com aquilo que poderíamos chamar de cotidiano histórico. Se valermos do fato de que a história constrói sua argamassa pelos índices que a determinam enquanto registro, o que faz com que o tempo e o espaço sejam aferidos por datas e locais definidos, ao conduzir o leitor à reconstrução dos vinte e quatro dias que antecedem o episódio que vitimou o presidente Getúlio Vargas, o romance de Rubem Fonseca possibilita um mergulho nos bastidores da própria história.

A narrativa terá na personagem comissário Mattos a figura que conduzirá o leitor a diversas pistas dentro da narrativa. Pistas que levarão à história e também à ficção. E como mote para a investigação narrativa, a trama inicia com o assassinato de um empresário. Evidentemente o episódio é conhecido dos brasileiros, mas no primeiro momento é apresentado numa narração sob mistério. As dúvidas suscitadas ao longo de nossa história ganham na partícula “se” (índice de indeterminação do sujeito) do trecho que segue ênfase:

“A morte se consumou numa descarga de gozo e de alívio, expelindo resíduos excrementícios e glandulares – espermas, saliva, urina, fezes. Afastou-se, com asco, do corpo sem vida... Foi ao banheiro e lavou-se com cuidado... Apanhou sua roupa sobre a cadeira e vestiu-se, sem olhar para o morto... (p.07)

Nada sabemos sobre o autor do crime; e os motivos que fazem com que a pessoa que estava ao lado do corpo guardasse tanta aversão. No trecho não há uma revelação, por exemplo, da identidade do indivíduo morto e muito menos do assassino, o que cria um certo suspense. Evidentemente que em literatura essa espécie de ausência acaba se tornando marcas da própria escritura, no seu jogo de presença-ausência. Quando afirmamos jogo, temos em mente que nada do que acontece na memória romanesca é mero acaso. Os índices vão tomando forma e encaminhando diversas conclusões. Por exemplo, o trecho a seguir vem logo após a descrição do episódio acima, e nos coloca diante de uma personagem histórica. Seria mero acaso?

“O homem conhecido pelos inimigos como Anjo Negro entrou no pequeno elevador, que ocupou por inteiro com seu corpo volumoso, e saltou no terceiro pavimento do Palácio do Catete. Andou cerca de dez passos no corredor em penumbra e parou em frente a uma porta. Dentro, no modesto quarto, vestido com um pijama de listas, sentado na cama com os ombros curvados, os pés a alguns centímetros do assoalho, estava o homem que ele protegia, um velho insone, pensativo, alquebrado, de nome Getúlio Vargas.” (p.08).

O estilo “policialesco” do romance permite com que componhamos a identidade da personagem histórica Gregório Fortunato apesar de seu nome não ter sido pronunciado. A própria narrativa se encarrega de dar pistas para que cheguemos à identidade da personagem. As adjetivações lançadas à personagem Getúlio preenchem as possíveis lacunas históricas e romanescas porque lançam mão de detalhes que talvez servirão a elucidação do episódio futuro (a morte de Getúlio). Como a memória romanesca tem na palavra sua expressividade (a criação mesmo de seu mundo) é dando ênfase a suas formas que ela ergue uma nova história, uma nova memória. Porém com relação à velha distinção clássica entre fundo/forma, Yves Reuter nos lembra que ela “foi substituída por uma tripartição ficção/narração/textualização do discurso que permite uma maior precisão da análise” (1995, p.41).

Para gerar seu mundo a ficção se abastece do mundo real tomando deste o tempo bem delimitado da escritura historiográfica. Ou seja, como argumenta João Alexandre Barbosa, no romance “tudo marcha para o aprofundamento das relações precárias, mas fundamentais, entre realidade e representação” (1990, p.124). O trecho a seguir pode servir de exemplo ao que está sendo afirmado:

“Ao amanhecer daquele dia 1º de agosto de 1954, o comissário de polícia Alberto Mattos, cansado e com dor de estômago, colocou dois comprimidos de antiácido na boca.” (p.10)

A marcação temporal antecede a apresentação da personagem Mattos que terá fundamental importância na ligação entre a realidade e a ficção. Sua história particular caminha paralela à história coletiva. Para tal a escritura coloca o tempo cronológico de significação histórica numa relação relativizada com a dor de estômago da personagem de ficção. Entra em disputa dois aspectos que cremos de suma importância na compreensão da escritura romanesca: o lembrar e o sentir (que retomaremos ainda nessa parte).

A personagem Mattos é responsável pela investigação do assassinato do empresário no início da narrativa (a data acima se refere a este episódio), e tem como característica principal a honestidade. O narrador ao chamar a atenção do leitor para este detalhe conduz o olhar crítico do enredo que tenta revelar o real da realidade desconstruindo certos mitos, como por exemplo, de que toda autoridade é corrupta:

“... a honestidade do comissário era considerada pelos contraventores como uma ameaçadora manifestação de orgulho e demência.” (p.12)

“Toda delegacia tinha um tira que recebia dinheiro dos bicheiros da jurisdição para distribuir com os colegas. Esse policial era conhecido como ‘apanhador’.” (p.11)

Quando a narrativa se instala num período distante de nós ela não pretende ficar imune ao que acontece nos dias atuais. O fato do livro de Rubem Fonseca reinventar a história ao revisitar o passado também tem uma intenção latente em forjar no leitor um mergulho no tempo presente. B. Brecht cunhou este recurso como sendo “deslocamento espaço-temporal” que busca através do passado atingir o tempo atual. Como o romance foi lançado na última década do século, não é difícil vislumbramos no universo “cultural” brasileiro uma tendência das pessoas a aceitarem a corrupção como algo natural. E é contra esse posicionamento que a narrativa também se impõe.

Paralelo ao episódio histórico a narrativa refaz o cotidiano de contravenções da realidade nacional. Detalhes que são apagados da memória historiográfica se somam ao enredo revelando diversas realidades, ao passo que também concorre para dar pistas que poderão servir a elucidação dos fatos, que, obviamente, terá na figura do leitor uma importância chave (afinal é sempre ele que vai chegar as conclusões). E o narrador onisciente que é tem consciência que na formulação das provas ou mesmo da construção da

escritura histórica o discurso jornalístico é uma fonte recorrente. E neste caso vejamos o que acontece na narrativa:

“As primeiras páginas dos jornais traziam manchetes do assassinato do industrial Gomes Aguiar. A polícia, segundo o delegado Ramos, tinha uma pista dos autores do “latrocínio” que não podia ser revelada para não prejudicar as investigações. Várias fotos de Gomes Aguiar e uma de Alberto Mattos, com a legenda ‘comissário dirige as investigações’.” (p.29)

As fotos por si só falam de um assassinato, mas pouco revela com relação ao episódio. Por exemplo, quem é o autor? O que temos que convir que elas servem para índices de interpretação. O mesmo acontece com os registros. Não é à toa que a palavra latrocínio está destacada. Subjaz na intenção narrativa o veio ideológico que remete um argumento contrário: seria mesmo latrocínio? O fato da pista que não podia ser revelada acaba também sendo mais um indício que remete ao apagamento das mesmas. Ou seja, se a narrativa busca a elucidação do fato pela forma (a palavra entre parênteses, por exemplo – talvez em vez de forma seja mais preciso dizer: textualização do discurso), na realidade as evidências são camufladas por fatores suspeitos, o que leva a racionarmos que há interesses que desejam que o fato não seja esclarecido. A narrativa deste modo questiona a pertinência do discurso histórico como sendo um discurso de verdade. Mas aí evidentemente do mesmo jeito que há historiadores descomprometidos com a revelação do fato há outros necessariamente comprometidos, o que não apaga também o caráter interpretativo que possivelmente também traz danos à construção da história de um país.

A presença das fotos do industrial mais uma única foto do comissário encarregado das investigações é o ponto que põe a história a serviço da ficção. Se o comissário existiu ou não em nada muda o encaminhamento dado pela narrativa. O que conduz a história é a investigação do fato e aí está a característica do discurso histórico. E para que o fato ganhe vida na narrativa ele precisa de outros mecanismos que possam dar sentido ao mesmo. É aqui que a figura do comissário adquire importância não à construção do fato em si, mas ao jogo narrativo. A escritura ao nomear Mattos como a personagem principal utiliza o recurso mais comum à literatura: a imaginação. O comissário, se existiu e se conduziu as investigações sobre o episódio, de qualquer forma não entraria para a memória historiográfica: nela não cabe certos detalhes. Se o enredo do romance tem como característica a investigação (e cremos que toda leitura em literatura é investigação – e não há contradição quando dissemos acima que a investigação é característica do discurso

histórico) acabamos ratificando o que havíamos dito anteriormente que uma das características do romance atual na reconstrução da história é a ênfase no detalhe.

Voltemos a característica da personagem principal. A honestidade de Mattos passa a ser motivo da diferença quando deveria ser a regra:

“Mattos tirou um Pepsamar do bolso, enfiou na boca, mastigou com saliva e engoliu. Ele cumpria a lei. Tornara o mundo melhor?” (p.36)

A onisciência narrativa questiona as leis do país. Se o cumprimento delas não é suficiente para mudar a realidade, evidentemente a ênfase nas ações de uma personagem incorruptível acaba sendo uma espécie de rompimento sugerida pela literatura⁵⁸. A história particular da personagem de ficção trava uma luta com a história oficial do país. A trajetória de Mattos na sua incansável busca da verdade, e num certo sentido seria esta também a intenção literária, acaba sendo a garantia de um final trágico. Sua morte ao final do romance abre lacunas à ficção e também à realidade. Ou seja, não apenas o romance permanece em aberto, mas a própria história acaba também requerendo mais subsídios para que o episódio final (a morte de Getúlio) seja elucidado.

Enquanto a elucidação do episódio não acontece (e a intenção romanesca não é elucidar, mas produzir perspectivas) novos episódios reafirmam a vocação de uma história viciada, de um país avesso à memória. O trecho que segue é uma pequena demonstração de nossa vocação para a amnésia:

“Mas no Brasil qualquer coisa de oitenta anos tem que ser destruída, jogada no lixo.” (p.53)

Na leitura literal encontraríamos a falta de assistência ao idoso que é também sumariamente desrespeitado por nossa sociedade. Mas fica evidente que a narrativa denuncia o descaso na construção da memória do país. Cultuamos uma espécie de construção do futuro molestando o passado como um mau presságio que deve ser aniquilado. E se fazemos do passado a pedra no calcanhar-de-aquiles que futuro estaremos construindo? O futuro do nada. Se o passado merece o túmulo do esquecimento não estaríamos assim negando a construção de nossa própria identidade? Ou queremos dizer com isso que depois de quinhentos anos temos a oportunidade agora de construir um novo país e uma nova identidade (como se o novo milênio nos desse a oportunidade de começar tudo do zero)?

⁵⁸ - O fato de ser incorruptível acaba também reforçando a presença do ex-cêntrico.

A escritura literária está de alguma forma começando do zero se entendemos que neste caso ela é sempre reinvenção. Uma forma de fazer o passado compor marcas no presente é fazer com que ele seja reinventado sempre. E toda nova leitura (do romance) é uma chance dada ao passado de se refazer. Se refazendo na escritura literária ele se refaz na memória das pessoas. Gianni Vattimo diz que “a obra é evento histórico, e evento também é o nosso encontro com ela, do qual saímos modificados, sofrendo também a obra, na nova interpretação que dela damos, um acréscimo do ser. Tudo isso configura a experiência estética como autêntica experiência histórica; ou melhor, identifica a experiência da arte com a experiência da história de modo que não se consegue mais ver a sua especificidade” (1996, p.122). Daí a insistência em mostrar que o passado não é algo concluído, mas uma construção viva. E que os discursos diversos participam deste processo. Agora vale salientar como bem demonstra Dominique Maingueneau que precisamos também ver a obra como “um lugar afastado da sociedade, uma espécie de espaço da purificação, condição de uma palavra verdadeira” (1995, p.128). Mas esta purificação não pode ser confundida com a catarse aristotélica. A ela opomos os ensinamentos do teatro brechtiano que cremos servir para o estudo também do romance contemporâneo. E a tônica brechtiana é justamente viabilizar uma obra (um teatro) em que o lado crítico do leitor (do espectador) seja ativado. Se antes o espectador ia ao teatro com o intuito de “descarregar” suas emoções de forma catártica revigorando as energias para seguir vivendo, agora, é impelido a ver com olhos críticos o que se passa no palco. E esse olhar crítico também não virá destituído de emoção, mas a partir de agora essa emoção deve valorizar também a ação do espectador, o conhecimento do mesmo. Espectador que não vai mais encontrar uma arte lapidada e inquestionável. A arte a partir desse momento precisa ser lapidada e questionada: eis seu sentido. É justamente a partir desse rompimento com o esquema dramático aristotélico que Brecht extrairá a base de sua teoria. Segundo Anatol Rosenfeld, duas são as razões principais da oposição de Brecht ao teatro aristotélico: Em primeiro lugar há o desejo de “não apresentar apenas relações inter-humanas individuais, mas também as determinantes sociais dessas relações. E em segundo, o intuito didático do teatro brechtiano” (1997, p.147). Esse efeito didático, na verdade, procura eliminar a ilusão do teatro burguês ativando o senso crítico do público. Ativar o senso crítico é uma instância inerente à

escritura romanesca, e mais uma vez insistimos: é por isso que o passado é sempre uma memória viva.

Na compreensão dos gêneros literários, Emil Staiger associa o épico ao passado e à re-memorização (lembrar de novo), enquanto, une o lírico ao presente e à recordação (sentir de novo) (apud Samuel 1984, p.77). Se o gênero dramático está particularmente associado à ação, poderíamos inferir que este gênero estaria próximo ao futuro (fazer de novo). Mas é nesta associação que cremos se conjugar a problemática do romance contemporâneo.

Na nossa compreensão o romance contemporâneo devoraria os três gêneros concebidos do modo acima. Em *Agosto*, por exemplo, ao revisitar o episódio da morte de Getúlio, a narrativa está apenas lembrando de novo, mas quando o texto insere o diálogo entre as personagens interagindo personagens de ficção e personagens históricas, nos inserindo na onisciência narrativa estamos sentindo de novo; e quando inserimos nesse processo aberto pela narrativa ao episódio histórico dando novos encaminhamentos, instigando a imaginação estamos ajudando a construir a história fazendo de novo. Porque a característica do gênero narrativo se definiria, como diz Yves Reuter, como transformação de um estado em um outro estado, ou seja, “para que haja história (isto é, um fazer, ações...), é preciso que alguma coisa ou alguém perturbe este estado, acarretando uma série de acontecimentos” (1995, p.49/50). Cada leitura é uma ação.

Contabilizemos outras passagens do romance como diagnóstico da escritura romanesca como memória ativa:

“ ‘Até o dia de ontem’, disse Freitas, ‘ou melhor, até a noite de anteontem, dia 4, ou início da madrugada do dia 5 quando ocorreu o atentado da rua Tonelero (cujo alvo era o jornalista Carlos Lacerda), o clima neste país lembrava o de 1937. Mas agora Getúlio não tem mais condições de dar um golpe.’” (p.93)

A fala da personagem Freitas localiza o cotidiano da história nas marcações temporais ontem, anteontem. O episódio faz a personagem lembrar de outro episódio de nossa história respondendo a curiosidade do leitor ao afirmar que não restava muita alternativa ao presidente Getúlio desta vez. São mais indícios que vão trazendo pistas ao jogo romanesco e que também subjaz uma intenção de “elucidação” do episódio de 24 de agosto. E como todo jogo, a narrativa traz suas regras que impulsionam seu funcionamento:

“A lógica era, para ele, uma aliada do policial, um instrumento crítico que, nas análises das situações controversas, permitia chegar a um

conhecimento da verdade. Todavia, assim como existia uma lógica adequada à matemática e outra à metafísica, uma adequada à filosofia especulativa e outra à pesquisa empírica, havia uma lógica adequada à criminologia, que nada tinha a ver, porém, com premissas e deduções silogísticas à Conan Doyle.” (p.109).

A referência ao autor mais significativo do gênero (romance policial) denuncia a dimensão plural do jogo narrativo; é metaficção pura. O fato de vermos disciplinas que utilizam aparentemente caminhos opostos na elucidação de seus objetos sendo colocadas lado a lado nos faria olhar para a realidade com certa desconfiança. Se os discursos (científicos) querem escrever sua verdade, um pouco respondendo a pergunta o que é isso, o discurso literário acaba respondendo como é. E no nosso caso a pergunta que caberia melhor seria como a história é retomada (pela escritura)? E no sentido da lógica romanesca eis que todas as outras lógicas estão a ela subordinadas. Neste sentido é a História uma consequência da narrativa e não o inverso. Mesmo que na composição da escritura romanesca haja uma espécie de bricolagem com documentos históricos, é a escritura romanesca a forma final dada ao significado histórico: E a sua forma final é incompleta, ou como diz Eagleton, “ela é completa na sua imperfeição” (1976, p.51).

Na soma de pistas para que a lógica narrativa componha seus argumentos a história pede apoio à ficção. A morte do major Vaz pode ter sido decisiva para o futuro dos fatos. Estamos falando da história. Este é um questionamento aberto pela narrativa:

“O presidente Vargas recebeu a visita do deputado Lutero Vargas no segundo andar, na sala de despachos.

Lutero, surpreendeu-se com a fisionomia abatida e preocupada do pai.

‘Esse tiro que matou o major Vaz acertou-me também pelas costas’, disse Vargas.” (p.118)

Na expressão da personagem histórica estão os índices que carregam a perspectiva futura da trama. A sua preocupação tenta ratificar o olhar futuro, olhar de onde olha a construção da narrativa ao passo que tenta também equacionar os acontecimentos numa lógica que justifique o episódio futuro. Ou seja, todos os índices levam a uma tensão inerente à própria trama romanesca, mas que encontra nas falácias que o episódio alcançou por parte da população uma tensão própria.

No meio das investigações, o agente Rosalvo, ajudante de Mattos, resolve interferir no processo de forma negativa. Movido por interesses particulares (ele pretende ganhar do

senador Freitas um cargo melhor) está disposto a contribuir com o esquecimento apagando os rastros desta história:

“ ‘Estou sendo franco com você, ainda não sei. Mas o homem (comissário Mattos) vai ter que me chamar para ajudar ele nas investigações. Como disse, Mattos não confia em mais ninguém. Diga ao senador que se for do interesse dele, e eu acho que é, posso fazer um tal angu-de-carço dessa investigação que o inquérito depois de terminado não vai valer merda nenhuma.’ ” (p.141)

A intenção da personagem em confundir as pistas é mais um recurso da metaficção. E na literatura quanto mais difícil se tornam a trama por falta de pistas ou mesmo pistas falsas é aí que ela é mais atraente. Porque é o leitor uma espécie de investigador. Mas o que à ficção pode soar como mais um recurso da escritura romanesca, acaba trazendo danos a escritura que se presta à verdade. Ou seja, a intenção da personagem Rosalvo em apagar as pistas é capaz de violar a verdade dos fatos, fazendo com que escrevamos uma pseudo-história ou uma história do nada. Se de um lado temos o jogo romanesco que está sempre tramitando entre a realidade e a ficção, do outro lado temos o jogo de interesses inscrito nas malhas do poder que pode interferir também na produção da própria realidade.

A pressão pela renúncia do presidente aumenta. Os deputados da UDN estão a favor. Enquanto detalhes da historiografia vão aportando a narrativa, Mattos segue a “pista errada” em suas investigações. Ao menos é o que fica claro na onisciência narrativa. Vejam o trecho a seguir:

“ ‘O senhor conhece o tenente Gregório?’

‘Como?’

‘O tenente Gregório, chefe da guarda pessoal do presidente.’

‘Não.’

Ora, ora, pensou Lomano aliviado, o tira supõe que o negro referido por Alice e pelo porteiro é o tal Gregório. Teve que se dominar para não demonstrar sua satisfação.

O equívoco de Mattos deu-lhe coragem para observar sem reboços, pela primeira vez, o policial que o interrogava.” (p.187)

O fato da personagem comissário Mattos está equivocada em sua suposição no início do romance mostra que a narrativa tenciona conflitar as várias alternativas sugeridas pela realidade. O leitor cúmplice do episódio percebe o equívoco da personagem principal (e neste caso o comissário seguiria a intuição dos boatos que permanecem ainda hoje na memória de muitos) tendo a chance de fazer de novo, interferindo assim no processo da

história. Esse fazer de novo se inscreve nas próprias pistas dada pela escritura romanesca. Por exemplo, a personagem Chicão (matador de aluguel, amigo de Pedro Lomagno que era amante da esposa do empresário assassinado) entra na metade do enredo para assassinar a personagem Raimundo, porteiro do prédio, onde acontecera a morte do empresário (“Chicão matou Raimundo em menos de dois minutos.”(p.177)). A seguir fica evidente a participação de Luciana (esposa do empresário) no crime do marido:

“A morte de Paulo, que ela (Luciana) planejara? Ele (lomagno) desprezava Paulo. E Paulo tinha de ser morto ou acabaria levando a Cemtex à falência.” (p.236)

Essas pistas acabam apenas levando lógica ao jogo romanesco, porque a historiografia ainda continua carregando seu fardo em querer sempre descobrir novos indícios (o que à literatura é sempre um convite a sua incompletude). Se “a traição fazia parte do jogo político” (p.242), não é apenas o jogo político que está em foco, mas o jogo da literatura.

Na passagem a seguir temos uma maior precisão do imbricamento dessas fronteiras bem revelada pela narrativa na compreensão da realidade política do país.

“A política era, para Freitas, uma espécie de afrodisíaco. Os planos contingenciais que ele armava, tecendo os fios de uma intrincada trama cujo objetivo era obter o máximo aproveitamento da complexa e caótica situação política do país, deixavam-no num estado de euforia em que o desejo sexual se misturava com sonhos ambiciosos de conquista de um poder ainda maior.” (p.244)

Enquanto a realidade é intencionalmente violada pela intenção política, o que nos leva neste sentido a concordar com Baudrillard de que “a simulação aqui é eficaz, o real não” (1991, p.75), a literatura ao infiltrar-se na investigação historiográfica acaba, neste sentido, se tornando mais fiel que “a verdade” dos fatos, já que corrobora com seu veio crítico mostrando as múltiplas facetas da realidade, ou seja, conforme o mesmo Baudrillard, “todo discurso de sentido quer dar fim às aparências” (1992, p.62). O fim das aparências corrobora para o registro da memória.

E como desmistificadora das aparências a escritura romanesca mais uma vez invade de forma crítica os bastidores de nossa história:

“ ‘O poder Legislativo, representado pelo Congresso Federal, isto é, a Câmara dos Deputados e o Senado Federal, não se constituía em salvaguarda legal dos interesses do povo’, dizia Silvio Terra. ‘Por esses motivos, o presidente Getúlio Vargas, aos 19 de novembro de 1937, extirpou a tempo o quisto que se formava em nosso organismo

democrático. Com o Estado Novo nascia uma democracia forte. O presidente Vargas outorgou à nação uma nova Carta Constitucional. Reforçando o Poder Central, estendeu sua profilaxia democrática até ao sistema inexequível entre nós do voto universal. A Carta Constitucional de 19 de novembro de 1937 é um documento de alto valor histórico. Ela ficará para a posteridade como um símbolo de grandeza nacional.” (p.255)⁵⁹

As partes grifadas revelam a intenção narrativa. O episódio de 1937 vem lapidado pela talha crítica da escritura literária. O eufemismo utilizado à ditadura Vargas faz cair determinados mitos. E de forma irônica o golpe à democracia feita por Getúlio evidencia-se na extinção do Poder Legislativo. O congresso não foi simplesmente fechado, mas extirpado, arrancado pela raiz, como um mal. Que não deixa de ser uma verdade, mas não seria o caminho antidemocrático uma saída honrosa. As ações políticas de Getúlio foram responsáveis pela construção do mito. Mas ironicamente, o que era visto como benfeitorias do déspota recebe a ironia clara da narrativa como obra de uma profilaxia democrática.

