

O SER-NINGUÉM

Fernando Oliveira Mendes
UNESP/ Araraquara

Descobri que todos os caminhos levam à ignorância.
(Manoel de Barros: *Auto-retrato falado*)

Em 1992, graças ao auxílio de sua tradutora para o francês, Caio Fernando Abreu recebeu uma bolsa da La Maison des Écrivains Etrangers et des Traducters (MEET), tendo como única obrigação entregar um texto inédito. Neste período residiu em Saint-Nazaire, França, cidade sede da MEET, quando escreveu a novela *Bien loin de Marienbad*, publicada em edição bilíngüe, por uma editora galesa, em 1994. Meses depois do falecimento de Abreu, ocorrido em fevereiro de 1996, uma editora brasileira lançou o livro *Estranhos estrangeiros*, onde figura a novela em questão. Nele Abreu reuniu seus textos situados no exterior, explorando o incômodo sentimento de não conseguir fincar raízes em lugar algum, como diz Miguel Torga na epígrafe de *Estranhos estrangeiros*. Sensação experimentada por Abreu enquanto repórter e escritor residindo em diferentes cidades brasileiras e estrangeiras.

Numa crônica Abreu disse que a novela *Bem longe de Marienbad* era uma “homenagem mais à canção de Barbara que ao filme de Resnais”¹, referindo-se a canção francesa *Marienbad*, composta por Barbara e François Wertheimer em 1973, e ao longa metragem *O ano passado em Marienbad*, de 1961, marco da nouvelle vague dirigido por Alain Resnais. No filme as personagens tentam descobrir se já se conhecem ou não. Destruindo as verdades absolutas Resnais “expõe as latências da relatividade e da fenomenologia, em que a única verdade é saber que existem dúvidas”². Na canção fala-se de um romance vivido no passado. Em *Marienbad* e *Bem longe de Marienbad* anseia-se por um encontro, nunca concretizado, com o amado de olhos

¹ ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. Porto Alegre: Sulina, 1996b. p. 91.

² GRÜNEWALD, José Lino. *Um filme é um filme*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 98.

verdes como o jade. Tanto o filme, quanto a canção e a novela tratam da distância, manifesta nos títulos adotados por Resnais e por Abreu, além de figurar em trechos da composição de Barbara e Wertheimer. Abreu não esconde os elementos auxiliares da confecção da novela, pelo contrário faz questão de identificá-los na própria narrativa, sabe que “o pós-moderno é, autoconscientemente, uma arte ‘dentro do arquivo’ e esse arquivo é tanto histórico como literário”³. Ele informa o nome da canção, de cuja letra retirou um trecho, declara quem é o escritor do livro citado, o pintor responsável pela reprodução barata figurando na parede da personagem. Sem contar o modo inusual de relatar a trajetória da personagem inominada perseguindo um misterioso K, que por sua vez está no encalço do Leopardo dos Mares. Um estilo narrativo possível somente num texto pós-moderno, onde a ordem cronológica, o espaço no qual ocorre a ação e a nomeação das personagens não são claramente definidos. A respeito deste repertório de informações bastante vasto e aparentemente imiscíveis oferecidos pelo pós-moderno, Abreu declarou: “Quello che mi piace è la sua apertura, la continua possibilita di manipolazione che si può trovare. Per me ‘postmoderno’ vuol dire parlare di telenovelas e di tragedia greca nello stesso tempo”⁴. Onde os mais diversos estilos artísticos são colocados no mesmo patamar valorativo, “para que possamos operar escolhas em relação a eles, sem nos sentirmos autorizados a jogar fora [alguns] como se fossem ervas daninhas”⁵. Nada surpreendente vindo de um autor ciente do fato de que em sua “obra aparecem coisas que não são consideradas material digno, literário”⁶.

³ HUTCHEON, Linda. *Poética da pós-modernidade*. (Tradução de Ricardo Cruz) Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 165.

⁴ ABREU, Caio Fernando. Il postmoderno? Una telenovela brasiliana. (Entrevista concedida a Fulvio Panzeri) *Avenire*, Itália, 24 jun 1993.

⁵ VATTIMO, Gianni. Entrevista concedida a Aldo Villani. *Cult*, São Paulo, mar 2001. p. 8.

⁶ ABREU, Caio Fernando. “Quero brincar livre nos campos do senhor.” (Entrevista concedida a Marcelo Secron Bessa) *Palavra*, Rio de Janeiro, n°4, 1997. p. 91.