A personagem principal Mattos contabiliza suas pistas, mas demora a entender a trama em que está envolvido. Sem perceber atrai seus antagonistas (há três grupos interessados em sua morte). O narrador antecipa alguns equívocos cometidos pelo comissário, porém não interfere no processo, deixando-o chegar por suas próprias convicções ao desfecho de suas investigações. E o leitor entra com a personagem na elucidação dos fatos aglutinando as várias informações dadas pela própria narrativa:

“Mattos saiu do plantão. O mundo em que ele vivia era uma merda. O mundo inteiro era uma merda. (...) O negro que matara Paulo Gomes Aguiar não era o tenente Gregório, como sua afoiteza ingênua o levara a supor. Agora precisava achar um negro, que fosse grande e forte (...) Precisava encontrar o porteiro Raimundo. Precisava juntar todos os fios da meada. Precisava investigar a morte de Turco Velho ainda que o assunto estivesse em outra jurisdição e as perspectivas fossem muito desagradáveis, pois suspeitava de Pádua (também comissário). Precisava dar um aperto no bicheiro Ilídio. Precisava ter uma conversa com Alice. Precisava ter uma conversa com Salete. Precisava ir ao médico. Precisava lembrar-se de olhar suas fezes no vaso sanitário.” (p.263)

Talvez o mundo que a onisciência narrativa indique seja o mundo da ficção, o qual a personagem está presa e não há como sair; e ao mencionar o mundo inteiro reconhece que não só a ficção, mas a realidade também tem seus limites. As pistas mencionadas são todas ficcionais, porém fundamentais na recuperação do fato histórico, já que se na escritura

⁵⁹ - Grifo nosso.

historiográfica prevalece a descrição do episódio e os meandros, os pormenores, a cotidianidade, se são mencionados aparecem como meras conjecturas, suposições, na ficção as suposições acabam se tornando índices da verdade narrativa. Com relação a Gregório somos levados a acreditar o tempo todo que ele é o assassino do empresário, mas a partir da metade do romance essa quase certeza muda até chegarmos ao lutador de boxe Chicão (o provável assassino). São os boatos colhidos da realidade brasileira trazidos para a verdade narrativa, criando o suspense, o jogo literário. O “disse-me-disse” real é pista para a ficção. E onde está a ficção? E onde está a realidade? Imbricadas no jogo. Notem a vida particular do indivíduo é construída na dimensão da vida da coletividade. O vasto pano de fundo, o mundo inteiro, é colocado na perspectiva de um exame de fezes. A história cai nas malhas da cotidianidade. O fútil à história ganha na perspectiva do indivíduo nuances já que o fato da personagem não dispor de um espaço-tempo para si mesmo denota a importância dada ao acontecimento “maior”: a história do país. O que se relativiza pela ironia, não é à toa que o particular se une ao coletivo, ganha dimensões únicas: o indivíduo se anula para que os fatos históricos ganhem vida. Ou seja, aqui talvez esteja implícita uma crítica à história factual.

Na continuação de nosso trajeto pela obra de Rubem Fonseca, mais uma vez vamos perceber que também os boatos podem interferir na realidade:

“Durante o dia inteiro Lomagno ouviu, em todos os lugares a que compareceu, os boatos que corriam pela cidade. Falava-se num golpe militar depondo o presidente.” (p.298)

Os boatos são criados por uma situação verdadeira. Havia uma insatisfação em vários setores da sociedade, dentre eles os militares. Havia também uma série de manifestações de protestos por todo o país. Condições que poderiam levar a um golpe. É por isso que os boatos acabam ganhando força. Os boatos são gerados pela tensão que envolve o momento. Transpondo para a literatura a revelação dessa tensão, marcas do cotidiano da época, seria a revelação da memória viva.

Muitos poderiam perguntar se esta espécie de memória dos romances atuais não seria similar aos romances da escola realistas. Argumentamos que não e enfatizamos nossa afirmação com as palavras de Yves Reuter. Segundo o autor, nos romances contemporâneos, “o realismo se desloca da verdade do mundo (‘objetivo’) para a verdade de uma visão (‘subjetiva’) do mundo” (1995, p.151). O que equivale a dizer, conforme Paul

Veyne, que a história será o que nós acolhermos (1998, p.49). O que também dimensiona a visão do romance contemporâneo como sendo extremamente crítica e não conformista como aferimos da escola realista.

Nos trechos subseqüentes a história é visitada por um olhar feminino: a filha do presidente. O olhar da personagem é filtrado pela onisciência narrativa. A relação da filha com o pai revela o lado particular não mencionado pela história (a cotidianidade).

“Alzira Vargas do Amaral Peixoto descobriu seu pai, como ela mesma dizia, no dia em que o perdeu pela primeira vez. Era o ano de 1923...” (p.303)

O particular sucumbido no global. A data histórica marca de maneira simbólica a separação da figura histórica do cidadão comum. O trecho também mostra que se a data se tornou histórica, a reação da personagem Alzira é fruto de sua inserção na cotidianidade que não vai à história: ela, filha; ele, pai, por exemplo. E é neste momento que a figura particular do pai passa a ser também objeto da coletividade. O ser que se anula e anula a sua vida particular, seu funcionamento cotidiano, ganha sua mitificação, seu funcionamento na história. Essa passagem é vista assim pela personagem Alzira através da onisciência do narrador:

“Desde aquela época passara a vê-lo, sempre, como um protagonista de grandes feitos.” (p.303)

A pessoa ganha status de personagem. Não mais uma figura de carne-e-osso do tempo vivido, quiçá o cotidiano, mas um símbolo que se torna o próprio marcador de tempo e espaço, aquele que diz onde começa e onde termina os acontecimentos históricos⁶⁰.

O olhar feminino filtrado pela onisciência narrativa ganha o tratamento poético:

“Essas reminiscências vinham, às vezes, misturadas com o doce aroma dos charutos que o pai fumava.” (p.304)

A história sem a frieza dos fatos amontoados em datas estanques⁶¹, irretocáveis ganha na memória emotiva da personagem Alzira o cheiro cotidiano da história particular. Mas esta história é retocada pela onisciência de nosso narrador como um filme em retrospectiva: é a vida da personagem histórica sob o tecido emocionado do olhar de Alzira que busca nos laços de uma vida familiar entender os desvelos que levaria ao episódio histórico. É como

⁶⁰ - Neste momento, optamos pela sinonímia de acontecimentos e fatos.

⁶¹ - Apesar do nosso radicalismo nessa afirmação (afinal, carregamos um veio literário) sabemos do lirismo que envolve tantos textos históricos.

se o olhar de Alzira olhasse do futuro (e esse olhar futuro é o olhar da própria escritura romanesca que nos faz acreditar que realmente o episódio ainda está por acontecer) e é esse futuro que denominamos memória viva.

Continuemos o trajeto do olhar futuro da personagem feminina:

“Alzira pensara que a História redimira seu pai em 1950. Agora, naquele aflitivo agosto de 1954, em que pela primeira vez via o pai como um velho desencantado, um homem sem esperança, sem desejo, sem vontade de lutar; um homem pequeno, frágil, doente, vítima das aleivosias torpes dos inimigos, dos julgamentos ambíguos dos amigos; agora, ela tomava consciência da História como uma estúpida sucessão de acontecimentos aleatórios, um enredo inepto e incompreensível de falsidades, inferências fictícias, ilusões, povoado de fantasmas.” (p.304)

O olhar que a personagem pousa sobre o passado é de desconstrução da realidade e revela a intencionalidade narrativa. Como “gênero da liberdade”⁶², expressão de Yves Reuter, o romance é capaz de nos fazer acreditar que estamos diante da própria escritura historiográfica. Mas sabemos que isso é uma falácia, ou então não estaríamos num romance, mas lendo história. O que não invalida o fato do romance gerar a reflexão, a crítica. No trecho acima, a narrativa reflete sobre o ato da representação. A memória reconstituída pela linguagem em tudo difere do fato vivido. Por isso o passado é também visto como uma rede de fantasmas.

Ao encarnar o olhar da personagem histórica sobre o fato histórico a ficção intensifica sua verdade sobre o mundo. A História (por aqueles que vivem em sua cotidianidade) é uma mera sucessão de episódios sem ligação. O nexos dos episódios é intencionalmente dado pelo historiador, o que em nosso entender compõe o discurso histórico como uma tomada de posição frente os fatos (e é). A literatura tenta ser o contraponto dessa tomada de posição (não com uma posição contrária, mas com diversas posições), já que nela os episódios não precisam estar interligados e mesmo quando estão não precisam estar coerentes, e mesmo quando estão não pretendem impor uma versão definitiva.

Na busca da verdade a escritura romanesca viabiliza suas informações como imprescindíveis a sua trama. O trecho a seguir é mais um índice dessas informações:

“ ‘Não renunciarei. Fui eleito pelo povo e não posso sair enxotado pelas Forças Armadas. Só sairei daqui morto’, disse o presidente.” (p.308)

⁶² - (Reuter 1995, p.11).

As pressões levam o presidente ao desabafo. E a narrativa mais uma vez compõe o olhar futuro. Com isso intenciona: a) o pré-julgamento do possível suicídio; b) ou de um possível assassinato, já que havia muitos interessados em sua renúncia. Que caminhos serão percorridos pela narrativa diante de mais uma pista? Mas esta pista também não levaria à elucidação do episódio na realidade?

Os caminhos percorridos pela narrativa deixam cada vez mais claro o enredo como um jogo:

“Mattos teve vontade de dizer a Alice que ela também não era do seu mundo; que ele mesmo não sabia qual era o seu mundo; que se sentia um estranho no mundo nebuloso dele e no mundo dos outros também.” (p.313)

A crise de identidade da personagem na verdade é mais um artifício metaficcional, uma espécie de desconstrução narrativa, uma forma de dizer desdizendo, ou seja, revela a que ponto chega o imbricamento dos discursos histórico e literário. Há dois mundos em conflito: o mundo real (das pessoas) e o mundo ficcional (das personagens) que geram outros mundos. Como os que são gerados pela ficção, como os que também são gerados pela historiografia.

Se os fatos não encontram uma explicação contundente a ficção cria as condições. Já próximo à elucidação de suas investigações Mattos vê suas investidas serem interrompidas por conta de um incêndio em seu apartamento. A história particular da personagem é decisiva para que as pistas não encontrem seu desfecho, ou seja, a punição do assassino, o que deixaria o fato histórico sem as dúvidas lançadas durante anos. Mas a não conclusão das investigações em nada invalida a trama, o jogo narrativo, porque a não conclusão também é parte do jogo.

Se de um lado encontramos a personagem principal que não consegue chegar as suas conclusões, por outro vemos a personagem histórica propor uma licença com a garantia dos militares:

“ ‘Se os ministros militares me garantem que as instituições serão mantidas, eu me licenciarei.’ (p.320)

O apoio não vem e os boatos que correm confirmam que o presidente renunciara.

A narrativa vai colocando índices que servirão de álibi ao desfecho da história da personagem histórica, ou seja, neste momento, a narrativa se vale dos efeitos causais do

discurso histórico para construir o episódio. A escritura literária lança seus argumentos. Por exemplo, no trecho a seguir, Getúlio vive seu conflito interior, expondo sua fragilidade:

“Lembrou-se novamente do sofrimento que vira no rosto de sua filha, pensou em sua própria recusa à luta. Pensou na morte. Começou a chorar.” (p.323)

A morte aparece pela primeira vez na escala dos índices narrativos. A morte como uma saída louvável para a personagem histórica, já que todas as outras poderiam destruir o mito⁶³, sem apoio popular, nem mesmo dos partidos aliados.

O conflito interior da personagem se intensifica e vira delírio. Delírio que é a própria constatação da onisciência narrativa coroada pelo poder de imaginação inerente à literatura:

“Deitado na cama, com olhos abertos sem ver, Vargas imaginou como sua morte seria recebida pelos seus inimigos. Sua carta que fora escrita para se despedir do governo e não da vida, rascunhada dias antes a seu pedido por Maciel Filho, seu amigo e auxiliar desde os anos 30, podia servir também, e até melhor, para um adeus definitivo.” (p.325)

A escritura antecipa o desfecho futuro, mas sem revelá-lo. A carta que seria encontrada depois do episódio não carregava uma intenção suicida, era apenas uma despedida do poder, mas a dubiedade dela abre espaço para a ambigüidade do discurso literário. O autor da carta também não havia sido o Getúlio, sem mencionar que na verdade se tratava de um rascunho que logo ganharia o estatuto de carta, documento histórico. A literatura ao penetrar no conflito da personagem histórica conduz o próprio leitor a cumplicidade do episódio. E é vivendo os instantes que antecede o acontecimento que o leitor acaba também sendo cúmplice da história particular do homem Getúlio Vargas. Na passagem a seguir, o olhar da personagem não se dirige à nação, mas a redenção diante da filha:

“Uma sensação eufórica de orgulho e dignidade tomou conta dele. Sim, sua filha agora o perdoaria.

Apanhou o revólver na gaveta da cômoda e deitou-se na cama. Encostou o cano do revólver no lado esquerdo do peito e apertou o gatilho.” (p.325)

O episódio histórico ganha pela narrativa a versão da própria vítima. Não havendo mais o que contestar, afinal é a própria vítima que nos leva ao ato. Os boatos estão desfeitos, a história está definitivamente escrita. Mas aí é que a literatura compõe uma outra ausência. É

⁶³ - O mesmo questionamento aparece no romance *O homem que matou Getúlio Vargas*.

só mais uma versão e como toda versão há novos esquecimentos lançados sobre o episódio no jogo de presença-ausência da literatura. Nada definitivamente foi dito porque há muito a dizer. Ao lembrar de novo e sentir de novo, o romance quer que façamos a própria história. Assim o espaço-tempo da narrativa invade o espaço-tempo da história e conduz nossa personagem Mattos ao palácio do Catete:

“Através da porta entreaberta, Mattos viu o que estava procurando. Ali estava ele, Getúlio Vargas. Morto, sentado na cama, amparado pela mulher e por outras pessoas que procuravam despir o paletó do pijama listado manchado de sangue.” (p.329)

A ficção mais uma vez põe o leitor diante do fato refazendo o quadro do presidente morto. A linguagem sai das linhas da história para dar expressividade ao episódio. Não apenas a morte está sendo enfocada, mas a composição de uma cena trágica. A linguagem vestindo um cenário particular dialoga com o cenário histórico. Participamos do ato particular porque somos cúmplices.

A cumplicidade do leitor é retomada na cena a seguir:

“Mattos postou-se ao lado do caixão, de onde podia ver o rosto tranqüilo do morto. Em frente ao comissário, do outro lado do ataúde, estavam os filhos e o irmão do presidente. Alzira, o rosto inchado, continha as lágrimas.” (p.335)

O olhar particular da narrativa revigora o olhar da história. O comissário Mattos carrega a intencionalidade coletiva. É todo um povo que ao olhar para o passado, erguendo seus mitos, heróis ou fantasmas tenta entender o presente.

Sem a punição dos culpados a narrativa resolve punir a personagem Mattos e sua namorada Salette (ambas são assassinadas). Talvez com esse ato tente ratificar que a literatura por si só é incapaz de mudar a realidade, apesar de sabermos que ela está sempre mudando; e também talvez porque veja a história brasileira como algo vicioso que mesmo quando busca a verdade dos fatos acabe nunca convencendo nem mesmo aos brasileiros. Ou a realidade brasileira é tão *sui generis* em suas histórias que acabamos sempre desconfiando da verdade dos fatos. O assassinato do comissário Mattos refrata na realidade: ou seja, uma indicação às dúvidas históricas? Sim. Tanto a escritura literária quanto à escritura histórica estenderá o convite ao leitor ao reverberar que sem este muito do que existe poderá não fazer sentido até que ele resolva provisoriamente interferir na sua construção.

Na próxima parte abordaremos os romances que apresentam a imagem de um Brasil recente.

4 - A REINVENÇÃO DO COTIDIANO

4.1 – As vozes ex-cêntricas de *Cidade de Deus*

Nossa viagem pelo cotidiano começa com o romance *Cidade de Deus*(1997) de Paulo Lins, em que não pretendemos insistir no fato de haver uma voz marginal na narrativa, mas que o foco narrativo apreende uma visão de mundo diferenciada na construção do cotidiano já que o seu autor é um ex-morador de favela. Partindo deste entendimento enfocaremos o ato simbólico como gerador de uma revisitação da realidade pela ótica do oprimido. O que traria para o centro um discurso periférico (vozes ex-cêntricas), não no sentido pejorativo do termo, mas como elemento de ruptura do discurso de vozes cêntricas⁶⁴.

A obra de Paulo Lins tenta contar a História do Brasil através da construção de um espaço chamado Cidade de Deus, uma comunidade do Rio de Janeiro, em que a literatura será o novo espaço onde vai acomodar uma espécie de memória cotidiana. Baseado numa realidade bastante conhecida do próprio autor, o romance revela, pela ótica dos excluídos, a sua versão do que é a vida ao mesmo tempo descreve a formação da identidade de um povo que se constrói a partir da própria exclusão e mostra o quanto o futuro de uma nação está comprometido pela falta de perspectivas já que as drogas e a violência são uma referência imediata ao mundo deles. E neste sentido não podemos negar que uma história está sendo construída. Mas a pergunta que nos ousa é saber se esta história seria apreendida pela história oficial, ou assim como seus autores são excluídos da sociedade também ficaria excluída da historiografia brasileira?

Utilizamos uma frase de Domício Proença Filho como adendo de apresentação do romance: *Cidade de Deus* de Paulo Lins é uma “radiografia da realidade social” (1995, p.43). A palavra radiografia é reveladora para o que queremos dizer: o que vemos projetado no romance é o caos gerado por um sistema que gerencia mal sua distribuição de renda forçando boa parte da população a se aglomerar em locais de má qualidade. Mas essa radiografia precisa ser entendida da seguinte maneira: o autor Paulo Lins, por ter vivido no espaço real que dá nome ao romance, surge como um “porta-voz” do submundo da

⁶⁴ - Essa ruptura também pode ser entendida como o mergulho numa espécie de nova ambientação, ou um processo do tipo mistura, o que revela certa tendência da literatura contemporânea a abarcar as diferenças.

população carente. Ou seja, o tema é tratado a partir de um “ex-cluído” da sociedade. O que nos traz uma perspectiva diferenciada. Evidentemente não estamos afirmando que se trata de uma voz marginal (aquela velha história, voz feminina, voz das minorias, como se houvesse a possibilidade de uma voz pura em literatura), mas que o romance possibilita uma outra visão de mundo, e isto ninguém pode contestar. Claro que a visão de dentro vem com as influências de fora.

O título do romance faz referência a um lugar localizado no Rio de Janeiro surgido na década de sessenta como solução de moradia para as populações carentes. Mas longe de trazer o bem-estar, a forma que foi utilizada para abrigar moradores de favelas de diferentes lugares do Rio, trouxe, na verdade, a construção de um dos locais mais violentos do país.

O romance divide-se em três partes que trazem como tema a história de um marginal que dá título as mesmas e termina com a morte dos respectivos protagonistas, sendo que a personagem Zé Pequeno é a única a participar de todas. As partes são compostas de pequenas histórias, espécies de contos, tornando o enredo fragmentado, mas ao mesmo tempo além de entrelaçadas elas obedecem a uma certa linearidade. Todas as histórias constroem a história maior que é o romance (não é demais dizer que o romance aparece na primeira edição com 550 páginas). O que nos faz penetrar na leitura desta obra é a possibilidade de percebê-la como uma perspectiva que diverge da ótica dominante, ou seja: há uma tentativa em se forjar uma memória na fixação de uma identidade própria. E esta identidade diverge em que sentido? A partir da própria linguagem, a partir do autor que traz para o romance uma visão de mundo de dentro do conflito.

Cidade de Deus traça um perfil da realidade social de um Brasil que é banalizada de uma maneira geral pela mídia. Colocamos a obra como ato simbólico (Jameson 1992, p.69), ou seja, o mundo representado constrói, através da linguagem, uma perspectiva nova do mundo real, porque entendemos, conforme Fredric Jameson, que “para ler textos literários como atos simbólicos temos necessariamente que apreendê-los como resoluções de determinadas contradições” (1992, p.73). O que não implica que a literatura resolva as contradições, mas ao construir novas perspectivas amplia nosso conhecimento de mundo.

As contradições geradas pela realidade deste final de século (o que não quer dizer que a contradição possa ter sido uma característica de outras épocas) encaminham a literatura para soluções, às vezes, ainda mais contraditórias. Se hoje, tudo está transformado

em valor de troca, já que “a forma-mercadoria permeia todos os aspectos da vida social”, como afirma Eagleton (1996, p.183), estamos condenados à mecanização da vida, à quantificação dos fatos sociais e à desumanização da experiência. Em que perfil enquadra-se o ato simbólico narrativo como construto de uma memória viva (sempre equacionando a memória à construção de uma identidade)? Vejamos o trecho abaixo:

“... já ia perguntar ao amigo se estava a fim de descolar mais uma trouxa, quando notou que a água do rio encarnara. A vermelhidão precedera um corpo humano morto. O cinza daquele dia intensificou-se de maneira apreensiva. Vermelhidão esparramando-se na correnteza, mais um cadáver. As nuvens apagaram as montanhas por completo. Vermelhidão, outro presunto brotou na curva do rio com um guaiamu devorando as suas tripas. A chuva fina virou tempestade. Vermelhidão, novamente seguida de defunto. Padre Júlio, prevendo Busca-Pé resgatando seus pecados, tratou de escondê-los. Sangue diluindo-se em água podre acompanhado de mais um corpo trajando calça Lee, tênis Adidas e sanguessugas sugando o líquido encarnado, e ainda quente.” (p.14)

A mudança da paisagem provocada pela ação humana vai pintando um quadro sinistro. A descrição-pintura da cena é componente de uma realidade que aos poucos vai se tornando banal frente sua repetição no cotidiano (e em nosso entender o tom é o de registrar pela memória o que pela repetição (a violência gera violência) se banalizou). Notem que a cena também reforça a repetição, mas aqui o recurso tem o efeito inverso. Já que a cada aparição de corpo temos além da insistência na palavra “vermelhidão” (a sua repetição quer chamar a atenção do leitor), a cena vai tomando tons escuros, o cinza intensifica-se, a paisagem das montanhas é encoberta pelas nuvens, e depois vem a tempestade. Os corpos vão aparecendo como se estivessem sendo produzidos em série, nos dando a sensação de uma produção industrial (temos aqui a mecanização). Cada corpo é apenas um número que se sucede sem identificação: cinco mortes (a quantificação). O único corpo identificado tem como identidade a marca da calça e do tênis, supervalorizando o objeto em prol do indivíduo (antropomorfização dos objetos). E aí vem o poder do homem em interferir na natureza de forma negativa: o rio é transformado em depósito da violência dos homens (é a desumanização). Estes fatores naturalmente contribuem para a feitura de uma realidade de traços pulverizados já que geram uma espécie de indiferença. Assim acabamos contribuindo para uma realidade que tende a apagar-se, pois o ser humano não consegue suportar tanto horror. Evidentemente a leitura que fazemos deste trecho é reducionista

porque acaba minimalizando o próprio significado da narrativa, porém achamos necessária sua colocação como uma exemplificação para o que vemos dizendo.

O romance de Paulo Lins convida o leitor a olhar de frente para a realidade, fazendo-o cúmplice da construção do cotidiano. E para tal ele instiga a literatura a mover-se de forma crítica na sua própria construção:

“Ainda hoje, o céu azul e estremece o mundo, as matas enverdecem a terra, as nuvens clareiam as vistas e o homem inova avermelhando o rio.”
(p.17)

Ao interromper o processo natural das coisas, o homem imprime a marca da destruição. A narrativa pinta o cenário de cores em conflito. O azul, o verde e o branco disputam espaço com o vermelho da violência. O verbo inovar que acompanha o vermelho carrega uma ironia já que o que é novidade é negativo. A interferência humana na água corrente condena o futuro à incerteza.