A epígrafe da novela foi retirada de uma carta escrita por Camille Claudel para Auguste Rodin, em 1886, dizendo existir sempre alguma coisa ausente atormentando-a, anunciando a sensação de exílio que permeará a novela e muitos textos literários, filmes e canções citados em *Bem longe de Marienbad*. Sensação explicitada também na canção e no longa-metragem que inspiraram o escritor na criação deste texto. Como escreveu Abreu numa crônica, é “a epígrafe e síntese (quem sabe epitáfio, um dia) não só [deste] texto, mas de todos os outros que escrevi até hoje. E do que não escrevi, mas vivi e vivo e viverei”⁷.

A novela é aberta com a personagem desembarcando na estação ferroviária de uma cidade situada ao norte de algum lugar. Apesar de dizer que não “importa a hora em que tudo isso começa”⁸, ela pressente que naquela cidade, posteriormente definida como Saint-Nazaire, encontrará K. Outro detalhe que chama a atenção no início de *Bem longe de Marienbad* é a imprecisão na fixação do nome de algumas personagens. A personagem-narradora não nos revela seu nome por estar esvaziada de sua identidade, não possuindo, a princípio, nenhum atributo para diferenciá-la das demais e consequentemente permitir sua nomeação. Com o desenrolar da ação, involuntariamente, ela nos informará de qual se trata, mesmo continuando o processo de construção da própria face, pois como temos conhecimento, “o narrador pós-moderno sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções de linguagem”⁹.

Demonstrando estar no encalço de alguém, a personagem de Abreu declara “sinais, procuro. Rastros, manchas, pistas. Não encontro nada” (p. 32)¹⁰. Na realidade, como ocorre com frequência na literatura contemporânea, vide *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969), de Clarice Lispector, *Rastros do verão* (1990), de João Gilberto Noll e *As iniciais* (1999), de

⁷ ABREU, 1996b, op. cit., p. 21.

⁸ ABREU, Caio Fernando. *Estranhos estrangeiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a. p. 17.

⁹ SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 40.

¹⁰ Daqui em diante todas citações onde constar apenas o número da página correspondente deverão ser atribuídas a ABREU, Caio Fernando. *Estranhos estrangeiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.

Bernardo Carvalho, a personagem persegue não o outro, mas a si mesma. Ela sabe que “tudo sempre lembrará outra coisa” (p. 38), explicando a recorrência de fatos, lugares e pessoas em suas lembranças. Tem consciência de estar a procura não de um parceiro amoroso e sim de sua própria identidade perdida, pois: “Ninguém a outro ama, senão que ama/ O que de si há nele, ou é suposto”¹¹. Nestes casos, como acontece na novela de Abreu, é abordada a busca interior empreendida pela personagem, assim como faz o homem contemporâneo, tentando compreender “como é que o governo de si mesmo articula as relações do sujeito com o outro e com a comunidade”¹². Apesar de muitas vezes recusar-se a reconhecer que “algo sempre nos falta – o que chamamos de Deus, o que chamamos de amor, saúde, dinheiro, esperança ou paz. Sentir sede, faz parte. E atormenta”¹³.

Após concluir ser inútil esperar, a personagem procura um local para pernoitar. No restaurante do hotel bebe vinho. Quando percebe o aquário pequeno com duas grandes enguias negras, imagem utilizada por Abreu para representar “o risco da imobilidade eterna” (p. 24), decide partir naquele mesmo momento. Munida de mapa e das explicações da funcionária do hotel chega ao apartamento de K, encontrando-o vazio, embora de portas destrancadas. Entra, depois de alguns instantes recorda-se do período inicial de sua existência, num processo acionado por uma canção daquela época. É o eco da canção chamando em seu passado por uma felicidade que nunca mais terá. A procura pela identidade da personagem-narradora está refletida nos versos finais da canção citada, “descubra o seu rosto,/ quero ver a sua graça” (p.31). Ela vem à memória deste homem que adentra o apartamento de K e espera encontrá-lo no cômodo ainda não revistado. A lembrança da letra reforça o pedido para K apresentar-se. Porém, como sabemos ser

¹¹ PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1972. p. 288.

¹² SANTIAGO, Silviano. Cadê Zazá? *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 09 set 2001. Mais!, p. 21.

¹³ ABREU, 1996b, op. cit., p. 91.

uma busca por si mesmo, este homem usa a canção como um elemento mágico para conduzi-lo a seu rosto perdido em algum lugar remoto.