Penetrando nas malhas do romance vamos perceber que o narrador é onisciente e trata o tema através de uma *visão por trás* (cf Leite 1985, p.19), o que nos dá uma amostragem ampla da trajetória das personagens, mas que nem por isso o efeito de surpresa é elidido. Apesar de ser narrado em terceira pessoa, há dois momentos em que o foco narrativo se apresenta na primeira:

“Montou na bicicleta, inclinou o tronco para o guidão, largou-se morrinho abaixo. A uma certa distância apertou o freio de trás, colocou um dos pés no chão e rodopiou a bicicleta. Os amigos aplaudiram e gritaram:
– Maneiro, maneiro!

Repetiu a façanha várias vezes para delírio dos espectadores. Seus olhos lacrimejavam devido à velocidade, mas não desistiu de bancar o piloto. Tamanha foi sua empolgação que desceu novamente, aumentando a velocidade com dez pedaladas. Não prestou: passou num buraco, perdeu a direção e foi perna para o alto; nariz ensangüentado; corpo ralando no barro, poeira entrando nos olhos... Mas o assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso...” (p.21-22)

A cena descreve o cotidiano das crianças. Um dos meninos tenta atrair a atenção dos demais. Num dado momento o garoto leva um tombo e se machuca. A narrativa que vem em terceira pessoa descrevendo uma simples brincadeira infantil é interrompida por uma voz em primeira pessoa de forma incisiva; como se dissesse: chega de brincadeira, o caso é sério! Pois o assunto é o crime. O substantivo vem no singular e após um artigo definido que o chama a ênfase, o que intencionalmente abre as portas para o questionamento do

leitor. Que crime? O que o leitor pode inferir ao ler o próprio romance: não seria um crime contra a própria humanidade? E aí o pronome demonstrativo dá o tom metaficcional da frase, abrindo diálogo com o leitor, levando-o a descobrir as razões do autor ao construir a obra. E estas razões se fazem implícita já que partimos do pressuposto que o leitor é um atualizador da obra. Mas fica evidente que a razão do autor está em construir uma história própria conjugada no cotidiano de pessoas anônimas que têm suas marcas apagadas da construção da história oficial. O cotidiano é um ambiente em tensão onde se produzem as diversas marcas da história e onde o indivíduo compõe sua individualidade e se torna assim um ser genérico para a história.

Vejamos, agora, o outro momento em que foco narrativo aparece em primeira pessoa:

“Poesia, minha tia, ilumine as certezas dos homens e os tons de minhas palavras. É que arrisco a prosa mesmo com balas atravessando os fonemas. É o verbo, aquele que é maior que o seu tamanho, que diz, faz e acontece. Aqui ele cambaleia baleado. Dito por bocas sem dentes e olhares cariados, nos conchavos de becos, nas decisões de morte. A areia move-se nos fundos dos mares. A ausência de sol escurece mesmo as matas. O líquido-morango do sorvete mela as mãos. A palavra nasce no pensamento, desprende-se dos lábios adquirindo alma nos ouvidos, a às vezes essa magia sonora não salta à boca porque é engolida a seco. Massacrada no estômago com arroz e feijão a quase palavra é defecada ao invés de falada. Falha a fala. Fala a bala.” (p.23)

Narrado em primeira pessoa (poderíamos dizer “eu” lírico), o trecho é uma espécie de prosa-poética. O narrador-autor busca a inspiração para a escrita. Consegue captar a imagem poética a partir (de dentro) de sua realidade, pois enquanto trabalha na construção do romance, ouve o fogo cruzado das balas interrompendo o som dos fonemas. A força da palavra se perde diante da força das balas, por isso o verbo que conduz a ação narrativa, cambaleia baleado. O artista lutando para por em palavras o tom de uma realidade que interfere na própria produção. A palavra (o ato simbólico – memória viva) versus a inacreditável realidade. Mas a palavra, comungada por todos os homens, inclusive os mais carentes, salva a realidade representando-a (o registro: composição da memória). Adquirindo vida na ficção, essa mesma palavra é eliminada na realidade pelas injustiças dos homens (porque não há palavra que revele a face terrível do horror)⁶⁵. O jogo de palavras, no final, tem um tom bem poético. Há uma assonância fortíssima do “a” e a

⁶⁵ - E há palavra que consiga representar fielmente a realidade?

palavra “bala” dando desfecho estético ao trágico, o impacto. Impacto da palavra sobre o texto. Impacto da realidade sobre as vidas das pessoas. Memória registrada pelo som dos fonemas. Na última linha temos a representação “perfeita” da realidade. Ou seja, é o poder das armas que comanda o cotidiano. E que força tem a palavra nesta realidade? A escritura consegue se impor ao repetir-se na memória pela força dos fonemas. Esta é uma característica do romance de Paulo Lins, fazer com que a repetição da realidade no corpo de algumas palavras faça com que o que está sendo representado não se torne banal, ou melhor, possa se inscrever como memória viva.

A realidade se torna memória por se construir de marcas identificáveis na e pela palavra. E se Márcio Seligmann-Silva diz que “o simbólico nasce de uma reescritura dolorosa do real (que é vivido como trauma)” (1999, p.41), essa afirmação se pauta no fato de a memória literária ser criação a partir de dentro, ou que toma como referência as vozes ex-cêntricas. O que no caso de *Cidade de Deus* parece evidente.

A experiência do trauma reforça a visão de literatura como testemunho. Mas descartamos tal definição para esse romance mesmo sabendo que existe uma Cidade de Deus real e que o autor foi um morador da mesma. Preferimos mesmo é falar em cumplicidade o que dá o diapasão de uma realidade posta frente a frente com o leitor. E é bom esclarecer conforme Márcio Seligmann-Silva, que “a questão não está na existência ou não da ‘realidade’, mas na nossa capacidade de percebê-la e simbolizá-la” (1999, p.43). E Jameson nos recorda também que “o ato literário ou histórico sempre mantém uma relação ativa com o Real” (1992, p.74). O que já é transformá-lo afirma Lukács (apud Eagleton 1996, p.180).

O espaço “Cidade de Deus” vai tomando formas, modificando a paisagem nativa: As árvores vão cedendo lugar aos apartamentos; os campos, os largos, antes ocupados pela garotada vão deixando de existir. Às vezes nos dá a impressão que é o Brasil sendo construído. E o que os novos moradores têm para ajudar a construir a nova comunidade?

“Os novos moradores levaram lixo, latas, cães vira-latas, exus e pombagiras em guias intocáveis, dias para se ir à luta, soco antigo para ser descontado, restos de raiva de tiros, noites para velar cadáveres, resquícios de enchentes, biroscas, feiras de quartas-feiras e as de domingos, vermes velhos em barrigas infantis, revólveres, orixás enroscados em pescoços, frango de despacho, samba de enredo e sincopado, jogo do bicho, fome, traição, mortes, Jesus Cristos em cordões arrebentados, forró quente para ser dançado, lamparina de azeite para iluminar o santo, fogareiros, pobreza

para querer enriquecer, olhos para nunca ver, nunca dizer, nunca, olhos e peito para encarar a vida, despistar a morte, rejuvenescer a raiva, ensangüentar destinos, fazer a guerra e para ser tatuado.(...) gonorréias malcuradas, as pernas para esperar ônibus, as mãos para o trabalho pesado, lápis para as escolas públicas, coragem para virar a esquina e a sorte para o jogo de azar. Levaram também as pipas, lombo para polícia bater, moedas para jogar porrinha e força para tentar viver. Transportaram também o amor para dignificar a morte e fazer calar as horas mudas.” (p.18)

A história de um povo contada através de bugingangas e um currículo de misérias. Bens de uma população que contrastam com os bens de uma minoria privilegiada. Afinal, excluídos da sociedade, que mais poderiam acumular senão o “resto” do capitalismo? Longe do acúmulo de riqueza esses personagens trazem o acúmulo de uma realidade que lhes é hostil. E toda essa carga de bens soma-se como um fardo necessário à sobrevivência. Transformados em lumpen da sociedade contemporânea têm seus sentimentos e até seus corpos relativizados no meio dos objetos “desprezíveis”. Mas aquilo que à sociedade é risível, insignificante torna-se memória narrativa. É o cotidiano dos excluídos presentificado pela voz ex-cêntrica da escritura romanesca. E apesar do quadro negativo ainda é a esperança que a narrativa deixa entrever nas últimas linhas, resumidas no amor e na vontade de tentar viver.

A cada página do romance os assassinatos se multiplicam, a violência vai tomando proporção assustadora. No início, os assaltos são em pequenos números e visam pequenos alvos; depois as ações vão ficando mais ousadas. Na terceira parte, já estamos diante de uma guerra em que a própria polícia tem medo das conseqüências. São os impérios do tráfico lutando, levando o pânico à comunidade; o medo é o único sentimento exercido pelas personagens.

A construção do espaço é a construção de uma identidade que se constrói na memória viva da palavra. Tangidos do convívio humano (entenda-se: cidadania), o indivíduo cria regras próprias, mesmo porque sabe, que não terá voz nem vez na sociedade. Excluídos, necessitam sub-existir para proporcionar o bem-estar de poucos. Ou seja, “quanto mais riqueza produz mais pobre o homem fica” (Santos 1982, p.35). Eis o princípio da alienação. A transgressão se torna a única possibilidade do indivíduo virar o jogo e os atos violentos funcionam como um aparelho legitimador de sua identidade. Daí surge todo um processo de códigos. Por exemplo, a linguagem: é aqui que identificamos a criação literária a partir de vozes ex-cêntricas. Expressões que fogem à compreensão se não

contextualizadas no enredo. Tipo: *bagana, apertar o half, acendeu o fininho, E se os samangos pia na parada?, pichulé, currava as meninas, corujado a cachanga, peguei o camelo, vou deitar ele, ligadão de goró, bagulho bom, tu tá é de sete-um!, tirar um baiano, gado responsa, os bichos-solto*⁶⁶. Segundo Habermas para que um poder possa exercer sua hegemonia, este utiliza a linguagem desviada de seu processo comunicativo (apud Eagleton 1996, p.204). Em vez de proporcionar o consenso, a linguagem visa interesses próprios do grupo dominante. Como uma outra forma de desvio, os malandros, por exemplo, exercem, através da linguagem, um contra-poder em relação à classe hegemônica, mas o processo comunicativo entre eles é atingido o que caracteriza uma ideologia própria ou uma contra-ideologia.

A escritura literária acaba sendo uma contra-ideologia porque ao reconstruir a realidade reinventam as suas estruturas (ou superestruturas). Se a comunicação é o fim da linguagem, em literatura a linguagem não tem como finalidade comunicar, mas ser manifestação do indizível. Quando ela se revela, revela a realidade que pretende representar, ou seja, mostra o real da realidade, ou melhor, desmistifica a realidade. Assim é a literatura inversão de poder, ou inserção de vozes ex-cêntricas no exercício do poder.

A má distribuição de renda e a violação dos direitos do cidadão fizeram surgir uma sociedade paralela. Nesta sociedade, alguns códigos dominantes são assimilados na base da desconstrução, por exemplo: em Cidade de Deus-realidade, quem é respeitado é malandro destemido amigo da comunidade; a moeda forte é a droga, adquirida com produtos roubados ou mesmo dinheiro; fazer favor pra malandro é ganhar consideração; malandro que é malandro não volta pelo mesmo caminho, só passa na ida. A sociedade paralela surge como uma nova face da alienação; as personagens não lutam por seus direitos, agem, apenas, como uma força contra-opressiva.

O enredo apesar de situado no período da ditadura militar praticamente não faz referência a tal período, o que reforça a ênfase na história particular das pessoas e do cotidiano da história do país. A referência à ditadura militar surge apenas como marcador temporal. Querendo revelar as conseqüências geradas por um sistema opressor, e aí o referencial se ditadura ou democracia neo-liberal tanto faz, as contradições textuais dizem bem mais que qualquer revelação mais direta. Mas para que este momento não passe

⁶⁶ - Tais expressões aparecem em vários momentos na narrativa, por isso não mencionamos as páginas.

despercebido, o autor faz aparecer uma personagem marxista-leninista (personagem que aparece apenas em dois curtos momentos do romance e que atende pelo nome de João Batista – uma referência bíblica? Talvez – a voz que clama no deserto da alienação) colocando uma visão crítica da situação brasileira e dos países sulamericanos:

“O carpinteiro João Batista manteve-se sério, porque era sério e sempre o fora, porque séria era a vida do pobre, séria era a desigualdade social, séria era a corrupção, o racismo, a invasão americana, a propaganda fria do capitalismo...” (p.187)

Como narrador onisciente que é, o autor desenvolve nas linhas acima sua crítica ao mundo capitalista. A crítica pode aparecer desfocada por ser encarnada por uma personagem que não tem fôlego dentro do romance. Porém sua aparição põe em ênfase o ato simbólico da narrativa. A maioria das personagens tem uma aparição meio que relâmpago, no texto (espécies de fragmentos de memória). O que faz inferir que o personagem principal, na verdade, é toda uma comunidade. O que também reforça a identidade do romance com as questões relacionadas ao cotidiano. Personagens que entram e saem, muitas vezes, “sem deixar” vestígios, identificados em sua maioria apenas por apelidos: *Busca-Pé, Barbantinho, Cabeleira, Bené, Zé Pequeno, Alicate, Marreco, Salgueirinho, Pará, Pelé, Cabeção, Touro, Laranjinha, Jorge Gato, Acerola, Jaquinha, Manguinha, Mané Galinha, Mocotozinho, Cabelo Calmo, Peninha, Bate-Bola, Dancinha, Camundongo, Biscoitinho, etc.* Estes são apenas alguns deles. Evidentemente, há aqueles que são nomeados, mas o que impera não é o nome de batismo, porém a alcunha, que longe de ser uma herança familiar (a velha tradição burguesa) é um batismo clandestino, que identifica muito mais já que se baseia em alguma característica do indivíduo. E por ir de encontro aos padrões determinados pela sociedade, esse tipo de identificação da subjetividade também se insere como uma marca da memória do indivíduo (que se perante a sociedade seria apenas mais um “joão-ninguém”, sua identidade marginal acaba recebendo ênfase como indivíduo excluído). Ou seja, sua exclusão social é inclusão numa identidade.

O mesmo obedece à nomeação do espaço:

“Cidade de Deus deu a sua voz para as assombrações dos casarões abandonados, escasseou a fauna e a flora, remapeou Portugal Pequeno e renomeou o charco: Lá em Cima, Lá na Frente, Lá Embaixo, Lá do Outro Lado do Rio e Os Apês.” (p.17)

Nada de nome de rua, de largo; os referenciais são o mais simples possível. Há uma referência a Portugal, no trecho acima. Voltemos um pouco no romance. Vejam a citação a seguir:

“Antigamente a vida era outra aqui neste lugar onde o rio, deixando o coração bater em pedras, dando areia, cobra-d’água inocente, risos líquidos, e indo ao mar, dividia o campo em que os filhos de portugueses e da escravidão pisaram.” (p.16)

A narrativa contrasta com o que veremos depois que o conjunto Cidade de Deus for construído. Toda essa imagem do passado é desconstruída pela imagem do presente. Há uma inversão da invasão portuguesa através de uma espécie de redescobrimto do Brasil (o que traduziria um outro descobrimento a partir das vozes ex-cêntricas). A fauna e a flora sendo explorada pelo próprio país, como a questionar a contradição das ações, já que os poetas cantaram tanto nossas riquezas, e estas são destruídas sem o menor controle, para a construção de uma grande favela, ou como diz o próprio texto, “a Neofavela de cimento” (p.17).

A destruição do paraíso (a terra prometida?) é feita sob a construção de um novo espaço (o inferno?). Mas as marcas do novo espaço são construídas por paredes vazias:

“Armada de becos-bocas, sinistros-silêncios, com gritos-desesperos no correr das vielas e na indecisão das encruzilhadas.” (p.18)

Desse espaço surge todo um amálgama de incertezas. Este é o cenário do cotidiano neste final de século. Os que podem escapar (provisoriamente) dos becos escuros se refugiam nos condomínios fechados ou em carros blindados. O cotidiano se transforma numa verdadeira batalha e o ato de viver é resumido na incerteza de ir e vir ao trabalho, à escola, às compras etc. A alegoria dos becos que são verdadeiras bocas, o silêncio e os gritos prenunciando a morte. A encruzilhada o bote fatal. O espaço se configura por uma característica negativa. A visão negativa do espaço conjuga também a identidade de seus moradores. A sociedade descreve o homem como produto do meio. Mas longe de reforçar essa idéia, a escritura literária insere o ex-cêntrico como quebra. Se o espaço é gerador de incertezas, o indivíduo marginalizado é a força que põe o espaço social em risco, já que vai de encontro aos interesses da sociedade.

O espaço vai se firmando como lugar de conflito, o campo de batalha: batalha narrativa (as pequenas histórias vão concorrendo para a construção do romance – registros

justapostos – memória da escritura), batalha corpo-a-corpo das personagens (a briga das gangues, o desespero das pessoas inocentes).

As cenas de violência vão enxertando a memória narrativa. A referência a fatos reais nos deixa perplexos diante das atitudes dos homens. A perplexidade vem pela força narrativa como revela o trecho a seguir:

“Renata de Jesus, minutos antes do tiroteio, olhava para todos que passavam, instalada em seu carrinho. Fazia beicinho, ria e chorava, ações comuns para quem tem sete meses de vida. Sua mãe bem que tentou retirá-la da frente de casa, mas um tiro de escopeta chegou antes e estraçalhou sua cabeça.” (p.447)

A frágil vida frente à dura realidade. Contrastes que pintam a paisagem cotidiana de um mundo que banaliza a existência. A vida que não só depende de cuidados maternos ou paternos, mas que necessita da própria sorte para poder se firmar, como se existir fosse uma roleta russa. Personagens que aparecem a cada esquina (referência às pessoas anônimas que fazem a “verdadeira” história deste país), a cada novo fato, com histórias próprias, histórias que se imbricam na história maior, o romance. Personagens que por viver no anonimato têm características bem parecidas, e de certo modo é como se fizessem coro à afirmação de Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*: “a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança” (1985, p.113). A homogeneização de tudo e de todos reforça a indiferença como marca de nosso tempo. E diante de um poder que se faz hegemônico “como combatê-lo se ele se tornou o ‘senso comum’ de toda uma ordem social, em vez de ser amplamente percebido como alheio e opressor?”, pergunta Eagleton (1996, p.197). O poder invisível faz de sua prática algo ‘naturalizado’, cria um hábito, uma prática espontânea. Impossibilitado de lutar de forma direta contra o poder opressor, à margem da sociedade, os menos favorecidos são encurralados:

“... Pequeno e Bené... não foram poucas as benfeitorias promovidas pela dupla: acabaram com os roubos, os assaltos, os estupros na favela, e agora davam doces...” (p.353)

Denunciando o descaso das autoridades para com as populações mais carentes, a narrativa mostra algo que passou a ser comum nas favelas deste país. Sem apoio do Estado, a população de toda uma comunidade se vê subjugada às leis da marginalidade. E esta quem infringe, morre:

“... Charutão não era benquisto no conjunto por viver assaltando na área, tomava o doce das crianças, estuprava as mulheres que vinham tarde do trabalho, estava sempre querendo beber de graça nas biroscas, dava tiros nos pés dos nordestinos, enfim, fazia tudo o que os moradores reprovavam.” (p.96)

E o que vai acontecer com ele?

“Apanhou a arma numa calma doentia, engatilhou-a e descarregou-a no corpo de Charutão. Aplaudiram.” (p.96)

Há uma “ética” marginal. Aqueles que violam a regra são punidos. A morte é a justiça. Diante da morte do marginal, as outras personagens demonstram seu apoio ao assassino tornando-se coniventes. É a violência pela violência. Na ausência de um Estado de direito, as pessoas fazem justiça com as próprias mãos. A morte além de ser banalizada, vira espetáculo.

A narrativa desconstrói a visão hegemônica a partir da linguagem periférica, o que não quer dizer que ela seja uma “cultura de prolongamento” (Dacanal 1978, p.16), uma espécie de repetição da cultura européia, por exemplo⁶⁷. A fratura vem a partir de uma visão crítica da realidade:

“Resignava-se em seu silêncio com o fato do rico ir para Miami tirar onda, enquanto o pobre vai pra vala, pra cadeia, pra puta que o pariu.” (p.12)

O contraste da realidade revelando a injustiça, a discriminação social. O pobre aprende, neste país, que o único direito que é dado a ele é não ter direito algum. Ao repetir uma idéia popular, a escritura não quer reforçar o argumento dos que partilham do poder (econômico), mas denunciar o *status quo* da maior parte dos indivíduos em nossa sociedade. O que tem a intenção na realidade de pela repetição se apagar, no romance ganha essência na voz ex-cêntrica da escritura. :

“... matava policiais por achar a raça a mais filha da puta de todas as raças, essa raça que serve aos brancos, essa raça de pobre que defende os direitos dos ricos. Tinha prazer em matar branco, porque o branco tinha roubado seus antepassados da África para trabalhar de graça, o branco criou a favela e botou o negro para habitá-la, o branco criou a polícia para bater, prender e matar negro. Tudo, tudo que era bom era dos brancos. O presidente da República era branco, o médico era branco, os patrões eram brancos, o vovô-viu-a-uva do livro de leitura da escola era branco, os ricos eram brancos, as bonecas eram brancas e a porra desses crioulos que viravam

⁶⁷ - A referência dada à cultura de prolongamento no sentido de Dacanal tem a ver com a falta de identidade cultural dos países periféricos atrelados que estão a cultura dos países dominantes.

polícia ou que iam para o Exército tinha mais era que morrer igual a todos os brancos do mundo.” (p.206)

A narrativa reescreve a própria história do país ao dizer com outras palavras que se a escravidão foi uma crueldade contra a raça negra, o fim dela em nada mudou a relação do negro dentro da sociedade. Colocado à margem, o negro construiu um espaço próprio, feito através de muitas lutas. Conseguindo o reconhecimento no papel de sua liberdade, não viu esta ser colocada em prática, visto que os melhores cargos foram feitos para os brancos e ricos, até mesmo a educação sempre privilegiou interesses da raça dominante. O fato do próprio autor, Paulo Lins, ser negro, reforça a visão de mundo da narrativa, o ato simbólico, a partir de dentro da problemática: ser negro e morar na periferia (o termo periferia aqui carrega o teor mesmo de estar fora do centro, ou seja, ficar à margem da sociedade). Afirma Zilá Bernd que “o eco de uma consciência negra pode ressurgir num discurso engajado na luta contra qualquer tipo de opressão” (1987, p.35). O trecho acima é uma crítica veemente pondo em cheque todas as instituições do país.

A sociedade produz seus próprios “monstros”, dando as costas para a problemática social cria direitos de papel, vetando na prática as oportunidades de forma igualitária a todos.

Diante do descaso da realidade, o personagem Cabeleira, nos últimos momentos de vida, cresce como consciência crítica. A realidade se torna mais clara para ele:

“E o que é o normal nessa vida? A paz que para uns é isso e para outros aquilo? A paz que todos buscam mesmo sem saber decifrá-la em toda sua plenitude? O que é a paz? O que é mesmo bom nessa vida? Sempre teve dúvidas sobre essas coisas. Mas ninguém pode dizer que não existiu paz numa cerveja bebida no bar do Bonfim, no pandeiro tocado nos ensaios da escola, no riso de Berenice, no baseado com os amigos e nas peladas de Sábado à tarde. Talvez fora muito longe para buscar algo que sempre estivera ao seu lado, na luz das manhãs. Mas pode realmente haver paz plena para quem o viver fora sempre remexer-se no poço da miséria?” (p.201-202).

Questionamentos surgidos a partir de uma visão de dentro do conflito. Desfazendo o código dominante a partir da compreensão de que o que é bom para uns não quer dizer que o seja para todos. A dúvida da personagem sobre conceitos como a paz, o que é normal e o que é bom na vida, revela a dialética do texto com a cultura hegemônica. Em vez de assimilar os códigos dominantes, são revistos de forma crítica, e a personagem encontra sua resposta nos costumes de sua comunidade, na bebida, na diversão, no cigarro de maconha, ou seja,

na valorização das coisas mais próximas de sua realidade. Mas aí vem o último questionamento se impondo a todos os outros: o reconhecimento de que a vida foi sempre dura, ou seja, diante dessa realidade poderia ser feliz?

O espaço da sociedade “civilizada” acaba se tornando no grande entrave da narrativa. Se os heróis ou anti-heróis dessa narrativa se somam num sem-número de indivíduos, é porque, tornados números na realidade todos querem pertencer a uma realidade possível. O espaço em que comungam deste prestígio é o próprio romance: a memória narrativa. A revolta deles contra a sociedade “branca” é a forma de afirmação de uma identidade, pois como diz Zilá Bernd “só existe identidade pela consciência da diferença que é posta por uma situação de estranhamento” (1987, p.39). E o que vem a ser identidade de um grupo à margem da sociedade? Assim como falamos não existir uma voz pura em literatura, é também utópica a existência de uma identidade pura. Essa identidade terá sempre que ser vista em relação a alguma coisa. Segundo Renato Ortiz, “não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos” (apud Bernd 1987, p.40). O que entendemos é que a identidade é um processo dinâmico, que resulta de um verdadeiro “bricolage” (apud Bernd 1987, p.40). Já segundo Manuela Carneiro “a identidade é construída de forma situacional e contrastiva, ou seja, ela constitui resposta política a uma conjuntura” (idem). Estando à margem, esta identidade se afirma pela diferença: A violência é uma atitude reflexiva e imediata ao modelo de identidade hegemônico, do qual o indivíduo se vê excluído. A situação de estranhamento pode ser percebida na inversão dos códigos hegemônicos. O trecho a seguir pode revelar um pouco este processo:

“... com dez assassinatos, experiência de cinquenta assaltos, trinta revólveres dos mais diversos calibres e respeito de todos os bandidos do local.” (p.208)

O *curriculum* do marginal certamente copia da sociedade a idéia do “triumfalista” já que “o *curriculum* é o elemento mais ostensivo de uma ideologia que nos envolve e nos educa nos princípios do mercado capitalista” (cf Leandro Konder, s.d). A admiração que algumas personalidades causam a uma parte da população nacional acha suas similitudes na personagem Dadinho sob os excluídos de Cidade de Deus. Se muitas vezes os representantes das elites para legitimar sua popularidade tem o respaldo da mídia, ao

marginal seu confronto com as forças de legitimação do poder ratifica sua representação como vontade expressa daqueles que se vêem subordinados ao regime. Infringir os códigos dominantes é sua forma de legitimação.

Não encontrando outra forma de afirmação na sociedade que o exclui, a personagem Dadinho conjuga um único verbo:

“Matar, matar, matar... Verbo Transitivo exigindo objeto direto ensangüentado.” (p.217)

A atitude da personagem é uma forma de diálogo com a classe dominante, uma maneira de dizer que a vida das pessoas está em suas mãos. O conjunto das regras sociais é ironizado a partir da gramática. A narrativa ironiza a exclusão tomando como ponto de referência a própria língua.

Dissemos anteriormente que as personagens estão num forte processo de alienação, principalmente quando estão em jogo os interesses da comunidade. Mas há momentos em que esse processo é quebrado por uma intenção clara do ato simbólico narrativo em querer denunciar as injustiças sociais:

“Nostálgica sempre dizia que não seria a palmatória do mundo porque não tivera todas as coisas de que um ser humano precisa para se afirmar na vida, não fora ela quem inventara o racismo, a marginalização e nenhum outro tipo de injustiça social; não tinha culpa de ter largado os estudos para dar brilho no chão de casa de madame. Queria dinheiro para dar uma vida digna aos filhos, coisa que trabalhando não conseguiria, e por isso a cada final de mês, assim como as demais (mulheres), fazia de trinta a quarenta investidas nos mercados, sempre alcançando resultado positivo.” (p.251)

A consciência de que o sistema era responsável por tudo que acontecia aos mais carentes; a consciência também de que era discriminada e marginalizada por ser pobre e negra. Consciência de que o trabalho explorado não lhe dava subsídios suficientes para criar os filhos. E mais uma vez a transgressão surge como afirmação dos moradores de Cidade de Deus. Esse grupo de mulheres é conhecido, na narrativa, como as mulheres do pisa. É um dos tantos grupos ou micro-grupos formados dentro de Cidade de Deus lutando cada qual pela sobrevivência. Até mesmo a polícia criada para combater o crime e garantir a segurança das pessoas, acaba se tornando uma outra espécie de micro-grupo, que também transgride os códigos dominantes. Dentro desse quadro pintado, a “neofavela de cimento” é

a radiografia da sociedade brasileira, conforme dissemos anteriormente. Uma realidade tornada espetáculo:

“A Cidade de Deus, segundo a imprensa, tornara-se o lugar mais violento do Rio. O conflito entre Zé Pequeno e Mané Galinha fora qualificado como guerra. Guerra entre quadrilhas de traficantes. A rotina atroz dos combates passou a povoar as páginas policiais e a amedrontar os alheios, só informados pelos noticiários. As edições se esgotavam ainda cedo, a audiência dos telejornais e dos programas especializados no tema subiram muito na favela.

(...) O armamento pesado, exibido despudoradamente, adentrou na paisagem cotidiana dos habitantes locais. Os amigos não se procuravam mais, os parentes não se podiam visitar. Cada macaco no seu galho. Era o que diziam.” (p.429)

A espetacularização do cotidiano violento tem sido a linguagem midiática. (“Sem saber os homens fizeram o fetiche ser a realidade primeira, a base das relações sociais capitalistas” (Santos 1982, p.81)). Longe de denunciar a realidade, as imagens voltam-se para si mesmas porque a repetição da violência diariamente acaba exigindo da imagem uma maior espetacularização do fato já que o fato em si se tornou banal, é preciso torná-lo atrativo. Tornada rotina, a violência tende a se perpetuar em escala assustadora. As armas como indicativo de um cenário de verdadeira guerra revelam a fragilidade das leis dessa sociedade ao passo que modificam o hábito das pessoas, obrigadas a viver trancafiadas em verdadeiras fortalezas. Isoladas do convívio social, sem usufruir até do aconchego de parentes e amigos.

A capacidade humana de realizar verdadeiras cenas de terror no cotidiano cria uma dificuldade em captá-la. É como se o excesso de terror produzisse uma espécie de ficcionalização da própria realidade. Captar o real com o tecido da sensibilidade é transformá-lo. Mas até que ponto essa transformação literária contamina a realidade? Este é um ponto em discussão. O que tentamos chamar a atenção com este romance é o fato de que há diversas formas de representar a realidade. O romance talvez seja o porta-voz da pluralidade de vozes, hoje, captada por esse gênero. Se não podemos dizer que aqui há uma voz marginalizada, já que esta mostra o processo de marginalização sofrida por uma grande parte da população brasileira e pelo fato do seu autor ter partilhado de um ambiente carente, há aqui uma forma de representação que desconstrói alguns níveis da linguagem dominante por combiná-la a uma espécie de “contra-linguagem” (por que não dizer uma “contra-cultura”?). É a textualização que nos chama à compreensão da realidade. Neste sentido, não

só a realidade, mas o próprio ato da escrita já estão sendo modificados, a partir do momento que passamos a conhecer também a visão de mundo construída longe de uma hegemonia. Essa construção que podemos nomear chamando-a de voz ex-cêntrica é uma possibilidade que interrompe o processo de uma memória perversa, aquela que determina o que deve ser lembrado por estar única e exclusivamente a serviço de interesses de uma minoria. Assim, neste sentido, *Cidade de Deus* é memória que recorda e compõe as marcas do homem e da realidade, enquanto chamaríamos de memória que não recorda a possibilidade inerente ao discurso que suborna essa memória construída no cotidiano das pessoas mais simples ao esquecimento. No capítulo a seguir chamamos a atenção para um outro romance que invade o cotidiano dos grandes centros do país trazendo o debate bem corriqueiro do dia-a-dia das pessoas.

4.2 – A vingança do cotidiano contemporâneo

O romance *Vingança dos desvalidos* (2001) de Gilvan Lemos é um mergulho na cotidianidade atual. Logo de cara a narrativa insere suas personagens no debate dos problemas do Brasil recente. Jorge, personagem principal, em visita a seus pais se depara com problemas corriqueiros do cidadão brasileiro. O Brasil atual mostra a sua cara:

“Aposentou-se faltando 2 anos pra completar os 35 de trabalho, com medo de ser prejudicado por esse maldito presidente que aí está, perseguindo os aposentados e os funcionários públicos em geral. Faz cinco anos que ele não dá aumento, já pensou?” (p.10)

Evidentemente não há necessidade da narrativa revelar o nome do presidente. Mesmo sem os marcadores espaciais ou temporais definidos, a referência aos aposentados e ao funcionalismo público já mostra a proximidade dos problemas. Mas o fato da narrativa se embrenhar por aspectos tão recentes não poderia banalizá-los?

Não queremos aqui entrar num debate tipo se a obra tem características panfletárias. O que nos chama a atenção na obra é como esse momento atual, que envolve questões tão debatidas no dia-a-dia é textualizado. Aqui fica evidenciado, conforme vimos

anteriormente, a tendência do romance atual em abandonar seu caráter de resistência para invadir o universo urbano. A escritura literária (re)constrói a realidade a partir da ótica de pessoas simples. Essa construção tem o aval do autor, também aposentado e ex-funcionário público. A vingança prometida pelo romance tem de certa maneira características efêmeras por se banhar nas águas turvas do cotidiano, donde as palavras e as ações esvaziadas na mesa do bar, parecem compor um solilóquio coletivo: reclama-se muito, mas ninguém ouve.

A pluralidade de vozes das tantas personagens, pessoas comuns do cotidiano, parece compor um gemido contido, que não consegue verter sua insatisfação no momento oportuno do sufrágio. Assim as questões corriqueiras vêm e voltam, inflando o enredo romanesco, como se a linguagem quisesse vencer o leitor pelo cansaço, implorando para que o mesmo se posicione:

“O governo se gaba de ter acabado com a inflação. Conversa fiada, vejo aí tudo aumentando de preço.” (p.12)

É a memória que se repete na insatisfação da população com os efeitos de mais uma administração desastrosa. O mundo é apresentado na sua incompatibilidade. E é a vida cotidiana que vai se tornando cada vez mais impossível. Por isso o narrador-onisciente empurra a personagem Jorge vez ou outra para sua infância, como se na recordação do passado ele pudesse reconfortar-se do presente. E se o mundo lá fora se abisma, resta à mãe o convite de volta ao lar. Mas aí o sujeito estorvado no cotidiano contemporâneo mal consegue construir o passado, porque mesmo o presente lhe é instantâneo, o mundo se fragmenta, o indivíduo é revolta no vazio:

“Voltar pra casa, mamãe? Nunca mais. Voltar a mim mesmo? Jamais.” (p.21)

Se conforme diz Peter Berger, “o mundo consiste em múltiplas realidades” (1985, p.38), é fatídico argumentar que o indivíduo que se desloca neste mundo sofre um processo de anonimato crescente. Mas ainda segundo Berger, a realidade cotidiana “se apresenta como sendo a realidade por excelência” (idem), ou seja, nela o indivíduo que se perde na turbulência das realidades do mundo consegue ainda assim imprimir suas marcas. Mesmo que essas marcas se dissolvam na própria efemeridade do cotidiano. Evidentemente quando

falamos em literatura, essas marcas são claras e persistem na narrativa mesmo que a realidade não às absorva.

No caso, por exemplo, de *Estorvo* de Chico Buarque o indivíduo já teria sido totalmente tragado pelo anonimato, suas ações mecânicas inviabilizam qualquer possibilidade de desvio, sua trajetória é uma caminhada para o esquecimento definitivo de si. Como fica claro na passagem abaixo:

“Eu não olhava o espelho há tanto tempo que ele me toma por outra pessoa.” (p.101)

O indivíduo que não se reconhece está sujeito ao mar do cotidiano. E se esse mar desconstrói os referenciais onde o indivíduo possa se espelhar, ou cria uma referencialidade muito próxima da leviandade, “natural” que ele seja levado por uma onda de falcatruas que devasta o cotidiano atual, como vemos em *Vingança dos desvalidos*, no trecho a seguir:

“– O envolvimento é com tráfico de drogas. O comerciante mijou fora do caco, teve de ser queimado. Ou nunca ouviu falar em queima de arquivo? (...)”

– Agnaldo, me desculpe, mas não estou gostando nada disso. Vou terminar envolvido também.

– Deixe de ser besta homem. (...) Já está tudo acertado. À saída, procura um policial chamado Freitas e, sem que ninguém veja, lhe entrega o envelope.

– O envelope...

– Sim. Vou lhe dar o envelope.

– Com dinheiro bastante para comprar o policial.” (p.27)

Se a realidade se pauta na transgressão, a literatura se alimenta dela para poder compor o cotidiano, uma maneira de refratar na realidade a indignação. A memória romanesca insiste em recordar tais aspectos para evitar a repetição desta realidade. Daí o encontro das personagens na mesa do bar, como se cada cena do cotidiano necessitasse do comentário primeiro da ficção e depois leitor.

O cenário cotidiano contemporâneo é povoado pelo choque de forças que habitam o presente, mas que reconstrói o passado. O presente se solidariza no passado porque nele pretende construir o futuro, “porque a arte é futuro absoluto”, conforme vimos páginas atrás. A luta pelo não esquecimento é a luta pela sobrevivência, assim o passado é retomado para que o presente se conheça melhor e se corrija:

“Num banco da praça, imóvel, indiferente, fumando um cigarro atrás do outro. A praça lembrada pelo pai, do seu tempo de rapaz, bem tratada, florida, freqüentada por gente escolhida, de escol, que se reunia ali

para namorar, bater papo amigável. Essas frescuras. Era assim? Não é mais. Velhos escalavrados, pedintes, raparigas desairosas mostrando as coxas, na tentativa de conquistar homens tão miseráveis quanto elas. Pivetes a armar no rosto sujo expressões de infelicidade, latinha de cola no nariz, quase os impedindo de falar, numa voz de penalizado, implorando: Me dê um auxílio pra minha mãe. A praça agora é assim, seu Joca.” (p.38)

Por sentir saudade do passado, o indivíduo se julga cada vez mais exilado em sua própria terra. O seu desejo é o do grande retorno, o “êxtase do conhecido”⁶⁸. A falta de perspectiva frente o presente revela o poder do passado. Um passado invencível que mal se constrói nas linhas tortuosas da memória. O conhecido talvez seja a terra prometida, já que nela a incerteza não cria crostas. Mas que segurança o passado pode me dar já que este mesmo passado é traído pela memória que só consegue reter dele apenas vestígios? O passado aqui é só um escapismo da personagem não um veículo capaz de modificar o presente.

O espaço anterior cede lugar ao espaço atual. A sociedade é apresentada em sua decadência. O cenário lúdico do passado se apaga frente o cenário violento do presente. E que promessa a literatura tenciona ao futuro? Talvez a promessa futura seja a de que não haverá futuro. Mas o pessimismo extraído da realidade não parece ter fôlego na narrativa. A intervenção literária tenta dar novo sentido. É uma intervenção sob e sobre outras intervenções. A literatura faz com que “cada instante figure pleno de seu próprio canto”, conforme diz Jeanne Marie Gagnebin (1997, p.133). Ou seja, passado e presente ao se debaterem nos remetem a uma outra possibilidade; é a abertura de perspectiva para uma outra realidade. Quando a narrativa sentencia:

“Hoje em dia não há segurança, rouba-se e mata-se à vontade.” (p.34),

ela nos remete a um problema “comum”, sem banalizá-lo. O que ela quer ao repetir tais cenários é provocar nossa indiferença. Pois, segundo Maria Helena Oliva Augusto, na realidade “temos a vulgarização contínua dos feitos, pessoas e situações e sua incorporação a um tipo de paisagem invariável (do mesmo). A violência completa a operação despótica, já não atrai a atenção porque estão incorporadas à rotina” (1993, p.55). A narrativa ao se enveredar pelo cotidiano quer quebrar esse efeito. Ou melhor, como diz Tzvetan Todorov, “compreender o mal não significa justificá-lo, mas antes obter os recursos para impedir-lhe o retorno” (2002, p.146).

⁶⁸ - A expressão é do escritor tcheco Milan Kundera no romance *L'ignorance* (2000).

É talvez pensando em nossa nação como uma terra do mal, por produzir memórias do mal, que uma personagem sugere:

“– Pela Internet podíamos fazer uma conclamação às Nações Unidas, solicitando a extinção do Brasil, a bem da moral. Que acham?” (p.43)

Tal afirmação se respalda no cenário de corrupção em que se transforma toda a nação:

“– Num país onde, a começar do presidente, passando por seus ministros e auxiliares diretos, e mais senadores, deputados federais e estaduais e ainda mais vereadores, todos roubam, que é que tem que um pobre advogado roube também?” (p.42)

Então devemos aceitar tudo como sendo natural. O fato de uma personagem pedir a extinção do país é prova que se aceitamos os erros faríamos parte de um mesmo clã. Evidentemente que o pedido de extinção é uma forma irônica da narrativa referendar sua crítica. E este pedido é retomado mais adiante por outra personagem:

“Este país nunca teve quem o governasse decentemente. Mas agora está pior. Já estou quase apoiando o velho Cardoso, que vai propor às Nações Unidas a extinção do Brasil, a bem da moral. Não pode continuar dessa maneira, Jorge. O indivíduo não pode sair na rua, não pode fazer um passeio de automóvel, não pode tirar dinheiro no banco; as mocinhas não podem ir ao colégio, são logo assaltadas, estupradas e não sei que mais.” (p.54)

O clã de inconformados vai inundando a narrativa de protesto. Protesto vindo do cotidiano contemporâneo. Esses inconformados dão um certo tom repetitivo à narrativa, o que nos faz retomar um argumento proferido anteriormente por Sosnowski de que “enquanto uma nação não enfrentar radicalmente a sua perda, toda reparação será provisória”. A repetição nesse caso das situações cotidianas amplia em nosso entender a interação leitor, obra e mundo.

O fato de *Vingança dos desvalidos* penetrar nos problemas do Brasil contemporâneo acaba nos colocando como participantes reais de um mundo que conhecemos bem. Às vezes a sensação que temos é como se cada história surgisse na mesa do bar. E é do bar que três amigos se reúnem para falar dos problemas do país, do cotidiano. O bar é o ponto de encontro das personagens e das histórias que invadem a narrativa. O bar é onde está a memória viva da ficção e do Brasil recente. É onde a ficção ganha fôlego e imbrica suas histórias; é onde o Brasil é exposto através do olhar rotineiro das pessoas comuns. Assim, a narrativa, às vezes, funciona como uma vitrine da realidade cotidiana brasileira:

“É assim, e com essa tal de privatização que o nosso querido presidente anda fazendo a torto e a direito... Não era para haver concorrência, o serviço melhorar? Pois piorou, piorou cem por cento.” (p.93)

“Hoje em dia é um perigo, os ladrões andam à solta.” (p.92)

“Nos bons tempos não havia grades protegendo-a (Praça Maciel Pinheiro), não havia necessidade disso. Hoje, com grade e tudo, era o que se via. Moleques cheirando cola, pedintes cutucando os passantes, bêbados arriados nos bancos, mulheres vendendo milho assado em fogueira posta ali mesmo no passeio, impedindo o trânsito.” (p.79)

“Empresário de negociatas, contatos fraudulentos. Mexe com tudo, tem conhecimento de tudo. São negócios de bilhões de reais, que envolvem deputados, senadores, ministros, juízes do Supremo Tribunal, polícia federal, estadual, coronéis, meganhas, funcionários subalternos, assaltantes, assassinos de aluguel...” (p.98)

A escritura literária tenta pela repetição dos aspectos da realidade brasileira recente fazer com que a palavra exerça o poder de provocar a realidade. Essa proximidade com o cotidiano contemporâneo faz com a escritura capte a essência de pessoas comuns – que no dizer de Eric Hobsbawn o século XX é justamente o século delas. Porque, segundo ele, “as diferenças e as desigualdades foram e continuam sendo tão grandes que é impossível identificar um símbolo que as transcenda” (2000, p.187). Essas pessoas comuns ao se transformarem em personagens, como reforça Marc Henri Piault, são “carregadas de sentido, ou seja, a realidade se percebe, mas também se sente e é compreendida através de pessoas que a vivem e a inventam” (in Koury 2001, p.165). O cotidiano é produtor de histórias e a ficção de múltiplas realidades que por sua vez produz outros tantos cotidianos, outras tantas histórias, outras tantas realidades.

A repetição de episódios do cotidiano poderia levar o tom da narrativa para uma espécie de homogeneização que poderia empobrecer o enredo. É aí que a invenção da realidade atende os apelos da ficção. Paralela à história principal vivida por “pessoas comuns” e contada em terceira pessoa, há uma outra que é narrada em primeira pessoa que constitui uma espécie de enigma. E talvez funcione como subversão da realidade cotidiana brasileira.

Há dois capítulos em que a narrativa envereda por uma espécie de realismo fantástico. É quando o espaço-tempo invade o reino de Ojac. Neste reino Djorge (variação de Jorge, ou Dr. Jorge, personagem principal) seria “abduzido” por um mundo que é um

misto de sonho e uma espécie de volta à infância. O fantástico se estabelece porque, como define Tzvetan Todorov a respeito desta literatura, “a ambigüidade se mantém até o fim da aventura: realidade ou sonho? Verdade ou ilusão?” (1992, p.30).

Para fugir ao enredo por demais saturado de realismo, e por pertencer ao cotidiano dessa aventura, o próprio autor consciente de suas limitações frente à realidade do dia-a-dia, investe na própria ficção uma saída do caos contemporâneo. O reino de Ojac (e Ojac é inversão de Joca, nome do pai da personagem principal) é uma espécie de Brasil, talvez mais caótico que o nosso, um país mais burocrático, mais cheio de miseráveis. Um país incompreensível. Essa incompreensão passa pela própria literatura. Por isso, neste mundo, a presença do interlocutor é indispensável. O autor chama à responsabilidade direta o leitor:

“Chego à conclusão de que o mundo é assim mesmo, incompreensível. Ninguém se compreende, eu mesmo não me compreendo. Por que estou aqui, que faço aqui? Sei lá. Pra você ver. Olhe aí, me dirijo a você e você não existe. Vivo e penso, não vivo e penso.” (p.101)

É a forma de desrealizar a própria realidade. O autor acaba questionando mesmo a pertinência da escritura literária. Ou noutras palavras, será que este romance faz sentido? Será que ele provoca efeito na realidade? Ou é simplesmente um grito desesperado no meio de tantos gritos que jamais serão ouvidos?