Como não encontra K, resolve dormir. Mesmo tendo invadido a residência alheia, isso não gera-lhe desconforto. Ele afrouxa os músculos, relaxa a mente e afunda num sono profundo. No dia seguinte vasculha todos os armários do apartamento, parece saber que “o espaço interior do armário é um *espaço de intimidade*, um espaço que não se abre para qualquer um”¹⁴. Entretanto não encontra nada além de roupas, louças e um resto de café solúvel. Dirige-se ao escritório do apartamento, acreditando que encontrará “o mapa, dentro da pasta roxa” (p. 34), intitulada “Journal d’une ville sinistrée”. Descobre que o mapa para conduzi-lo a K será ele mesmo o responsável pela confecção, as informações ali contidas somente contribuirão para o traçado do percurso. Do interior da pasta vai retirando um material bastante diverso. Depara-se com uma passagem de *Méditations de Saint-Nazaire*, escrito por Reinaldo Arenas enquanto também foi bolsista da MEET. O narrador criado pelo escritor cubano diz não haver lugar no mundo para um despatriado, pedindo que por alguns dias o céu resplandecente e o mar daquele local acolham seu terror de estar vivo. O texto reflete a triste sina de Arenas, exilado de sua pátria por ser homossexual e opositor do regime castrista, e posteriormente do mundo, quando descobre-se soropositivo ao vírus HIV. A seguir é a vez de um texto de Jorge Luis Borges, como o narrador de Abreu avisa, ser retirado da pasta. Borges discorre sobre os diferentes nomes utilizados para representar o fenômeno meteorológico do arco-íris, uma manifestação unicamente visual, da qual foi privado na velhice, quando acometido da cegueira. O autor argentino igualmente pode ser entendido como um exilado. Foi excluído da leitura e de certa forma do exercício da escrita, devido a incapacidade de seus olhos. Após encontrar “coisas aparentemente

¹⁴ BACHELAR, Gaston. *A poética do espaço*. (Tradução de Antonio de Pádua Damesi) São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 91.

sem nenhum nexo, nenhuma ligação” (p. 36), como retratos de pessoas desconhecidas, um mapa da cidade de Praga, catálogos, uma entrevista com a cantora cabo-verdiana Cesária Évora, a personagem depara-se com outro texto literário, desta vez com indicação do título e do autor: *Ode marítima*, de Fernando Pessoa. Juntamente com o pretense trecho do romance *Querelle* (1953), de Jean Genet, o poema, que na verdade foi redigido pelo heterônimo Álvaro de Campos em 1915, vem de encontro ao imaginário gay, manifesto no desejo desperto por homens fardados, que unem a virilidade requerida pelo ofício de marinheiro e a opção pelo amor entre iguais. Tanto o poema quanto o romance versam sobre o exílio a que são submetidos os marinheiros durante suas estadas marítimas, definidas por Campos como “o mistério alegre de quem chega e parte”¹⁵. Esta aproximação dos textos ilustra “a concepção intertextual da literatura nos tempos pós-modernos, em que toda escrita remete infinitamente a outros textos”¹⁶.

Numa leitura depreciativa esta vastidão de informações pode servir para denunciar a falta de originalidade do texto, embora seja justamente o contrário. Abreu subverte o sentido inicial dos escritos citados dando-lhes uma nova significação, pois tem conhecimento que a pós-modernidade é “uma época em que se pode reinterpretar e agir por meio da reposição de estilos, imagens estéticas, categorias”¹⁷. Conhecida por utilizar-se de “mecanismos literários que lhe acentuem o poder de estranhamento”¹⁸, a literatura pós-moderna está habituada a trabalhar com elementos díspares.

¹⁵ PESSOA, op. cit., p. 315.

¹⁶ GUELF, Maria Lúcia Fernandes. *Narciso na sala de espelhos: Roberto Drummond e as perspectivas pós-modernas da ficção*. Rio de Janeiro: 1994. Tese (Doutorado) - Departamento de Literatura, PUC/RJ. p. 220.

¹⁷ YUDICE, George. O pós-moderno em debate. (Entrevista concedida a Eneida Maria de Souza) *Ciência Hoje*, São Paulo, mar 1988. p. 57.

¹⁸ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. (Tradução de Ivo Barroso) São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 111.