Paralelo a este caos, surge uma personagem que talvez simbolize o passivismo brasileiro: Regabofe. Uma espécie de mendigo, ou louco. Regabofe vive à margem da sociedade, sua moradia se localiza sob um viaduto da cidade. Seu pensamento é uma mistura de delírio e infantilidade. Há uma particularidade nele: não possuir memória. Suas ações seguem seu instinto. E quer o destino que o mesmo acabe por interferir na história. Inconscientemente ele se torna autor de um dos momentos mais trágicos da narrativa: o assassinato de Licinha e Joca, pais de Jorge. Regabofe é uma espécie de vítima da sociedade, como fica claro no trecho a seguir:

“Saíra do presídio e continuava preso.” (p.220)

O indivíduo marginalizado pela sociedade não recebe dela o perdão. A sua prisão não termina no presídio, continua no dia-a-dia, na sua inadaptação ao convívio social. Regabofe é uma personificação da miséria cotidiana:

“Pontes, viadutos, terrenos baldios, está tudo cheio de flagelados. Isso em todas as grandes cidades. É o retrato do Brasil.” (p.128)

O leitor está sendo sempre chamado a participar deste cotidiano. Assim,

“Indubitavelmente, a insatisfação era geral.” (p.117)

Se a insatisfação toma conta das pessoas comuns, por que a realidade permanece inalterada? São perguntas que surgem no cotidiano e que talvez saibamos a resposta. Mas uma razão não seria o fato dessa discussão ficar apenas na verborragia, conforme revela a própria narrativa:

“– Queira ou não, Cardoso, você representa o verdadeiro brasileiro. Resmungão, lamuriento, revoltado... Tudo da boca pra fora.” (p.202)

A insistência da escritura literária em mostrar as falcatruas nacionais não acabaria também banalizando tais denúncias, tornando-as corriqueiras, como afinal passaram a ser vistas? A personagem Cardoso rebate este argumento:

“– Não reparem, por favor. Falo do Brasil, escracho o Brasil para ver se o povo desperta, abre os olhos, reage, se enche de brios, cria vergonha na cara.” (p.140)

O cotidiano é uma experiência viva, mas partilhada num momento único: o momento em que presencio o acontecido, o momento em que vivo o ocorrido. O romance capta esses momentos vivenciados que seriam os vestígios da realidade, a memória literária. Daí porque a insistência nas características de uma realidade de transgressões. Por isso, a denúncia o tempo todo:

“Em Brasília não se faz outra coisa senão acordos fraudulentos, mancomunações, troca de favores escusos, uma porrada de sacanagem...” (p.206)

Como a personagem principal, apesar de se inserir neste contexto, não consegue se adaptar a ele, invoca uma realidade fantástica:

“Dali, outro dia, há séculos, viera o emissário de Ojac, logo reconhecido pelo seu traje burlesco. Que desejo impossível de voltar a pertencer a Ojac, ao reino de Ojac, viver sob a dependência de Ojac: Eu.” (p.205)

Mas o que diferencia o reinado de Ojac da realidade brasileira? Afinal, no reinado de Ojac, há também privatizações, há acordos escusos, a língua é um misto de português e inglês, o povo é também explorado, e totalmente alienado. Talvez a explicação esteja no fato desse reinado só existir para a ficção. É como se o autor implícito desejasse que o caos do cotidiano brasileiro fosse meramente uma ficção. Por isso,

“...nunca compreendi o Reino de Ojac. O que eu tinha diante dos olhos era a maior confusão do mundo. O caos, para ser mais literário (...) Nunca compreendi aquela barafunda, repito para ser mais preciso, aquela multidão de gente de toda espécie ocupada não sei em quê. Nem o poder de Ojac, que não sei em que se afirmava.” (p.101)

É o mundo burocratizado saído das páginas kafkianas para a própria realidade cotidiana. Mundo que se afirma sob as rédeas do mercado econômico (de poder supra-reais). Mas esta barafunda não pertence à realidade, é obra da ficção. E neste sentido, esta realidade seria mais aprazível do que a outra que é verossimilhança da real.

Vingança dos desvalidos é a vingança do autor contra o Brasil:

“Só me apraz a vingança. Vingança! Vingança! Vingança! Me conformar enquanto ELES se banqueiam?” (p.233)

E a vingança se realiza na linguagem. A dimensão “surreal” do poder está representada na composição maiúscula das letras do pronome. Poder onipresente e onipotente. É a vingança da linguagem sobre a realidade fragmentada. Se percebemos aqui características de uma literatura de padrões realista-naturalistas o investimento numa linguagem simbólica, a presença também de fragmentos que remetem à literatura fantástica, ou seja, “a ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana, conforme Roger Caollois (apud Todorov 1992, p.32), tenta reintroduzir a unidade do sujeito como agente histórico.

O sujeito anônimo do cotidiano (e isto fica claro na citação que segue:

“Identificado líder da quadrilha que agia no Nordeste. Trabalhadores se inscrevem para vagas na BR-232. Conservatório ensina música no Alto do Céu. Centro Nuclear vigiado na UFPE. A vida exterior em continuação.

A vida borbulhando no jornal: A minha queimada, esfriando, virando cinza.”) (p.163),

é ressignificado ao ser elevado a condição de linguagem: a literatura liberta os homens. O reino de Ojac que reina sobre o nada, é o reino da ficção, o reino de tudo e de nada.

No trecho acima, a sobreposição de acontecimentos revela uma característica da realidade contemporânea. O acúmulo de informações pulveriza a captação do sentido da realidade cotidiana. Mas a inflação de informações impossível de ser lembrada na realidade acaba se tornando vestígio da escritura tanto literária quanto histórica. Se lembrar é um ato involuntário, como também esquecer (nem sempre lembramos o que queremos lembrar,

como nem sempre esquecemos o que queremos esquecer), a escritura literária (e também a histórica) voluntariamente resgata a memória de muitas lembranças. Assim, o sujeito que vira cinza readquire existência pela linguagem. E o mundo cotidiano não pulverizado (os episódios continuam ocorrendo mesmo nos espaços em branco da narrativa), se enche de marcas.

Por isso, o cotidiano na narrativa está tão próximo por se abastecer mesmo de fatos que é do conhecimento dos brasileiros, como o que é tomado pelo romance a seguir (o fato ocorreu no Brasil em 2000):

“Não viram o caso daquele infeliz que foi preso porque tirou casca dum pau pra fazer chá para a mulher que estava doente? E os estrangeiros soltos, desbastando a floresta amazônica.” (p.139)

O conhecimento desse episódio de características “corriqueiras” rompe o estado natural de sua cotidianidade para revelar as contradições de nossa sociedade. Realidade que acaba se transformando na própria fantasmagoria.

Segundo Peter L. Berger, “devido à capacidade de transcender o ‘aqui e agora’, a linguagem estabelece pontes entre diferentes zonas dentro da realidade da vida cotidiana e as integra em uma totalidade dotada de sentido” (1985, p.59). Em *Vingança dos desvalidos* o sonho ou o delírio (a presença de Ojac pode ser interpretada como um delírio da personagem principal frente ao cotidiano contemporâneo) subjugado a transcendência da linguagem revela que a realidade propriamente dita é também produtora de fantasmagorias. O delírio pode ser fruto do choque da dura realidade em que os caminhos parecem contaminados pela falta de perspectivas. Por transcender tempo e espaço a linguagem (no caso, a escritura literária) é capaz de nos presentear com a clarividência do cotidiano. Apenas nela, a cotidianidade deixa de ser uma aparência, já que as diversas zonas de sua realidade não se evaporam no corre-corre do dia-a-dia. Assim, o cotidiano preenche seu conteúdo tornando-se um comboio de marcas visíveis nas mil faces da palavra.

Talvez o romance de Gilvan Lemos tenha também sido alvejado, nesta passagem dos 500 anos do país, por uma necessidade de dizer o que é o Brasil hoje. Se com o fim da ditadura falávamos de um *Brasil nunca mais*⁶⁹, com certeza não é este Brasil que vivemos hoje que também queremos. A vingança de que fala o romance quer ser bem mais do que

⁶⁹ - O livro lançado em 1985 que conta os horrores dos porões da ditadura através de documentos dos próprios aparelhos de repressão.

palavras, quer uma mudança “radical” da própria realidade. Mas a vingança deste romance tem a intenção de além de diagnosticar o momento atual construir uma memória da atualidade para que o mal que está sendo produzido hoje não continue no futuro. *Vingança dos desvalidos* faz sua promessa de futuro ao reinventar o presente mesmo sabendo que sua escritura possa ser abreviada ironicamente nas malhas do corre-corre da vida contemporânea. A seguir privilegiaremos outras duas obras que põem também em evidência a paranóia da vida atual: *Somos pedras que se consomem* de Raimundo Carrero e *Um táxi para Viena d’Áustria* de Antônio Torres.

4.3 – A memória do cotidiano em *Somos pedras que se consomem* e *Um táxi para Viena d’Áustria*

Começamos nossa leitura do romance de Raimundo Carrero, *Somos pedras que se consomem* (1995), com uma frase de Marc Henri Piault: “documentar o real é um empreendimento que não pode esvaziar os meios de ficcionalização” (in Koury 2001, p.169). É o que acontece no romance de Carrero. Ela nos projeta na realidade cotidiana dando ênfase à violência urbana. E logo de cara ficamos sabendo que quem nos levará a este mundo são duas personagens (os irmãos Ísis e Leonardo) que mantêm uma relação incestuosa. Assim o mundo se apresenta:

“Ísis já se notabilizara como fotógrafa, constatando a violência nas ruas, meninas e meninos famintos, aleijados, loucos, apanhando de ladrões, seqüestradores, bichas...” (p.16)

A realidade cotidiana posta de frente no que ela apresenta de mais abominável. Mas eis o desafio de autor, personagens e leitor, encarar a realidade cotidiana deste final e início de século, buscar entendê-la, evitar que ela se repita no futuro, porque como afirma Todorov, “os que esquecem o passado estão condenados a repeti-lo” (2002, p.207). Mas para encarar a realidade é preciso se despir de segurança e invadir seus becos ermos através da ficção. No trecho a seguir temos a apresentação de uma das personagens principais, Leonardo:

“Eis o que amava: a aventura do mundo. Com o que nele existe de bom, de ruim, de belo e de feio, de sagrado e de monstruoso.” (p.11)

A aventura de dois mundos se projeta: o mundo da realidade cotidiana e o mundo da ficção. No primeiro somos ofuscados pela dimensão de sua brutalidade em que sua aparência real se converte em ficção, dada à incredulidade de seus episódios; no segundo participamos de um jogo (a construção do romance) donde a textualização da realidade conduz ao real da realidade cotidiana passível de ficção.

A transgressão caracteriza a escritura de *Somos pedras que se consomem*. Trechos de romances, de contos, de poemas de outros autores se misturam a recortes de revistas, jornais. A narrativa une personagens da ficção às pessoas comuns, agora também personagens. Num momento os textos são justapostos, noutros eles se cruzam como se pertencessem a uma única escritura, e pertence: a memória da escritura de *Somos pedras que se consomem*.

Leitor, autor, personagens são levados para a grande aventura da literatura, uma aventura que requer cumplicidade de todas as partes, todos estão envolvidos, todos têm sua parcela de culpa na invenção do mundo. O mundo que se apresenta confuso por se construir num universo surreal de informações sendo um acúmulo de desencontros fazendo com que o indivíduo permaneça vulneráveis às suas contradições. Por amar a aventura as personagens desejam experimentar tudo, vagando pelos extremos. Vejam os trechos a seguir sobre a personagem Ísis:

“... uma mulher, mais do que apenas um ser perambulando pelo mundo, uma mulher era ela, Ísis já não suportava o silêncio. Uma mulher, Ísis.”(p.22)

“Ísis era que não queria se mover, gostava do silêncio, do grande e vazio silêncio que se estendia por toda a casa...” (p.165)

No primeiro trecho, a personagem se afirma, impõe uma marca, irrompe o silêncio com sua voz, seu gesto. Não simplesmente mulher, mas uma mulher, apesar do artigo indefinido, a força de sua identidade é reconhecida pela insistência da narrativa. Mas por amar a aventura do mundo e também por reafirmar o jogo romanescos inserido nas marcas efêmeras do cotidiano eis que a própria personagem, no segundo trecho acima, vive o lado oposto e é o silêncio que ela invoca. Já não uma mulher, mas uma personagem de ficção, que tem uma identidade marcada na linguagem. Por isso num primeiro momento ela é movimento (ser, gente, realidade) noutro é “imobilidade” (palavra, personagem, ficção). Mas imobilidade é um outro movimento que se desloca nas entrelinhas da escritura, uma espécie de memória

que se constrói na sombra da palavra. A palavra percorre os becos sombrios do fazer artístico e da realidade. Por isso a obra de Carrero está o tempo todo olhando para o próprio umbigo para tentar achar uma melhor maneira de dizer essa realidade cada vez mais fantasmagórica. Daí as insistentes reflexões do fazer literário, como no trecho a seguir:

“Enquanto comentava o acontecimento, Leonardo lembrou a Ísis um romance recifense, *Maçã Agreste*, de onde saíram personagens para socorrê-los. Aonde lhe levaria a leitura de tantos romances e poemas, de modo que até personagens saíam das páginas para a vida, para a realidade? A verdade é que as personagens não estavam apenas nos romances, existiam de verdade.” (p.26/7)

Evidentemente quando falamos do romance somos transportados para um mundo com significações próprias: o mundo da ficção. Porém este mundo também está prenhe de rastros do cotidiano. O fato de o autor brincar com as personagens, trazendo personagens de outras narrativas para o romance revela que a partir do momento em que foram geradas elas estão livres de seu autor, elas possuem vida própria. Com isso elas adquirem autonomia para viver a realidade. E a construção da realidade também passa por nossa leitura de mundo. A nossa leitura de mundo é a soma de nossas memórias, ou seja, de leituras que fizemos em outros momentos. Mas apenas as personagens de ficção podem participar de todas essas leituras no momento presente. O mundo das personagens é um mundo que está sempre acontecendo, mesmo quando se trata do passado mais remoto. Deste modo, ao brincar com a realidade contemporânea a narrativa nos convida a olhar de frente este mundo brutal da violência diária sentindo também seus efeitos⁷⁰.

A repetição de episódios violentos por parte da narrativa tem a intenção de fazer o sentido inverso dos meios de comunicação, em que a violência diária é tratada como um produto, uma espécie de mercadoria. Daí a necessidade do texto extrair mesmo de fontes “fidedignas”, como o texto jornalístico, material para a sua escritura, o que na reinvenção do cotidiano acaba se constituindo num aparato crucial à ficção:

“Fazia tempo guardava na gaveta um recorte de jornal paulista. Recortes de jornais, de revistas, páginas rasgadas de livros, poemas copiados – tudo para recordar, para citar, para se excitar.” (p.33)

Não apenas jogar representações de episódios do cotidiano a esmo, mas incitá-las, abrindo diálogo com elas. A memória que constrói o romance sintetiza a construção intelectual do

⁷⁰ - Evidentemente que todo leitor de romances está vulnerável aos efeitos da ficção, por isso o leitor também participa desses acontecimentos.

próprio autor, suas leituras, fontes de inspiração. Daí aos textos jornalísticos que condensam a representação do cotidiano juntam-se citações de Sylvia Plath, Lya Luft, Cabrera Infante, Henry Miller, Milan Kundera, Antônio Torres, Lygia Fagundes Telles, Hermes Fonseca, entre outros. A citação denuncia a memória do autor, mas longe de pretender impor uma escritura, quer mesmo é por em choque os diversos textos como provocação à realidade. Ou seja: se a literatura não consegue reverter o quadro violento urbano, coloca as diversas representações desta realidade numa arena fazendo com que o conflito entre elas traga como saldo uma perspectiva possível.

O romance recorda o cotidiano e empurra o leitor para o debate com a realidade que o cerca, pede para ele não aceitá-la. O romance acaba sendo uma luta contra a banalização dos episódios do cotidiano. Não podemos ficar vazios de experiência. As marcas do cotidiano contemporâneo são evidentes no que há de mais abominável. Tomando as palavras de Ligia Chiamppini, podemos dizer que *Somos pedras que se consomem* é uma “ficção movida pela urgência” (1993, p.158). Urgência das ruas; urgência da literatura. Tenta-se reerguer os restos da realidade cotidiana que tem uma aparência caótica; tenta-se alimentar uma literatura dos trópicos com saliva e sangue. A ficção precisa dar o máximo de si para que a realidade se reconheça na ficção, enquanto que a realidade na sua forma “crua”, “na memória cotidiana, inaugurada pelo jornal, fruto das informações emocionais e da informação secreta, passando a ser nomeada”, como diz Mônica Rebecca Ferrari Nunes, busca sua verdade enquanto realidade que “diverge” da ficção na versão escrita do cotidiano (2001, p.155). No trecho a seguir vejamos como a narrativa tenta resolver as diferenças dessas duas escrituras na textualização:

“(Siegfried) Com a cumplicidade de uma enfermeira entrou no quarto. Estuprou Biba.

Ísis leu no jornal: ‘A empregada doméstica I.A., internada em estado de coma há 22 dias, foi vítima de abuso sexual entre a madrugada de domingo e segunda-feira, no quarto número 616, no hospital M.T. Ela teve hemorragia genital e foi submetida a uma sutura na vagina. A polícia e a direção do hospital ainda não conseguiram identificar o autor ou autores do crime’.” (p.51)

As personagens Sigfried e Biba, personagens do conto *Madame Belinski* de Hermes Fonseca, são também personagens do romance⁷¹. Essas personagens nomeiam a realidade ao assumir os papéis de pessoas comuns do cotidiano. Sigfried é o autor do estupro. Biba é

⁷¹ - O conto de Hermes Fonseca é também um dos intertextos utilizado na narrativa.

a doméstica I. A. O trecho extraído de jornal é sabatinado pela ficção. O horror busca sua razão de ser nas páginas da ficção. A interferência da personagem na representação da realidade é a interferência da linguagem no fato. As personagens parecem adquirir vida própria, pois deixam o espaço-tempo do romance e, insatisfeitas com seu limite na ficção, tentam invadir o espaço-tempo da realidade contemporânea. A linguagem não quer ser mera representação, mas tornar o leitor cúmplice da realidade, como que o intimando a tomar posição frente à violência urbana.

Neste sentido, o cotidiano, reinventado pela narrativa, é sacralizado para não cair no esquecimento. A sacralização se constitui não apenas pela repetição da violência diária, mas no fato das personagens chamarem para si a autoria de tais crimes. Se na maioria das vezes esses crimes não são suficientes para punir seus autores, a ficção ao assumir a responsabilidade reivindica essa punição, como uma forma de não banalizar os fatos. A indiferença que a realidade revela diante dos fatos, pela sua repetição diária é a ponta do novelo que conduz a narrativa a denunciar o mundo contemporâneo sendo ela mesma reinventora deste mundo pelas vozes ex-cêntricas que a compõe. Cada personagem acaba sendo uma voz marginal que só consegue adquirir vida por violar todos os códigos que versam o mundo exterior, inclusive o da linguagem que aprisiona a realidade a uma versão unilateral. Por isso a grande quantidade de intertextos na condensação do enredo. Ou de outra maneira, ao dialogar com os diversos intertextos, inclusive os de manchetes de jornal, a narrativa imprime um significado ao mundo que tem se acostumado a pulverizar suas marcas na composição da realidade atual. O fato que seria um produto da sociedade contemporânea perde seu teor de mercadoria ao se tornar parte da construção narrativa.

“Jeremias apareceu e disse que aquilo era uma guerra civil. Um massacre. Um genocídio. O alemão leu outra notícia:

‘Cinco pessoas foram assassinadas na madrugada de ontem, em Itaboraí (a 50 quilômetros do Rio). Quatro homens invadiram entre 0h e 1h, na casa onde morava, fizeram a chacina e depois fugiram. Entre os mortos, um bebê de três anos, que estava sendo amamentado no momento do crime. Segundo a polícia, no local funcionava um ponto de venda de drogas.’

Jeremias e Siegfried sorriam. O alemão apenas com os lábios; o músico de forma esquisita: tinha olheiras profundas, a face encovada, os dentes estragados. Leonardo ficou calado. O copo na boca. O olhar distante.” (p.63)

Revelar a realidade contemporânea no que ela tem de mais estarrecido é provocá-la. A violência desmedida do cotidiano contemporâneo não surge por encanto do dia para a noite.

Sua história estava traçada nas linhas da sociedade. O acúmulo desmedido das violações do passado pelo poder que desde muitos anos patrocinou o empobrecimento do povo brasileiro (empobrecimento em todos os sentidos) não pode ficar isento da barbárie da vida urbana neste final e início de século. O romance carreriano ao passear pelos becos da cidade tem a intenção de mexer na ferida de nosso tempo: a impunidade. A impunidade cotidiana é mais uma contribuição da sociedade contemporânea ao apagamento de rastros da realidade. E voltariamos ao cerne do problema desta tese: que marcas esta realidade impõe à história? Se os erros não forem corrigidos fatalmente eles se repetirão no futuro, e a história acabará como um acúmulo de marcas muito parecidas, o que impossibilitaria uma representação confiável da própria realidade. Daí, em nosso entender, a justaposição de textos, artifício do romance de Carrero, é uma forma de confrontar idéias e realidades. Ou se preferirem, é memória que lançada em fragmentos (a memória é fragmento) reconstituem a própria caoticidade contemporânea. Os fragmentos, diferentemente do acúmulo de informações promovido pelos *mass media*, dialogam e identificam a realidade: é memória viva.

Os “anjos tortos”⁷² invadem a “estrada pro inferno” (p.93). Não há perspectivas dentro dessa realidade. Quem escolhe viver o cotidiano contemporâneo não pode sair ileso: ou é vítima ou é autor. Sem saída, a linguagem é sangue. O trecho a seguir é um verso da escritora Adélia Prado:

“Perdi o medo de mim. Adeus.” (p.98)

O verso sai da boca de Ísis durante ato libidinoso com Siegfried, momentos antes de praticarem um seqüestro. A linguagem enfrenta o desafio na sua capacidade ilimitada de representar o mundo. O indivíduo-linguagem já não é mais responsável por seus atos por isso se despede (ou se despe) de qualquer “punição”. Se a punição acaba sendo exceção na realidade cotidiana, o indivíduo-linguagem se sente à vontade para praticar suas violações:

“... e ele (Jeremias) pega uma chave de fenda e, por uma, duas, três vezes enterra-a na menina esparramando sangue pelo divã, pelo chão, no seu rosto e nas suas vestes...” (p.105)

A cena choca por sua brutalidade. E neste sentido, a narrativa consegue seu intento: provocar o leitor. Como se esta quisesse não apenas colocar o leitor como cúmplice, mas também inverter os papéis e fazer com que o leitor se sinta culpado pelo crime. E aí talvez a

⁷² - Afinal são as personagens que nos conduzem ao universo cotidiano, mas que nos apresenta esse universo a partir de suas vozes ex-cêntricas.

narrativa insista porque não aceita nossa indiferença diante dos fatos diários revelados pelos *media*. Nos acostumamos com tudo isso? Se não, então por que não protestamos? Ou seja, se os fatos se banalizam, se pulverizam, é porque somos todos culpados. Assim, damos nossa parcela de contribuição para que a realidade seja esquecida.

A cena descrita acima encontrará seu desfecho nas páginas dos jornais. A citação que segue é mais um intertexto narrativo, e compõe um trecho extraído de jornal⁷³:

“Polícia técnica conseguiu apenas 300g dos restos mortais – cinzas, dois dentes e fragmentos de extremidade do osso.” (p.124)

Os textos são previamente identificados como um pertencente à ficção (primeiro trecho) e o outro à realidade (segundo trecho). A pergunta que surge é se é a ficção que nos indigna ou é a realidade? A ficção se enche de uma realidade que apesar de se repetir através da mídia encontra pouca aversão por parte das pessoas. Isso se deve ao fato da violência ter se tornado também um produto de nossa sociedade. A violência como produto gera a banalização, artigo posto em prateleira para o consumo em geral. A repetição dela pela narrativa reitera o fato de que ela deve ser banida e não copiada. Para tal a escritura romanesca implode as fronteiras da realidade e da ficção, não para festejar os simulacros cotidianos, mas para reconstruí-los criticamente.

Ainda sobre a menina assassinada vejamos o trecho a seguir:

“Entretanto, aqui, no Recife, nas horas de folga da violência, (Siegfried), visitava livrarias. Soubera que um poeta colocara às pressas, no livro mais recente, um poema à menina seqüestrada e assassinada. O poeta era Diego Octavio, e seu poema chamava-se *Trezentos gramas de cinza*:
 ‘Os corvos nos telhados trabalharam o tecido da noite
 escura mortalha que levou ao túmulo trezentos gramas de cinza
 apenas trezentos gramas de cinza, um dente e pedaços de ossos
 que brincavam nas calçadas e na calma chama da tarde
 trezentos gramas de cinza
 trabalharam os corvos da noite.’” (p.137)

Rastros de uma realidade que se apaga na amnésia cotidiana, mas que ganha na arte uma memória de linguagem. Não mais uma criança, mas uma “metáfora” produzida pela própria realidade. A perda mesmo de uma identidade, transformada em estatística na representação do dia-a-dia contemporâneo. Realidade capaz de compor sua própria ficção. O poema ao insistir naquilo em que se transformou o indivíduo luta bravamente contra o apagamento

⁷³ - Ao final do romance o autor traz as fontes utilizadas na composição do enredo, uma espécie de referências bibliográficas.

desta realidade. A repetição busca a memória. A narrativa busca a compreensão ou significado de tamanha brutalidade do cotidiano. A vítima procura sua culpa.

Somos pedras que se consomem se despe de qualquer pudor na denúncia da realidade. Infringir a sordidez deste mundo é um ato de significação. Por significado não é o mesmo que revelar as razões da barbárie, mas compor as ruínas de um mundo que necessita ser lembrado como promessa de futuro.

E não é fácil fazer essa promessa de futuro, quando a realidade teima em não querer significar coisa alguma. No romance *Um táxi para Viena d'Áustria* (1991) de Antônio Torres acontece o seguinte: O cenário de onde surge o enredo é o interior de um táxi. No dizer de Nizia Villaça, “tempos e lugares os mais díspares percorrem, afetam a personagem presa a um táxi em um engarrafamento, após cometer um crime aleatório: efeito de nenhuma causa” (1996, p.128). Uma forma de invadir o cotidiano pelo clímax definido no estresse diário. O efeito de nenhuma causa é o resultado da implosão dos espaços na vida moderna. O carro que não sai do lugar proporciona ao imaginário da personagem sua grande viagem: a libertação do caos contemporâneo. Como diz Nizia Villaça, “o livro se inicia com o caos do engarrafamento e caminha nômade em direção a um ponto de fuga: Viena d'Áustria. O táxi não chega porque não parte e o narrador, ao final, caminha para ver o pôr-do-sol à beira-mar, bem devagar, enquanto espera que venha uma nuvem e o leve para um lugar tão longe que nem Deus sabe onde fica” (1996, p.133).

O estresse cotidiano leva nossa personagem ao delírio. Daí a composição fragmentada do texto. O fato de não poder mover-se (já que está preso a um engarrafamento) o conduz a um único movimento: a memória. Vejamos o início desse relato:

“1 – ATENÇÃO

Nesse exato momento há um indivíduo descendo apressado pelas escadas do edifício no.3 da rua Visconde de Pirajá, Ipanema, aqui no Rio de Janeiro. De que será que ele está fugindo? Ainda não sabemos. Nada de pânico. Por enquanto, tudo parece normal. Nenhum alarme. Nenhum grito. Ninguém soltando os cachorros. Pode ser um desses paranóicos que têm medo de elevador. Ou um inofensivo quarentão enferrujado, na vã esperança de perder um centímetro de barriga. Pode ser tudo e pode ser nada. Cada maluco com sua maluquice. De certo mesmo só que ele vem do último andar. Correndo.

Corre, campeão.” (p.07)

Três aspectos do cotidiano contemporâneo são enfatizados no trecho acima. Um se refere ao estresse diário simbolizado na claustrofobia, outro se refere ao tempo do corpo, ou a paranóia do corpo perfeito, da eterna juventude, que no dizer de Mary Del Priore, “nossa época acredita que a forma corporal é uma realidade cujo papel na vida cotidiana está longe de ser pequeno” (2001, p.21) ou melhor, “nossa época continua a instaurar a tirania da perfeição física” (2001, p.20). O terceiro aspecto, enfatizado no trecho: “esse sujeito está muito esquisito. Alguma ele fez”, nos leva a suspeita cotidiana, em que com naturalidade passamos a desconfiar de tudo e de todos. As suspeitas ganham ainda mais força na narrativa:

“4 – EVIDÊNCIAS

Ele (o Solitário Artista Amador da Escada) está desempregado.
Mais suspeito, impossível.” (p.10)

O tema do desemprego mais uma vez aporta a literatura. Marcas do cotidiano contemporâneo.

A maior dessas marcas se instala no espetáculo da realidade contemporânea patrocinada pelos *media*:

“E olha lá a turma do morro querendo descer, e só Deus sabe com que propósitos.

E o morro mora ao lado. Se descer mesmo, como é que vai ficar?
Vai caber todo mundo na nossa garganta?

O expedito pelotão das bombas de gás já está a caminho.

E já ouço ao longe o toque das sirenes. Também chamaram o pronto-socorro? Tudo em cima.

Quem teve medo ou preguiça de vir pra rua se pendurou nas janelas.

Cá embaixo disputa-se a tapa um gole de Coca-cola, para refrescar(...)

É hoje. Dentro de alguns instantes entra no ar um espetáculo para ninguém botar defeito. Ação. Suspense. Terror. Cenas de violência explícita.

Finalmente. Chegou. Agora no Brasil. A Ipanema Pictures orgulhosamente apresenta, com sangue, suor e sufoco,

A GUERRA DAS GARRAFAS.” (p.14/5)

Vejamos uma citação de Tânia Pellegrini que cremos se adaptar bem ao que acontece na cena acima: “além da expressão de verdadeira guerra civil que castiga a sociedade brasileira, paradoxalmente, esses textos muitas vezes instauram o espaço ideal para o lúdico, o carnavalesco, o picaresco, que ressurgem como paródia (ou como pastiche?), em meio a um mundo de pequenos expedientes e malandragem miúda, produto do crescimento

selvagem e desordenado, exotismo de novo tipo que funciona como catarse para uma classe média que vê o mundo pelas telas da televisão” (2001, p.61).

O trecho nos remete a sociedade do espetáculo de Debord. Segundo Debord, “toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (1997, p.13). A reinvenção da realidade por parte da ficção não se conjuga simplesmente a esta realidade vivida “indiretamente”. Primeiro porque não é toda a realidade que se tornou impossível, mas tão somente parte dela (citamos como exemplo a economia atual fundada em um mercado de características surrealistas); segundo porque a própria produção artística carrega implícita uma forma de contato direto com a realidade. Claro que o espetáculo cotidiano revelado nas imagens midiáticas cria uma espécie de irrealidade. Mas acreditar que o que é vivido é sempre mediado pela distorção das aparências é inviabilizar a existência do indivíduo. Sem indivíduo não há cotidianidade e conseqüentemente história. O efeito lúdico da ficção é um misto dessas irrealidades dos *media*, que segundo Debord não seria um suplemento do mundo real, mas o âmago do irrealismo da sociedade real (1997, p.14), e ao mesmo tempo uma espécie de colagem das memórias do cotidiano. O cotidiano é apresentado na sua efervescência diária: “a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real” (Debord 1997, p.15).

Ainda segundo Debord, “a atitude que por princípio o espetáculo exige é a da aceitação passiva que, de fato, ele já obteve por seu modo de aparecer sem réplica, por seu monopólio da aparência” (1997, p.17). Mas a escritura literária vem justamente quebrar esse monopólio da aparência pela ênfase na ironia. Esse recurso chega a ser tautológico ao enredo. Diferentemente de *Somos pedras que se consomem*, em que a violência é invocada no seu hiper-realismo cotidiano, *Um táxi para Viena d’Áustria* é a projeção do aparente irrealismo decodificado no “jeitinho” brasileiro. O que a narrativa de Torres nos leva a crer é que a ironia é talvez a melhor maneira de representar o sujeito e a realidade brasileira. Mas em ambas narrativas percebemos a intenção clara de quebra do monopólio da aparência.

A sensação que temos quando lemos *Um táxi para Viena d’Áustria* é que estamos participando de uma corrida alucinada. Nesse mundo contemporâneo, como diz o texto:

“Todo o mundo corre porque se perdeu a fórmula para parar.” (p.160)

A justificativa vem de forma intertextual na voz de um mendigo, Zé do Éter:

“Dobra a nota e fecha a mão, com firmeza. Medo de ser roubado? Ele sorri. E diz:

– Uma tempestade está soprando do paraíso. Ela se prendeu nas asas de um anjo, com tanta violência, que ele não pode mais fechá-las. A tempestade o impulsionou irresistivelmente ao futuro, para o qual as suas costas estão voltadas, enquanto uma pilha de lixo diante dele cresce na direção do céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso.” (p.159)

A escritura literária ao invocar o Ângelus Novus reafirma sua proposta de lutar contra o esquecimento. Como diz Jeanne Marie Gagnebin, “esse anjo ao mesmo tempo petrificado e jogado para a frente é a própria figura da impotência angelical, e, em particular, da impotência em demorar-se, acordar os mortos e juntar os destroços, interromper o curso nefasto do tempo e empreender a obra salvadora da memória” (1997, p.134). Memória que se fragmenta no cotidiano que empilha o lixo do progresso, o acúmulo de significantes vazios, marcas de uma realidade caótica:

“Tudo isso e mais os passarinhos que posam na minha janela, as bananeiras no fundo do meu prédio, os cães uivando nos apartamentos, as balas a esmo vindas não sei de onde, as igrejas de montão para qualquer crença, (...), o lixo nas ruas, o mau cheiro...” (p.116)

Convivem no mesmo espaço balas perdidas e pássaros. O cenário é montado como se fizesse parte de uma vitrine. Os produtos estão à mostra: balas perdidas, pássaros, crenças, lixo, cães uivando. A realidade plena de significados ferve na narrativa.

A narrativa que se desloca no espaço da memória de um sujeito (narrador) que recorda o passado e o futuro por estar preso ao espaço-tempo presente se infla dos espaços múltiplos que ocupam um tempo único dos celulares, da internet. Vejam como essa paranóia do estresse diário ganha a inquietude da própria linguagem:

“Alô! Ta sabendo de um engarrafamento-monstro aqui em Ipanema? Está dando na televisão? O quê? Polícia? Tiroteio? Helicópteros? Ambulâncias? Gente morrendo antes de chegar ao hospital? Não, não estou vendo nada, mas tem um barulho de enlouquecer e o trânsito está totalmente parado. Mas não faço a menor idéia do que esteja acontecendo. Deve ser a Proclamação da Monarquia ou os preparativos para a passagem do século. Ou a volta de Jesus Cristo. Que mais podemos esperar que aconteça neste país maluco? Os meninos estão em casa? (Sempre esta paranóia: e os meninos, e os meninos, e os meninos? Ainda não foi hoje que morreram de susto, bala, atropelamento ou vício? Pai: teu nome é sobressalto.).

A realidade brasileira prenhe de ficção acaba se incorporando ao próprio jogo narrativo. E mais uma vez a ironia dissolve as fronteiras entre ficção e realidade. O entendimento que a

própria realidade se torna também um jogo colabora para que as teorias que adotam a realidade como mera simulação ganhem vida. Mas apesar desta encenação sinistra, que no fundo não passa da própria realidade, estamos diante do componente necessário para a percepção da realidade cotidiana como uma realidade de difícil apreensão. Ou seja, cada vez que tentamos representá-la ela é capaz de ultrapassar seu próprio entendimento. Mas como a função da literatura não é reproduzir a realidade tal e qual ela mesma, estamos convencidos de que o cotidiano não é uma falácia, pois suas incompreensões há muito povoam o universo romanesco, mesmo quando este universo ainda não era uma realização da vida cotidiana.

Um táxi para Viena d'Áustria é uma maneira de reinventar o cotidiano e inserir suas marcas como uma possibilidade de reconstruir a memória de um país. No próximo capítulo privilegiaremos mais duas obras que tratam da realidade brasileira contemporânea.

4.4 – Lembranças do Farol

No romance *Diário do Farol* (2002) de João Ubaldo Ribeiro, há uma ênfase na metalinguagem como um adendo da escritura romanesca atual. O leitor é o tempo todo chamado a sair de seu passivismo porque a narrativa o coloca como o cerne da questão. Partindo do pacto que logo é estabelecido nas primeiras linhas:

“O conteúdo desta narrativa é honesto, corajoso e escrupulosamente verdadeiro, (...) não me é tolerável haver dúvidas, veiculadas por quem quer que seja. Isto destruiria qualquer sentido para o que agora escrevo...”
(p.09)

O pacto com o relato que desde já pressupõe construir uma memória que quer ser fiel ao que se pretende dizer. Esta fidelidade parte da própria captação do sentido de realidade, que subordinada aos efeitos de seus acontecimentos cotidianos e a certas teorias apocalípticas parece ser sinonímia da ficção, sentido que se presumimos diverso (e é) da escritura, suspendem sua certeza quando permanecem na fronteira de dois discursos nem sempre claros: o histórico e o ficcional. Assim, vejamos o trecho que segue:

“... a realidade é, sim, muitíssima mais inacreditável do que qualquer ficção, pois esta requer uma certa arrumação falaciosa, a que a maioria dá nome de verossimilhança. Mas ocorre precisamente o oposto. Lê-se ficção para fortalecer a noção estúpida de que há sentido, lógica, causa e efeitos lineares e outros adereços que integrariam a vida. Lê-se ficção, ou mesmo livros de historiadores ou jornalistas, por insegurança, porque o absurdo da vida é insuportável para a vastidão dos desvalidos que povoa a Terra.” (p.10)

A literatura busca sentido para si. Mas o sentido a si é sentido para o absurdo da vida? No fundo não se responde nada, fica a pretensa solução da escritura literária para o sentido das coisas. E ela percorre sua presença-ausência constatando que a realidade está além do que vemos, do que sentimos, do que imaginamos. Ficamos a mercê de uma realidade que não conhecemos e quando supomos conhecê-la através das diversas escrituras fundamos nosso esquecimento de tudo. Ela sempre nos recorda algo que não lembrávamos.

E nesse lembrar a personagem que narra a história nos recorda que a arte tem uma memória implícita ao seu fazer artístico, pois,

“Toda a pintura do mundo já estava feita depois que a primeira tomou forma, o mesmo se passando com todas as outras artes.” (p.21/2)

Aquele que recorda reforça o desejo de não tornar a própria escritura literária um acervo do esquecimento. É por isso que no início do relato o personagem insiste em não querer impor um sentido à realidade, mesmo que “contraditoriamente” ele a esteja eivando de sentido:

“O único e, por isso mesmo, importantíssimo motivo para prosseguir na leitura deste relato é uma espécie de conscientização da loucura, entendida esta como a internalização da ausência de sentido na vida, o que dana e salva ao mesmo tempo e é o único caminho não enganoso.” (p.17)

O sentido da vida é a ausência de sentido. Percorrer os passos da literatura é mergulhar em sua sanidade louca. Neste momento acabamos rediscutindo a própria necessidade da arte e chegamos a conclusão que de alguma maneira toda arte é uma volta às questões de sentido: sentido para a vida, sentido para a arte. Discussões que não tem por objetivo encerrar o assunto, mas colocar outros tantos significados. É dizer que as escrituras acabam sim limitando o sentido das coisas ao passo que enchem as coisas de outros sentidos. Pois, como a própria narrativa afirma mais adiante,

“... a realidade, qualquer que seja ela, da percebida à insuspeitada, da meramente física à social, não se subordina a ordem alguma, porque, assim como o Bem é o Mal, a ordem é a desordem, o caos, a contradição e o

vácuo de valores inventados como remédios patéticos, todos fáceis de violar e difíceis de defender, a não ser mentindo, reprimindo e transformando meros desejos em verdade.” (p.18)

Ou seja, a realidade que se subordina à ficção é uma realidade de caráter exclusivamente dela. Nem o discurso histórico é capaz de fornecer uma outra realidade que não seja aquela que ele mesmo inventou. Mas é necessário dizer que apesar disso, é, tanto no discurso literário quanto no discurso histórico que a realidade no sentido amplo consegue vencer os desgastamentos causados pelo esquecimento.

Para que o esquecimento não encontre uma saída na narrativa, a própria narrativa se constrói numa ilha imaginária (a ilha – o homem que narra; a ilha – a memória narrativa que permanece criando a realidade). A construção da memória ganha um símbolo: o farol:

“Daí, o farol, que mata como quando atrai a mariposa e aparenta salvar, quando avisa o barco de que há escolhos.” (p.18)

O farol que iluminará sempre a espaço regulares tudo o que está a seu redor, mas que na sua forma não fixa (luz e sombra), constrói em sua passagem o claro-escuro da memória. Por isso o narrador atesta:

“O farol, porém, existe em cada um.” (p.19)

Na tentativa de recordar a realidade, a escritura num ato de provocação afirma:

“Não pretendo mudar nada no mundo. Pretendo, aliás, contribuir para deixá-lo como está, ele é perfeito.” (p.24)

A personagem que narra, espécie de psicopata, toma na ironia da última frase o mundo como obra para as suas futuras ações. O que no dizer de outra maneira, o mundo é o cenário ideal para que o mal vença:

“Eu sou um grande mau, dir-se-ia.” (p.23)

“Escolhi para mim o que você julga ser o Mal, mas para mim não se distingue do Bem, não existe isso. Escolhi para mim, ou aceitei de bom grado, o que você julga ser o Mal, mas para mim não se distingue do Bem, não existe isso.” (p.23)

“... mas sou o pior que tem consciência desta condição e agora a espalha para quem queira saber.” (p.24)

Aquele que recorda, invoca o leitor como cúmplice. O mal será personificado na personagem principal. Qual será a intenção da narrativa ao mergulhar nesta temática? Afinal, o sentido da vida, sentido da arte, travaria sua pertinência numa batalha com o mal?

O mal seria uma característica de nosso tempo? E o romance de João Ubaldo Ribeiro seria uma espécie de memória do mal?

A realidade é apresentada como um mal. Vivemos uma realidade aparente? É isto o que a narrativa questiona nas linhas que seguem?

“Sempre que me confessei e me confesso, menti e minto, e não só creio que apenas os que sofrem de graves distúrbios mentais não mentem, como acho que todos mentem de uma forma ou de outra, até porque mentem a si mesmos, condição esta de que só os que se assemelham a mim – e somos muitos, como você mesmo pode ser, embora talvez se esconda de si mesmo – escapam.” (p.70)

Mas a mentira da personagem (“poderosa arma que usaria durante toda a minha vida”, como ela mesma afirma na p.73) tenciona criticar as pseudoverdades no discurso da história (e da literatura). A personagem que cria pela mentira uma outra composição de si na ótica do outro reforça tanto o sentido efêmero da realidade quanto aprofunda o caráter da metalinguagem.

A vida que a personagem vive aos olhos das outras personagens seria uma personificação do bem, enquanto suas ações estão diametralmente opostas: pertencem ao mal. Mas na sua lógica Bem e Mal se revezam e não conjugam absolutamente conceitos diversos. Talvez aqui venha a crítica à perda de referenciais cultuados em nosso tempo, em que os valores foram banalizados. Afinal, quais os valores pregados por nossa sociedade? Daí a própria personagem acaba mesmo se tornando “porta-voz” dessa pregação dos tempos atuais:

“Eu sou o que sabe em sua crueza que o Bem é o Mal e vice-versa, eu sou o que nunca deu importância a essa distinção, o que sabe que ela não faz parte do universo.” (p.23)

É sendo a própria incoerência do espetáculo cotidiano contemporâneo que a memória desse “anti-herói” revela a si mesmo o mundo que suas lembranças constrói:

“Lembro-me da hora em que ele (meu pai) trouxe o corpo dela (minha mãe) e desfilam diante de mim cenas claras, em que ele batia nela e em mim e nos ameaçava com tudo o de ruim. Ele nos tratava com o furor de um cão raivoso e sei, porque minha mãe me contou, que tomei minha primeira surra aos quatro meses de idade, por causa de meu choro de cólicas, que não o deixava conciliar sua sesta habitual.” (p.29)

O cenário composto pela memória narrativa é o cenário da violência urbana que se germina no núcleo familiar. Família desestruturada, sociedade da barbárie. Assim é o pai o assassino

da própria mãe. Crime que pontua o início da memória de nossa personagem e que ganha as páginas de um relato pautado na vingança:

“... eu cujo pai ia à missa e professava devoção ardorosa, mas era um homicida adúltero e tirano (...) eu, Eu, seria mau, seria tão mau quanto me permitissem a astúcia, a dissimulação e o uso de qualquer recurso, por mais torpe, de que agora me sentia vigorosamente capaz, eu, Eu, seria o pior dos homens, Eu jamais seria vencido.” (p.50)

Como diz Todorov, “a memória da violência passada alimenta a violência presente: tal é o mecanismo da vingança” (2002, p.201). Neste momento poderíamos concordar com Nietzsche, o esquecimento é mecanismo de felicidade. Já que sem a memória da violência passada o indivíduo não poderia se vingar. Daí muitos fatos que marcaram o passado seria pontualmente esquecidos. Neste caso, não haveria o seis de agosto, nem o onze de setembro, por exemplo. Mas outros episódios não estariam sendo produzidos mesmo a revelia da lembrança? Como corrigir os erros futuros sem conhecer os do passado? Assim chegamos a conclusão que a memória é mesmo indispensável ao ser humano? E apenas a memória literária seria incondicionalmente a melhor lembrança? Não creio que o mal seja apenas um atributo da vingança que se alimenta da memória da violência passada. O mal é gratuito como o bem, da mesma maneira que tanto a memória como o esquecimento é involuntário.

Na verdade, o relato-memória da personagem tem a intenção de resgatar as marcas do mal que invade o cotidiano dos grandes centros urbanos. Talvez para que o horror não fique arrefecido nas imagens espetaculares dos *media* e para também em conhecendo o mal possamos não repeti-lo, conforme foi visto anteriormente. Mas a memória literária é sempre imprevisível, porque nos faz lembrar mais do que supomos. Daí as palavras da própria personagem:

“... minha memória sempre foi excelente e eu me lembrava de tudo.” (p.58)

Essa memória infalível se justifica na plurissignificação do discurso literário. Porque nada escapa ao jogo narrativo. Por não escapar, é a própria realidade refém do enredo. E a personagem sendo a personificação do mal contemporâneo⁷⁴, constitui uma “atmosfera de poder”(p.65): o poder de Deus, através do seminário, dos padres e fiéis; bem como o poder

⁷⁴ - Denominamos mal contemporâneo a banalização de vários aspectos da realidade atual, dentre eles a crescente onda de violência que invadiu os grandes centros urbanos brasileiro, principalmente desde a última década do século passado.

do Estado, através dos agentes da CIA, militares da ditadura; todos estavam à mercê dele. Porque no fundo ele sabia que:

“Militares e sacerdotes tinham mais em comum do que se pensava, pois ambos colocavam acima de tudo sua fidelidade a princípios. Até mesmo a violação da lei se justificava, em função desses princípios e idéias.” (p.251)

Segundo Tzvetan Todorov, “os regimes totalitários do século XX revelaram a existência de um perigo antes insuspeitado: o de um domínio completo sobre a memória” (2002, P.135). Uma das tantas seqüelas produzidas em nossa sociedade pode ser percebida, por exemplo, na supressão dos movimentos dentro da Igreja Católica que durante os anos setenta formavam uma espécie de resistência ao regime. Esses movimentos foram atropelados pela onda aeróbica dos novos cultos dominicais que parecem dizer: para que lamentar o passado, precisamos celebrar a alegria do presente.

O mal contemporâneo encontra muitas vezes na história situações que podemos conjugar como similares, mas por estarem legitimados por leis ficam invariavelmente esquecidos:

“Cortaria um ou dois dedos de cada vez, uma orelha de cada vez, um artelho de cada vez e assim terminando pela língua, para ele não me dizer nada no momento da execução, da mesma forma, que, misericordiosamente, faziam os inquisidores antes de queimar hereges numa fogueira, assim evitando que as almas deles fossem ainda mais maculadas pelas blasfêmias que pudessem proferir antes de serem churrasqueados em nome da fé.” (p.119)

A personagem encontra aval nas incoerências do passado para de certa maneira justificar suas ações. Como suas ações são ações de linguagem é a realidade que é atingida, desmistificada, desmascarando-lhe o mal, tirando-o de suas entranhas, tentando vê-lo na sua essência, como uma conduta do ser humano ao longo dos tempos. E a narrativa não carrega a intenção limítrofe de uma arte engajada, no sentido panfletária, mas reconstrói a força do mal dentro das instituições representativas da sociedade. Se a inquisição está equidistante de nós leitores, o romance sente a necessidade de invadir o espaço mais próximo (o Brasil) localizado no período da ditadura militar. Segundo Antônio Callado, “com fulminante rapidez o movimento militar transformou em passado a mais viva experiência social acontecida no Brasil” (apud Chiappini 1993, p.159). Assim:

“A ditadura militar foi básica para mim, pessoalmente, às vezes parece ter sido implantada comigo em mente.” (p.195)

A personagem chama para si a autoria de um período em que a tortura era legitimada como um método natural da ideologia dominante. O espaço-tempo acaba também se personificando no mal. Mas ao retomar tal período na construção do mal, a personagem enfatiza o fato de que a memória que recorda essa história é *sui generis*, ou seja, seu compromisso não é com a verdade dos fatos, mesmo que alguns deles possam ser inferidos, mas com a escritura que a compõe.