A personagem de Abreu é estrangeira a si mesma, como o homem contemporâneo, “está cindido e fragmentado pela marca desse outro que o habita”¹⁹. Do mesmo modo que diz desconhecer boa parte do material depositado na pasta, sem grande alarde o narrador vai dando-nos pistas de que ele e o Leopardo dos Mares possuem atributos comuns. Quando imagina ter esgotado o conteúdo da pasta roxa, ele depara-se com uma última folha onde figuram anotações feitas do punho de K, espécie de diário íntimo, não um trecho recolhido de um livro, onde a pessoa do Leopardo dos Mares é descrita. O número sete ocupa uma posição de destaque na novela de Abreu, que é dividida em sete seções, possui um fragmento de Borges tratando do arco-íris, composto por sete cores, e uma personagem, o Leopardo dos Mares, em cujo braço encontra-se estampado um felino saltando sete ondas. Consultando-se o *Dicionário de símbolos*, de Chevalier & Gheerbrant²⁰, descobre-se que a figura do leopardo “simboliza a ferocidade, ao mesmo tempo que a habilidade e a força” (p. 544), assim como “o sete é o número da conclusão e da sua renovação” (p. 827) e que “as ondas simbolizam o princípio passivo, a atitude daquele que se deixa levar, vai ao sabor das ondas” (p. 658). Se pensarmos que a novela se encerra de forma parecida com que começa, com a personagem numa estação de trem, iniciando sua busca por K, percebemos então a representação cíclica do número sete: o final que ao mesmo tempo é o início. Ao saltar as ondas, espaço da passividade, o leopardo, manifestação da insubordinação, demonstra o caráter desafiador da personagem portadora da tatuagem, determinadora do próprio destino. Ao frustrar-se na busca por K, o inominado decide reiniciar sua empreita noutro lugar, pois aquela cidade, como várias outras, representa “uma teia onde as personagens se aprisionam e sucumbem ensimesmadas na inútil busca de identidade e completude”²¹. Apanha o casaco e a

¹⁹ SOUZA, Eneida Maria de. *Traço crítico*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Ed. UFRJ, 1993. p. 19.

²⁰ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. (Tradução de Carlos Sussekind) 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

²¹ FARIA, Alexandre. *Literatura de subtração: a experiência urbana na ficção contemporânea*. Rio de Janeiro: Papiro Editora, 1999. p. 121.

mochila, marcas de sua vida transitória e dirige-se para a estação, onde “certamente há trens para toda parte e a qualquer hora” (p. 33). No trem lê o trecho da canção *Marienbad*, anotado por K, ouve-a numa cassete, acaricia sua tatuagem de leopardo e vê o reflexo de seus olhos verdes na janela. Ao contrário dos demais recortes ou trechos literários presentes na pasta este traz um assunto conhecido pela personagem. Ao ler o fragmento de *Marienbad* anotado por K ela recorda-se da canção, passa a cantarolá-la, depois revela ter uma fita cassete com a gravação dela, “que anda sempre” (p. 41) consigo. No final temos a certeza de que K, o Leopardo dos Mares e o inominado são uma única pessoa. O Leopardo dos Mares possui uma tatuagem no braço, olhos verdes como jade e a canção *Marienbad* funciona como código entre ele e K. A personagem inominada apresenta os mesmos atributos, portanto ela é o Leopardo dos Mares que busca K. A letra da canção, a tatuagem e a anotação de K, “aos caminhos, eu entrego o nosso encontro” (p. 41), são a chave para compreensão da novela. A junção das informações trazidas por estas fontes permitem-nos ter certeza que as duas personagens, aquela a princípio desprovida de nome, que com o desenrolar da trama descobrimos ser o Leopardo dos Mares e K, são uma única pessoa. Possibilitando-nos concluir que “a literatura pós-moderna questiona as circunstâncias de suas próprias possibilidades e liberta o texto de um significado já estabelecido, explorando a abertura da linguagem aos múltiplos sentidos, às contradições e aos paradoxos”²².

Já é passado o momento de perceber-se que “a pós-modernidade propõe simplesmente uma maneira diferente de pensar as relações entre tradição e a inovação, a imitação e a originalidade, não privilegiando, em princípio, o segundo termo”²³. Por estar tão ligada ao pós-modernismo a literatura de Abreu é tão incompreendida em nosso país, embora receba traduções

²² FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. Diálogo de máscaras: A suspeita diante do ser e do real. *Itinerários*, Araraquara, n°15/16, 2000. p. 30.

²³ COMPAGNON, Antoine. *Cinco paradoxos da modernidade*. (Tradução de Cleonice P. Mourão) Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. p. 124.

para diversas línguas e amplo reconhecimento no exterior. Em certa medida isto deve-se a própria postura transgressiva de Abreu, além do fato de sua literatura ter predileção pelos marginalizados e amearhar elementos vindos das mais variadas áreas do conhecimento humano. Então tornou-se corriqueiro ver sua obra classificada como privada de um estilo pessoal. Um erro grosseiro, afinal as barreiras fixamente definidas entre original e cópia foram abolidas: “Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis”²⁴. Numa civilização com a idade da nossa, onde infinitos assuntos já foram abordados de inúmeras formas, a novidade manifesta-se na retomada, ora crítica, ora reverencial, daquilo confortavelmente estabelecido.

²⁴ CALVINO, op. cit., p. 138.