“Não quero contar parte da História, nego qualquer tentativa de ‘precisão histórica’, assim como devo insistir em que não tenho a mínima intenção de ainda que indiretamente, fazer nenhuma ‘denúncia’. Isso de fato é parte de nossa História, da qual vivi o meu quinhão e que serve para ilustrar o que quero dizer, mas meu relato não é importante por causa de nossa História, é importante para a compreensão do ser humano como ele realmente é, tão debruçado e enredado que quase nunca sabe quem de fato é ou como de fato é.” (p.199)

Evidentemente a história que é citada como ilustração da narrativa compõe de certa maneira o engodo necessário de um momento recente que tem trazido consequências drásticas à memória de nossa história. Assim como revela Todorov, “toda a história do ‘Reich milenar’ pode ser relida como uma guerra contra a memória”⁷⁵, escreve com razão Primo Levi; e o mesmo poderia ser dito da URSS ou da China comunista (e também do Brasil)⁷⁶. Entre os mais comuns procedimentos utilizados cá e lá para controlar a circulação de informação, pode-se mencionar primeiro a supressão dos vestígios” (2002, p.135). Evidentemente os militares se tornaram craques neste quesito. O maior exemplo estaria representado nos desaparecidos políticos. O segundo procedimento lembrado por Todorov consistiria “na intimidação da população e na proibição de que ela procure informar-se ou difundir informações” (2002, p.136). “Outro meio de dissimular a realidade e de eliminar da memória qualquer vestígio dela consistiria no uso do eufemismo” (2002, p.137). Neste caso citaríamos como exemplo a ditadura Vargas que durante o período recebeu o nome de ‘democracia forte’, conforme vimos num dos trechos do romance de Jô Soares, mas também citaríamos o DOPS (Departamento de Ordem Política e Social – há eufemismos maiores do que os “departamentos” criados durante a ditadura militar?). O último procedimento estaria relacionado à mentira veiculada através da propaganda.

⁷⁵ - Grifo nosso.

⁷⁶ - Nossa observação.

Voltando a citação acima, a ilustração a que se refere o trecho, não pode ser entendida como uma simples menção a tal período, mas como um componente de reconstrução da própria realidade. Que, neste caso, constitui memória do passado como uma leitura viva do presente e vice-versa. Os procedimentos apontados por Todorov são capazes de enredar mesmo o indivíduo numa espécie de pseudo-realidade. Neste caso, poderíamos até nos conformar com Baudrillard, porque o cotidiano vivenciado recebia fortes influências do cotidiano sugerido pelas notícias oficiosas alimentadas tanto pelos grupos de esquerda quanto pelas forças de direita. Daí que neste caso, essas obras podem também ser colhidas como um adendo da memória nacional.

Há clara a menção a outros momentos dessa história que a narrativa se propõe retratar, como a presença real dos Estados Unidos no período:

“Eu seria uma arma da Revolução, revolução esta tão importante que os Estados Unidos já estavam colaborando intensamente na repressão, já havia diversos agentes em atividade em toda a área regional sob a responsabilidade dos órgãos de segurança.” (p.251)

Essa presença americana já é do conhecimento de todos, acredito. Mas durante muito tempo ela nos foi sonogada como parte dos vestígios que deveriam ser apagados. Ou como diz Todorov, nosso passado estava “cuidadosamente submetido a uma triagem” (2002, p.189). E talvez captando o sentido dessa triagem, no romance de João Ubaldo, o isolamento proposto pela personagem numa ilha para a partir dela compor seu relato-memória, constitua uma espécie de ‘purificação’ para que o que está sendo dito obedeça à verdade dos fatos narrados. Mesmo quando a narrativa faz menção a momentos históricos as datas são colocadas de lado. Porque conforme deixa claro o narrador:

“Quanto mais ignoro o que para mim é joio histórico, mais faço um relato eficaz como o que eu quero fazer, uma visão fotográfica, mas impressionista, não um filme, mas uma sucessão de imagens...” (p.200)

Assim se comporta a memória narrativa: uma sucessão de imagens. Esse acúmulo de informações funciona avesso à idéia de apagamento. E parece bem com o que Todorov chama de efeito da sacralização ou da banalização aos fatos. Segundo Todorov, “a sacralização seria o isolamento radical da lembrança” – a repetição do holocausto acaba intencionalmente suprimindo os atos bárbaros americanos, como vimos, por exemplo – enquanto que “a banalização seria a assimilação abusiva do presente ao passado” (2002,

p.191) –ou seja, “dizer que Putin, novo presidente russo, segue os passos de Stalin impede de saber quem era Stalin e quem será Putin” (Todorov 2002, p.194).

O passado em *Diário do farol* ao funcionar como ilustração nos termos que já mencionamos, revitaliza-o de forma crítica sem para isso elevá-lo à categoria de pico da memória (sacralização), e o presente personificado no mal também não tenciona repetir o passado como cópia (banalização), mas reforçar que o mal continua sendo produzido, que continua vivo e que é preciso conhecê-lo para nos defender de suas ações.

A narrativa chega ao ápice de sua intenção: o homem.

“O homem é o necessário câncer da Terra.” (p.266)

Essa referência ao homem como câncer se coaduna a repetição dos fatos bárbaros ao longo da história. Como se o mal uma vez introduzido na espécie humana perder-se o controle sobre si mesmo. Ouçamos mais uma vez Todorov:

“Até 1942, os governos britânico e americano denunciavam a destruição das populações civis como um ato de barbárie; mas, a partir dessa data, adotam a tática em seu proveito. Em fevereiro de 1945, 40 mil pessoas pertencentes a população civil serão mortas pelos bombardeios a Dresden. (...) A antiga vítima imitou o antigo malfeitor.” (2002, p.170)

E aqui poderíamos mais uma vez fazer referência ao 11 de setembro, só que nesse caso a história (dos *media*) não se acostumou a ver o americano como malfeitor. E é talvez por isso mesmo que em vez de compreendermos o ato como resposta das minorias (dos excêntricos) às atrocidades americanas continua-se a reproduzir um discurso cêntrico ao apoiarmos a invasão absurda ao Afeganistão. O 11 de setembro poderia muito bem ser interpretado como uma resposta à barbárie.

É por não concordar com essa realidade que o mundo do espetáculo patrocina, e neste caso Janice Theodoro da Silva capta bem o problema ao afirmar que a aparência ao triunfar sobre os conteúdos acaba ditando os motivos que irão conduzir à ação histórica (1993, p.38), que nossa personagem assume mesmo seu papel na ficção ao dirigir o cerne da questão para a linguagem:

“Por mim, não preciso conhecer nada, não quero conhecer lugar algum, tudo já está nos livros e a realidade é sempre inferior à imaginação...” (p.285)

Recusar a realidade (dos *media*), que seria interpretada como uma outra barbárie, por camuflar a verdadeira barbárie, é permitir a possibilidade plurissignificativa da linguagem

literária. A recusa da personagem se conjuga por tudo aquilo que já vem definido ou que já vem interpretado pelo mecanismo da informação (mais uma vez a gente volta aquela discussão benjaminiana do início desta tese, ou seja, a informação é responsável pela lapidação dos fatos). Ao recusar essa visão disforme, unilateral, a personagem propõe uma postura crítica ao leitor. Como diz Todorov, “para que o passado se mantenha fecundo, cumpre aceitar que ele passe pelo filtro da abstração, que se integre ao debate sobre o justo e o injusto” (2002, p.359). Em nosso entender ao se construir no conflito do bem e do mal a narrativa permite ao leitor a liberdade de construir o passado reinventando o presente, permitindo a ambos (passado e presente) sentidos distintos que visam dessacralizar e não banalizar os fatos.

Todorov também nos lembra que, neste sentido, “compreende-se facilmente por que a memória viu-se aureolada de tanto prestígio aos olhos de todos os inimigos do totalitarismo. A reconstituição do passado já era percebida como ato de oposição ao poder” (2002, p.140).

Assim, *Diário do farol* pode ser lido como um discurso contra a barbárie, a posição pouco cômoda da personagem ao assumir o papel do mal tem a intenção de na construção do mal pela linguagem fazer uma reflexão da própria sociedade, desconstruindo a carapuça que esconde os interesses das diversas instituições que a gerencia.

Passemos agora a uma outra obra que achamos importante sobre a discussão do cotidiano. O enfrentamento cotidiano na perspectiva da escritora Hilda Hilst na obra *Estar sendo Ter sido* (1997) revela-nos que a linguagem cada vez mais assume um papel preponderante na reinvenção da realidade. E faz necessário repetir que toda reinvenção é construção de memória. E o que se reinventa é a realidade desmistificada. Traduzimos a desmistificação como recuperação do real da realidade nos termos já mencionados neste trabalho. A obra de Hilda ao desmistificar a realidade cotidiana coloca o indivíduo frente a frente com a Vida-morte ou mais explicitamente diante de Deus e suas formas (ou faces). É interessante observar como lembra Clara Silveira Machado que é a língua responsável pelo fluxo de consciência, memória fundada no corpo erógeno deslocando para o corpo da linguagem (in Hilst 1997, p.122). Por isso a linguagem está carregada da memória do corpo; do corpo da personagem Vittorio, corpo definido na velhice, 65 anos, num olhar para a memória que se apaga involuntariamente das lembranças do passado e da

inquietação (ou frustração) de pertencer ao presente revelado num corpo que se decompõe na proximidade do fim da vida. É Vittorio quem narra, mas quem se esconde nas várias vozes das personagens que se misturam na construção da memória. A narrativa aglutina vozes que se impõe numa espécie de jogo que tem como objetivo preencher espaço, como se esse preenchimento significasse vida.

A memória vai se afirmando num conjunto enevado de coisas que incomoda o leitor. Vejamos dois trechos localizados no início da narrativa para elucidarmos nossos argumentos:

“tenho pensado que alguma coisa está para acontecer. que espécie de coisa? sombras, alguma luz mais adiante. as coisas são sempre as mesmas. se ainda tivesse um cadáver por aqui, talvez o dia de hoje sorrisse se achássemos um cadáver por aqui. uma boa novidade.” (p.13)

“as coisas que você me diz, pai. medardo. matriz. há coisas demais à nossa volta. você ainda acha isso? não há mais nada por aqui, só as essenciais. eu falo de outras coisas, você não percebe?” (p.14)

Nos trechos acima percebemos que a construção da memória de nosso tempo passa por espécies de flechas que dificultam o entendimento do sentido de realidade. O ambiente cotidiano é revelado na idéia de que as coisas não se modificam. Mas essa não modificação se conjuga no olhar da personagem principal que vê sua vida em decadência e que já não espera grande coisa do mundo. Por isso o cadáver se constitui enquanto novidade. O corpo já não significa porque seu significado está atrelado a sexualidade⁷⁷. Mas nada é dito ou tudo está interdito. A memória cotidiana é uma memória confusa por isso não sabemos de que coisas falam as personagens: a comunicação não se estabelece entre as personagens e o leitor (num primeiro momento). O neologismo medardo tenta redefinir não apenas a expectativa da personagem, mas acima de tudo a expectativa do leitor. A própria gramática é burlada na construção de orações sempre iniciadas com letras minúsculas: possivelmente uma referência à efemeridade das coisas da vida. E neste caso estaria o discurso ficcional enfatizando o cotidiano das pessoas como algo banal numa relação com a história? Notem que no segundo trecho a palavra “matriz” vem solta, sem aparente ligação com o restante do texto. Mas esse isolamento da palavra numa única frase comporia justamente o referencial de toda a narrativa. Ou seja, as idéias lançadas em fragmentos pelo enredo

⁷⁷ - “eu fui jovem e amante um dia., Hermínia, imagina, eu fui tão fervoroso e cheio de fé... já fui alegre, Hermínia, imagina! te lembra?” (p.24)

seriam o ponto de partida para a reconstrução da realidade e construção da ficção. O isolamento da palavra também reconstitui o isolamento do indivíduo. O indivíduo, na velhice, é o referencial do passado no futuro.

O indivíduo que constrói seu relato necessariamente, no final da vida precisa voltar ao início. Mas na reconstituição do início ele está por demais encharcado do fim, e sua versão do passado é memória do presente:

“os sentimentos se diluem na velhice, não, não é isso, os sentimentos tendem a alastrar-se, procuram os inícios, os ‘como era mesmo?’”. (p.20)

Sem conseguir vencer a barreira do agora, as pequenas seqüelas acabam se tornando abismos inelutáveis.

“choro do velho que estou ou que me sinto, choro porque não sei a que vim, porque fiquei enchendo de palavras tantas folhas de papel... para dizer o quê, afinal?” (p.24)

É a luta do ser pela memória. Mas o que fica na memória: um corpo pesado, ou simplesmente o pensamento? Se o indivíduo se decompõe afinal, valeu a pena viver? E numa espécie de balanço final haveria nessa contabilidade algum saldo positivo? Mas uma vez o indivíduo tenta se achar na compreensão do seu próprio papel diante desta realidade. Segundo Edson Costa Duarte, o que causa profunda inquietação no leitor, é o fato do romance de Hilda buscar entendimento de matérias fundamentais para o ser humano: o sentido da Vida-morte, as faces de Deus (in Hilst 1997, p.124).

Para Clara Silveira Machado, “Vittorio recorda (traz para seu coração) momentos de sua vida com um olhar que é o caleidoscópio de sua alma. Desintegra-se e se reintegra em tantos outros possíveis eus: ele é, ao mesmo tempo, múltiplo e uno” (in Hilst 1997, p.119). Ou seja, é a inquietação da construção de um mundo conflituoso: indivíduo e sociedade se embatem. A sobra deste embate é a imbricada cotidianidade: cheia de vestígios. E toda essa metamorfose é revelada na feitura da palavra:

“Buscando a palavra

Buscando a palavra morta.” (p.69)

Essa necessidade em revelar a palavra como reinventora do mundo a determina como construto da memória. O que reforça nosso entendimento da escritura literária como propulsora de memória. Mas o que seria a palavra morta? A memória sacralizada nos

termos de Todorov? Mas aí a narrativa não diz ter encontrado a palavra morta. Seria uma busca sem fim, o próprio fazer artístico. Sendo assim nem ficção ou mesmo realidade poderia ser vista nesta dimensão sacralizada. Muito mais longe ainda depositaríamos uma intenção à balalização dos fatos já que a busca pelo modo de dizer revela uma preocupação em não repeti-los nos termos que vimos anteriormente.

Mas recordar não é tão simples. E o sujeito se vê ao final da vida consumido pelo peso dos vestígios:

“ando atijolado de memórias.” (p.84)

São as memórias que acabam como um corpo estranho pesando sobre o indivíduo. É como um peso construído fora do corpo, mas uma construção que remete o indivíduo para dentro de paredes intransponíveis: paredes de si mesmo. Daí a narrativa ser fluxo de consciência espezinhado pela vida que segue em sua cotidianidade.

“ontem ouvi dizer que uns famintos comeram um seio, a mama, a teta de alguém encontrada no lixo, no monturo. e tu cada vez mais jubiloso se encolhendo, se fazendo tule, renda, logo mais serás apenas assovio, aquele que ninguém ouve, só os cães, e ninguém há de ter aquele apito, aí sim, esquecido depois de um milhão de luas, como hás de rir de mim.” (p.89)

O cotidiano aparece ao acaso na miséria de um povo. O episódio citado preencheu os noticiários há alguns anos atrás e revela um pouco o cotidiano contemporâneo nacional. Evidentemente a referência ao episódio localiza o olhar da personagem, o espaço-tempo. Ao mesmo tempo o episódio é relativizado pelo olhar da personagem-narrador: afinal, qual o valor da vida neste final e início de século? A esse questionamento a própria personagem reverbera em outros momentos a frase: “existo?”. E aí numa dessas tentativas de reconhecimento do indivíduo e da própria realidade ela sentencia:

“Encontrei pedaços esparsos de mim.” (p.66)

A montagem da narrativa é a montagem da ficção e do indivíduo, ou seja, da realidade (que é montagem da memória). Mas “a coisa” funciona como um quebra-cabeça e nem sempre encontramos todas as peças desse jogo. É por isso que Vittorio proclama:

“há mil e cem dias pela frente até acabar esse recado, essa incessância, esse trevoso lago de lembranças.” (p.49)

Porque no momento em que se lembra,

“tudo se esvai, tudo se dilui, não é mesmo? e a carne vai ficando triste e sarapintada e não há mais amor nem sonhos. sono também não há. cadê os bichos? uma outra cara apareceu agora. a de um homem ajustando os óculos e lendo-se. parece um hábito pernicioso. e é. ler-se é escuro e roxo também.” (p.31)

Olhar para si num ato de reconhecimento. Mas este reconhecimento é uma mistura do conhecido e do desconhecido. Porque a leitura que fazemos de nós é sempre precária. Se a leitura de nós é precária como poderemos ler a realidade e fazê-la confiável? É uma tarefa escusa. Daí a única alternativa seria inventá-la reinventando? E assim a voz plurissignificativa da literatura seria a única capaz de construir essa realidade?

As palavras conduzem com toda certeza a um mundo possível, mundo sensível. Por coletar da realidade um dado e por revertê-lo noutra dado ela permite que este dado reinventado surja como uma marca tanto da realidade como da literatura. Porque passamos a reconhecer na linguagem o construto de um momento da realidade. Assim a memória que se funda explícita e implicitamente carrega marcas de um mundo real. Mas evidentemente não seria esta a única possibilidade de construção da realidade. As ações do homem não podem ser minimizadas neste construto.

Assim, a própria narrativa define-se como apenas uma construtora da realidade, mas que apesar de ser apenas uma, ela consegue ser plural em sua forma:

“Umasó múlti lamatéria.” (p.72)

Uma matéria densa capaz de construir um mundo confiável (o mundo da literatura) que surge de um mundo pulverizado pela espetacularização midiática (o mundo do cotidiano).

O cotidiano em *Estar sendo ter sido* ganha as páginas da solidão. O indivíduo sofre com as desventuras de um mundo cruel. A aspereza das palavras submete o próprio Deus ao desencanto de estar só. É como se também Deus (o Indivíduo) se perguntasse: qual o saldo do presente que se é e do passado que se foi? E o que se é, é apenas sobra do passado? A personagem Vittorio parece personificar esse indivíduo que diante da sociedade já não conta. Um indivíduo que acumulou ao longo de sua vida o apagamento de suas marcas relativizadas na crescente impotência de seu corpo. O indivíduo já não se vê alguém porque pertencendo a uma sociedade de características machistas na perda de seu poder sexual contrai uma imensa crise de identidade:

“sou ninguém. sou apenas poeira.” (p.100)

“estou sem rosto. desnudado e frio, este mesmo corpo foi um, agora é outro. como pôde ser isso? menino era um, intenso, e não sabia. o que é intenso? comendo o dia.(...), sou tão ninguém, sou um menino de estreito torso e pernas finas, sou de novo um nada-ninguém, só sinto, quero dizer só penso, é o mesmo.” (p.92)

Ser ninguém é não interferir. É deixar as coisas do jeito como estão. Sentir e pensar se conjugam a não agir. É estar submetido aos reflexos do mundo. Assim, o indivíduo estaria fora do processo de construção da realidade. Clara Silveira Machado afirma que “as personagens que Hilda cria são apartadas da realidade, estão afastadas do centro-oco dos conceitos” (in Hilst 1997, p.120). É preciso entender esta afirmação do seguinte modo: a velhice aparece como um ponto de estagnação somente rompido pelos vãos dirigidos pela lembrança. A presença da cotidianidade se sinonímia de uma monotonia inelutável: os registros do real são repetições de um cenário imutável. Daí porque também pensar e sentir se similarizam. O passado é a revelação de que um dia a vida foi mais intensa e aí o cotidiano era pura ação (“comendo o dia”). Mas a crise de identidade vivida pelo indivíduo que é tragado pelos papéis que a sociedade quer que ele represente, salta das últimas páginas do romance forjando o suspiro derradeiro do ser humano:

“nunca vi picas de negros, vi muito poucas picas, aliás, a de Alessandro era soberba, por isso é que me veio a idéia de oferecê-la a Hermínia, aquela vaca branca. ando assustado porque isso não tem fim. meu desprezo por Hermínia, minha vontade de livrar-me de todos e só encontrar o Caramínima. afinal fomos feitos para quê, hen? afinal você aprende aprende, quando está tudo pertinho da compreensão. você só sabe que já vai morrer. que judiaria! que terror! o homem todo apumado diz de repente: quase que já sei, e aí aquela explosão, aquele vômito, alguns estertores, babas, alguns coices, um jato de excremento e pssss... o homem foi-se.” (p.109).

A efemeridade da vida encarada de frente pela personagem principal. O apagamento do sexo forçado pela inatividade do corpo corrobora para que outros caminhos sejam privilegiados. Mas aí o pesado corpo informa que não há muito tempo, que a brevidade da vida sela a possibilidade de um futuro. A necessidade do presente é a necessidade de reviver o passado. Mas o passado só acontece na memória. A vida já está em outro lugar. O personagem se sente vivendo uma quase vida. A busca incessante cede lugar a uma sensação do não vivido. Mas aí o quase, impossibilidade de perfeição, diz que a obra é sempre aberta e tanto a vida quanto a literatura desejam ser completadas. Porém quem encontrará a resposta a todas as perguntas? Tudo enfim permanece aberto e nem mesmo a

morte é capaz de completar qualquer círculo. O homem deixa de existir, afinal existiu? É o que a narrativa está o tempo todo se perguntando: existo? Para Clara Silveira Machado, os personagens de Hilda “não chegam a lugar algum porque procuram ‘La obscura Cara’ de si mesmos e do ‘Sem-Nome’” (in Hilst 1997, p.121). Seria a procura pelo esquecimento? Mas o “Cara-mínima” no fundo não seria a junção de todos os eus? Seria a face de Deus? A busca do homem é busca do divino, da sua identidade divina? A impressão que nos dá é que, na dimensão do cotidiano, o indivíduo é a junção de outros indivíduos, o que disseminaria qualquer possibilidade de uma identidade individualizada. Prevalecendo a coletividade no inconsciente cotidiano prevalece o não entendimento de suas marcas como constituintes de uma memória. O cotidiano nasce e morre sem deixar rastros visíveis. O que sobra são amontoados de restos pouco decifráveis. Mas a busca do “Cara-mínima” reforça a luta da escritura literária pela reconstrução dessa realidade efêmera. O “Cara-mínima” é na verdade a personificação dessa memória cotidiana que se funda sobre o eu e o mundo.

CONCLUSÃO

Reiniciando

Nossa promessa de futuro se faz pela necessidade de um estudo que abra as portas à literatura recente como fundamento de uma memória do futuro. O paraíso não será mais erguido, mas devemos ter a consciência de que a sua destruição em nada inviabiliza um projeto de reconstrução de uma identidade. Neste sentido, tentamos afirmar uma identidade literária que insufle uma “reconstituição” de uma idéia de nação. E aqui não há nenhuma pretensão de se forjar um movimento na literatura com vistas a uma escritura ufanista. Porque as obras não diluem sua narrativa a limites espaços-temporais. É na reflexão de um país, sua história, seu cotidiano que a literatura estabelece vínculo à memória de sua escritura na lembrança e liberdade de seus intertextos. Aqui se querem denominar um certo caráter nacionalista as estas obras, conjugamos esse nacionalismo a esta necessidade de reencenar o passado com vistas a não perder o presente, porque assim construiremos um país com marcas visíveis e reafirmamos ser o romance um gênero vivo e pleno de possibilidades. O reconhecimento do passado é uma possibilidade que se abre a um entendimento do futuro. Evidentemente para conhecer o passado necessariamente não prescindindo da leitura de romances, mas preciso reconhecer que ao referir-se ao passado ou mesmo presente, estes romances problematizam a pergunta aberta por este gênero: o que o homem pode fazer de si mesmo?

Já não é preciso ir às lixeiras para inventar o cotidiano como faziam os romancistas da década de setenta. Ele está nas imagens cumulativas da mídia. Resta-nos fazer a seleção “certa” separando o joio do trigo para encontrar a realidade histórica e cotidiana implícita nas imagens contemporâneas. Neste sentido, não concebemos a realidade como um vácuo, o que também faz com que não conjugemos a literatura como uma reprodutora de uma pseudo-realidade.

As escrituras que se propõem no sentido geral criar uma memória pode diferenciar no trato com o real que se dispõem construir. Enquanto a escritura histórica é “apenas” capaz de reconstruir o passado, a escritura literária lança a possibilidade de revivê-lo. Assim o passado mais distante vive paralelamente ao presente mais cotidiano. Essa possibilidade de recriar o tempo é a marca que faz da escritura literária um discurso

atemporal. Os fatos narrados são capazes de estar sempre acontecendo e estão a cada ato da leitura.

Enquanto a escritura histórica trabalha no sentido de diminuir o campo das incertezas, a escritura literária é incondicionalmente um jogo de claro-escuro. Ou seja, às vezes é necessário tornar mais escuro para ficar claro, às vezes mais claro para se fazer escuro. Porque não é a luz que ela busca, mas a sua afirmação enquanto multiplicidade de existência.

Os romances noventistas analisados neste trabalho teriam uma percepção de mundo “além” da realidade e “aquém” da linguagem⁷⁸. Os fatos de linguagem são reinvenções de fatos reproduzidos no discurso histórico e no discurso da cotidianidade (através dos media). Neste caso, as *Terras sem mal*, verdadeira promessa de futuro, talvez não tenha um caráter genealógico. Porque se como vimos através de Eduardo Subirats que o movimento antropofágico intencionava restaurar a memória das origens, parece-nos que o romance noventista não tem esse mesmo projeto. O seu projeto seria uma reafirmação de identidade baseada numa percepção de história e cotidiano que lança um olhar sobre o que virá. Ou seja, ao recontar revivendo a história do país, e ao reencenar sua cotidianidade, esses romances querem é construir uma memória a partir dos escombros, ou de uma maneira menos pessimista, eles pretendem construir uma memória das marcas de um país possível.

Os romances reafirmam que devemos deixar de lado essa saudade do vazio, de um país apócrifo, em que nossa memória é dosada pela amnésia. Não somos mais um país sem memória porque na verdade sempre tivemos memória. Os romances atuais querem “apenas” nos lembrar disso. Ao reviver os episódios nacionais na lembrança de seu passado ou na turbulência de seu presente as escrituras estão preenchendo “o vazio” (se é que ele existiu). Elas abrem o diálogo do presente com o passado, da realidade com a ficção, dos diversos textos que falam do mundo e do eu.

Os romances já não pretendem denunciar, naquele sentido aberto pelas obras dos anos setenta, mas (re)afirmar uma memória viva. E nessa intenção muitas vezes vem a necessidade de ouvir as vozes dos que estão “fora” do centro dos discursos (padrões). A

⁷⁸ - O além se conjuga a visão plurissignificativa do gênero, enquanto que o aquém estaria na subordinação da reconstrução da realidade à linguagem. Ou seja, o texto é uma outra realidade, mas fora dele há muita coisa acontecendo.

memória não é apenas a presença do discurso ex-cêntrico, é a mistura de diversos discursos sobre a realidade.

Dizer que os romances apresentam uma característica híbrida parece só confirmar a mistura como marca do gênero. Porém não é demais afirmar que os romances têm apresentado uma temática recorrente nos últimos anos. O desajustamento do indivíduo em seu meio (característica presente em romances do início do século XX) às vezes ganha proporções incalculáveis, às vezes cede à acomodação face à realidade contemporânea. O espaço termina, de alguma maneira, sedimentando o indivíduo nos romances de características urbanas, as personagens parecem indivíduos assujeitados. Já nos romances de características históricas talvez a História acabe de outra forma inibindo maiores ousadias das personagens que se vêem impossibilitadas de mudar o rumo dos fatos, o que não significa que novos conteúdos deixem de ser incorporados ao episódio. Mas tanto a personagem que invade o passado como aquela que é sabatinada pelo presente são canais de uma memória que se funda numa perspectiva crítica da realidade. Romper a barreira do tempo, característica da literatura, é um ato crítico. Neste sentido, há sempre uma crítica a todos os discursos (e não só o discurso histórico), inclusive o literário; e a literatura brinca de invadir suas fronteiras. É neste sentido que compreendemos a memória viva: as marcas do passado e do presente passam pelo crivo de sua reencenação e reescrituração.

Os romances de uma maneira geral compactuam de um “objetivo” comum: mostrar um Brasil. O mergulho no país, como vimos, se atem a dois caminhos: uns que buscam uma memória mais imediata, outros que invadem uma memória distante. Talvez seja lícito dizer que enquanto uns tentam diagnosticar a sociedade (aqueles que mergulham no cotidiano) outros pretendem recuperar os vestígios do passado (aqueles que invadem a história). Ambos querem recordar, fazer a opção por lembrar. Mas tais obras não têm um caráter indutivo, ao menos no sentido pregado (às vezes inconsciente) pelos romancistas da década de setenta⁷⁹. A consciência de que saímos de um período de castração (os vinte anos de ditadura) é uma marca que talvez justifique a opção pela História, mas há também a contaminação nem sempre involuntária dos 500 anos de nosso país. Neste sentido, o romance atual acaba questionando a própria veracidade do discurso histórico. E a melhor

⁷⁹ - O escritor Ivan Ângelo ao referir-se sobre seu romance *A Festa* (1976) afirma: “Foi um livro induzido, cobrado, porque a sociedade não tinha como se expressar e os livros eram um dos poucos espaços onde alguma coisa podia ser dita”. (in Sosnowski 1994, p.70).

maneira de fazê-lo é reencenando os próprios fatos históricos. Nesta reencenação a literatura é capaz mesmo de não só recuperar as marcas apagadas pelo tempo como criar outras abrindo novas possibilidades. E os fatos antes já lapidados acabam mesmo se refazendo, ganhando novos contornos, mudando sua aparência. A responsabilidade, muitas vezes, dessas mudanças, recai sobre as personagens de ficção, que não só invadem o espaço histórico, mas terminam mesmo “resolvendo” impasses insolúveis à realidade. A solução muitas vezes é um atributo da ambigüidade romanesca, a criação de um ambiente propício à interpretação. Ou seja, os caminhos se abrem, as possibilidades são multiplicadas, os sonhos se realizam, e os fatos obedecem a plurissignificação da literatura. A história é um construto vivo e componente de uma realidade que exhibe uma verdade possível: é o romance que nos permite acreditar nisso. Dado que faz do romance “histórico” contemporâneo um construtor de marcas da realidade. Onde não há ruínas, mas construções, edificações, reinvenções. As ruínas seriam obras do esquecimento e como é próprio do romance rememorar, cada ponto luminoso que surge é ruína que se desfaz, parede que se ergue.

O fato de puxar a história para dentro da narrativa é uma possibilidade de desviar-se do centro do discurso oficial. A literatura, neste sentido, também teria o caráter de discurso ex-cêntrico, porque desmistificaria o discurso histórico (lançando diversas leituras sobre o fato), bem como o próprio discurso ficcional (que é uma forma de está sempre revendo seu construto, o que prova que o romance é um gênero dinâmico e que está muito longe de uma extinção). Ou seja, nem a história estaria próxima ao fim (cada vez mais temos a necessidade de conhecer nosso passado), nem o romance com os dias contados (seu diálogo com a história é um exemplo de sua inquietude). É acreditando nessa inquietude que não entendemos o romance como um gênero pastiche do passado, nos termos definidos por Jameson, porque a atitude de inquietação já é uma revelação de posição crítica para com o passado. O passado que salta das linhas dos romances (bem como o presente) não é estanque. Ele vive em novas situações que a narrativa cria. A tentativa de misturar vozes, ou mesmo textos de forma explícita é uma maneira de celebrar o híbrido. O híbrido que seria, segundo os teóricos pós-modernos, a marca de nosso tempo, o que reforça a pluralidade romanesca. Esta pluralidade reafirma-o como construtor de memória, por justamente se abastecer dos diversos mundos de linguagem que compõem a realidade. Ou

seja, a inflação de informações do cotidiano na mistura de linguagens promovidas pela escritura romanesca compõe o grande dialogismo. Cria-se assim um ambiente de perspectivas, e o romance se afirma como o local de luta das versões da realidade.

Na busca pelo passado, o romance acaba conhecendo o presente. E o que o presente pode oferecer? Segundo as teorias pós-modernas, muito pouca coisa. Se os referenciais se apagam e passamos a viver o “eterno presente”, e assistimos a proliferação do mesmo, através das repetições de imagens cotidianas: a violência, as drogas, a solidão, a angústia, a banalização do sexo, da política; se o caos predomina, como afirmam alguns, não creio que acreditemos que essas marcas construam um imenso vazio. O caráter descontínuo de alguns romances é possibilidade de representação do “caos”, o que comprova que não estamos vivendo sobre escombros, mas sobre uma realidade que precisa ser diagnosticada. O que pode ironicamente estar sendo esquecido nesta sociedade quiçá seja justamente a comunicação (numa época que aparentemente estamos nos comunicando muito mais – basta falarmos em Internet).

Os romances ao invadirem o ambiente dos grandes centros urbanos não querem se tornar reféns da realidade contemporânea, mas reencená-la no seu instante. A aceitação da idéia de caos esconde mais que explica a verdade dos fatos. Essa idéia se conjuga à nossa incapacidade de reter boa parte da informação veiculada no sistema. Inflação de informações, deflação de sentido, conforme diz Baudrillard. As informações podem se pulverizar, mas a realidade existe e de alguma forma é construída neste embate de sentidos e não-sentidos. Daí o ato de escrever ser um ato de construção da realidade, uma atitude histórica. E a escritura romanesca, produção de realidade, se torna marca que vai de encontro ao esquecimento. Por isso, insistimos no fato da escritura literária ser memória viva. E que boa parte das teorias apresentadas nesta tese são esquecimentos quando se projetam num discurso cêntrico (de poder) inviabilizando a pluralidade de perspectivas. E por isso mesmo elas são capazes de inventar o mundo, porque o mundo que aparece nelas é um outro mundo (um mundo com seus limites por se basear num ponto de vista). A literatura por expandir pontos de vistas é capaz de reinventar este mundo: por se deixar construir por ele, construindo-o.

O romance lança sua ambivalência à realidade. Se a realidade (histórica e cotidiana) é “*sui generis*” como acreditam alguns romancistas, nada mais natural que “cutucar com

vara curta” os sinais que dela emanam. Por isso, o romance além de refletir estes sinais refratando-os provoca um diálogo ininterrupto com o tempo.

A conclusão deste trabalho passa por uma abertura de perspectivas que o romance contemporâneo nos lança. Evidentemente há autores que fogem naturalmente desta vertente histórica ou cotidiana lançando mão de uma literatura de contornos diferentes, como é o caso de *Teatro* de Bernardo Carvalho ou mesmo *Calidoscópio* de Gastão Wagner de Sousa Campos, ou ainda *A fúria da mente* de Teixeira Coelho. Porém como nossa abordagem encaminhou-se por uma perspectiva dialógica entre a memória e o esquecimento tendo como pano de fundo a história e o cotidiano do país, creio que pudemos diagnosticar alguns aspectos de nossa literatura recente. Mas como tudo neste processo é dinâmico e também ambivalente, resta-nos lançar sugestões para que este debate não pare aqui. Assim, há obras não privilegiadas que poderiam muito bem ser investigadas pelos curiosos deste tema: *Cemitérios de navios* de Mauro Pinheiro, *Dias e Dias* de Ana Miranda, *Rios Turvos* de Luzilá Gonçalves, *Hotel Brasil* de Frei Beto, *A lenda dos cem* de Gilvan Lemos, *Contos d’escárnio* de Hilda Hilst, *Sonhos tropicais* de Moacyr Scliar, *Ana em Veneza* de João Silvério Trevisan etc.

As perspectivas se abrem no universo crescente de romances publicados. Evidentemente quantidade não implica em qualidade, mas a presença constante de novas obras a cada dia só tem comprovado a adaptação e a longevidade deste gênero que parece imune às teorias apocalípticas. Mas também coloca a prova a necessidade dos tantos discursos da história e da ficção como produtores de memória.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FICÇÃO

- BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.
- CARRERO, Raimundo. *Somos pedras que se consomem*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- CONY, Carlos Heitor. *Romance sem palavras*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- _____. *Quase-memória*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- FONSECA, Rubem. *Agosto*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- HILST, Hilda. *Estar sendo. Ter sido*. São Paulo: Nankin, 1997.
- LEMOES, Gilvan. *Vingança dos desvalidos*. Recife: Nossa Livraria, 2001.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- MAINARDI, Diogo. *Contra o Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- MIRANDA, Ana. *A última quimera*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- RIBEIRO, João Ubaldo. *Diário do Farol*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- SOARES, Jô. *O homem que matou Getúlio Vargas*. Cia. das Letras, 1998.
- SOUZA, Márcio. *Desordem*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____. *Lealdade: um país morreu para o Brasil nascer*. São Paulo: Marco Zero, 1997.
- TORRES, Antônio. *Um táxi para Viena d'Áustria*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

TEORIA

- ABBAGNANO, Nicole. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. 2^a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999. (The origins of postmodernity).
- _____. *O fim da História: de Hegel a Fukuyama*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1992. (The ends of History).
- AUGUSTO, Maria Helena Oliva. El individuo en la teoría social y en la literatura: el momento contemporáneo. In ZEA, Leopoldo. *Historia y cultura en la conciencia brasileña*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1993. p (49-64).

- BANN, Stephen. *As invenções da História: ensaios sobre a representação do passado*. Tradução de Flávia Villas-Boas. São Paulo: ENESP, 1994. 294p.
- BARBOSA, João Alexandre. A modernidade do romance. In.: *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990. p.(119-131).
- BARRENECHEA, Miguel A.. FEITOSA, Charles. *Assim falou Nietzsche II: memória, tragédia e cultura*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. 170p.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 240p.
- BASTOS, Hermenegildo José de M. *Memórias do Cárcere, Literatura e testemunho*. Brasília: UNB, 1998. 170p.
- BAUDRILLARD, Jean. *Tela total: Mito-ironias da era do Virtual e da Imagem*. Tradução de Jeremias Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 1997. 174p.
- _____. *Da sedução*. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papirus, 1992. 208p.
- _____. *Simulacros e simulações*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991. 204p.
- _____. *Partidos comunistas: Paraísos artificiais da política*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1985. 82p.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. vol. 1. 254p.
- BERGER, Peter L. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. Tradução de Floriano Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1985.
- BERND, Zilá. A negritude como traço de união. In.: *Negritude e Literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p (14-72).
- BORGES, Vavy Pacheco. *O que é história*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985. 96p.
- BUBER, Martin. *Do diálogo e do dialógico*. Tradução de Marta Ekstein de Sousa e Regina Weinberg. São Paulo: Perspectiva, 1982. 172p.
- BURKE, Peter. *Variedades da história cultural*. Tradução de Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. 318p. (Varieties of Cultural History).

- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Ed. Nacional, 1985. 194p.
- CARR, Edward Hallet. *Que é História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. 190p.
- CARVALHO, Maria do Carmo Brant. *Cotidiano: conhecimento e crítica*. São Paulo: Cortez, 2000. 94p.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: 1- artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes. 1994. 352p. (L'invention du quotidien. 1^a. arts de faire).
- CHIAPPINI, Lúcia. Antonio Callado: Literatura e Historia. In.: ZEA, Leopoldo. *Historia y cultura en la conciencia brasileña*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1993. p (155-162).
- COLLINGWOOD, R. G. *A idéia de História*. Tradução de Alberto Freire. Lisboa: Presença, 2001. 334p. (The Idea of History).
- COSTA, Lúcia Militz da. *Representação e teoria da literatura: dos gregos aos pós-modernos*. Cruz Alta: UNICRUZ, 1998. 68p.
- CYTRYNOWICZ, Roney. Memória e História do Holocausto. In.: Literatura e Testemunho. *Revista Cult*. Ano II. São Paulo: Lemos Editorial, n.23, junho de 1999. p.(52-55).
- DACANAL, José Hildebrando. *Dependência, cultura e literatura*. São Paulo: Ática, 1978. 62p.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. 238p.
- DEL PIORE, Mary. *Histórias do cotidiano*. São Paulo: Contexto, 2001. 128p.
- ECO, Umberto. *Viagem na irreabilidade cotidiana*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 354p. (Viaggio nella irrealità Quotidiana).
- EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Tradução de Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. 142p.
- _____. A ideologia e as vicissitudes no marxismo ocidental. in.: *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p.(179-226).

- _____. *Marxismo e crítica literária*. Tradução de António Sousa Ribeiro. Porto: Afrontamento, 1976. 112p.
- FEHÉR, Ference. *O romance está morrendo?* Tradução de Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. 104p.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Tradução de Laeandro Konder. Rio de Janeiro: Zahar, 1983. 254p.
- FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. São Paulo: UNESP, 1998. 240p.
- FREADMAN, Richard. MILLER, Seumas. *Repensando a teoria: uma crítica da teoria literária contemporânea*. Tradução de Aguinaldo José Gonçalves, Álvaro Hattuer. São Paulo: UNESP, 1994. 342p. (Re-Thinking Theory: A Critique of contemporary literary Theory and alternative account).
- FRIDMAN, Luis Carlos. *Vertigens pós-modernas: configurações institucionais contemporâneas*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. 100p.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. 192p.
- HABERMAS, Jürgen. Filosofia e ciência como literatura. In.: *Pensamentos pós-metafísicos: estudos filosóficos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990. p.(235-255).
- HARDMAN, Francisco Foot (org.). *Morte e progresso: cultura brasileira como apagamento de rastros*. São Paulo: UNESP, 1998. 144p.
- HARTUNG, Fritz. La Guerra de Treinta Años. In.: *Historia de Alemania*. Traducción Carlos Gerhard. Mexico: UTEHA, 1964. p.(110-150).
- HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. São Paulo: Paz e Terra, 2000. 318p.
- HOBSBAWM, Eric. *O novo século*. Tradução do italiano para o inglês de Allan Cameron; tradução do inglês para o português e cotejo com a edição italiana Cláudio Marcondes. São Paulo: Cia. das Letras, 2000. 196p.
- HORKHEIMER, Max. A Indústria Cultural. In.: ADORNO/HORKHEIMER. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p.(113-156).
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. 330p.

- HUYSEN, Andréas. *Memórias do modernismo*. Tradução de Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996. 256p.
- JAMESON, Fredric. O Pós-modernismo e a Sociedade de Consumo. In.: KAPLAN, E. Ann. *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. p.(25-44).
- _____. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Tradução de Walter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992. 316p.
- JENKINS, Keith. *A História repensada*. Tradução de Mário Vilela. São Paulo: Contexto, 2001. 120p.
- KONDER, Leandro. Uma nova teoria do romance. In.: FEHÉR, Ferenc. *O romance está morrendo?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p (7-26).
- _____. *O "Curriculum Mortis" e a reabilitação da autocrítica. Ensaio*. São Paulo: Presença, s.d. p.(125-130).
- KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (org.). *Imagem e memória: ensaios em Antropologia Visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001. 192p.
- KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Tradução de Tereza Bulhões C. da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. 146p. (L'Art du Roman).
- _____. *O livro do riso e do esquecimento*. Tradução de Tereza Bulhões de Carvalho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. p (9-32).
- LEFEBVRE, Henri. *A vida cotidiana no mundo moderno*. Tradução de Alcides João de Barros. São Paulo: Ática, 1991. 216p. (La vie quotidienne dans le monde moderne).
- LE GOFF, Jacques. *A nova história*. Tradução de Eduardo Brandão, São Paulo: Martins Fontes, 1998. 318p. (La Nouvelle Histoire).
- _____. *Memória e História*. Tradução de Bernardo Leitão (et al). Campinas-SP: UNICAMP, 1996.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985. 96p.
- LEVY, Pierre. *O que é o virtual?* Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996. 160p.
- LINS, Daniel. Esquecer não é crime. In.: Simpósio Nacional de Filosofia (1999: Fortaleza-CE). *Nietzsche e Deleuze: intensidade e paixão*. Coordenação de Daniel Lins, Sylvio de Sousa Gadelha e Alexandre Veras. Rio de Janeiro: Relume Dumará. Fortaleza-CE: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado, 2000. p. (45-62).

- LYON, David. *Pós-modernidade*. Tradução de Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 1998. 132p.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 188p.
- MELO, Hygina Bruzzi de. *A cultura do simulacro (Filosofia e Modernidade em Jean Baudrillard)*. São Paulo: Loyola, 1988. 280p.
- MORIN, Edgar. *Para sair do século XX*. Tradução de Vera de Azambuja Harvey. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. 362p.
- NIETZSCHE, Friedrich. Segunda dissertação: “culpa”, “má consciência” e “coisas afins”. In.: *Genealogia da moral*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. p.(47-86). (Zur Genealogie der Moral).
- NUNES, Mônica Rebecca Ferrari. *A memória da mídia: a evolução dos memes de afeto*. São Paulo: Annablume/ FAPESP, 2001. 166p.
- PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. *As muitas faces da História. Nove entrevistas*. São Paulo: UNESP, 2000. 348p.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. 368p. (El Arco y la Lira).
- PELLEGRINI, Tânia. Ficção Brasileira Contemporânea: assimilação ou resistência? In.: *Novos Rumos. Revista trimestral*. Ano 16. no. 35, 2001. p.(54-64).
- PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1995. 84p.
- REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Tradução de Ângela Bergammi. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 188p.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1997. 176p.
- SAMUEL, Rogel (org.). *Manual de teoria literária*. Petrópolis: Vozes, 1984. 192p.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989. 236p.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é o Pós-modernismo?* São Paulo: Brasiliense, 1986. 116p.
- SANTOS, Laymert G. dos. Alienações em Marx. In.: *Alienação e Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1982. p.(31-83).
- SARLO, Beatriz. *Paisagens Imaginárias: Intelectuais, Arte e Meios de Comunicação*. Tradução de Rubia Prates e Sérgio Molina. São Paulo: UNESO, 1997. 290p.

- SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989. 88p.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. A Literatura do Trauma. In.: Literatura e Testemunho. *Revista Cult*. Ano II. São Paulo: Lemos Editorial, n.23 junho de 1999. p.(40-47).
- SODRÉ, Muniz. *A máquina de Narciso*. São Paulo: Cortez, 1994. 142p.
- _____. *Reinventando a cultura: a comunicação e seus produtos*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1996. 180p.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Literatura e História do Brasil Contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. 64p.
- SOSNOWSKI, Saul. SCHWARTZ, Jorge (org.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: EDUSP, 1994. 228p.
- SUBIRATS, Eduardo. *A penúltima visão do paraíso: ensaios sobre memória e globalização*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Studio Nobel, 2001. 166p.
- SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984. 204p.
- THEODORO DA SILVA, Janice. Literatura e História: La América barroca. In.: ZEA, Leopoldo. *Historia y cultura em la conciencia brasileña*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1993. p (31-38).
- TODOROV, Tzvetan. *Memória do mal, tentação do bem*. Tradução de Joana Angélica D'Avila Melo. São Paulo: Arx, 2002. (Mémoire du mal, tentation du bien).
- _____. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1992. (Introduction à la littérature fantastique).
- VATTIMO, Gianni. *O fim da Modernidade: nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 210p.
- VEYNE, Paul. *Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história*. Tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: UNB, 1998. 285p. (Comment on écrit l'histoire. Foucault révolutionne l'histoire).
- VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996. 228p.
- WHITE, Hayden. *Metahistória: a imaginação Histórica do século XIX*. Tradução de José Laurêncio de Melo. São Paulo: EDUSP, 1995. 456p. (Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe).

WILKE, Valéria Cristina Lopes. Memória – Esquecimento: Nietzsche e Benjamin. In.: FEITOSA, Charles. BARRENECHEA, Miguel A. *Assim falou Nietzsche: Memória, Tragédia e Cultura*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. p.(155-170).

WOOD, Ellen Meiksins. FOSTER, John Bellamy (orgs.). *Em defesa da história: marxismo e pós-modernismo*. Tradução de Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Zahar, 1999. 216p. (In Defence of History: marxism and the Postmodernist agenda).