

## OUTROS VALORES PARA OS ANOS 90 (O ESCRACHO E A EPIFANIA)

Luciene Azevedo

*“a verdade era agora mais inverossímil que a mentira”*

Teatro, *Bernardo Carvalho*

A concepção de Literatura como exercício de reflexão torturante que põe às claras a vileza do mundo e insiste em designar a realidade como "ser monstruoso e tremendo"<sup>1</sup> é amenizada na contemporaneidade pela intuição de que é necessário apreender o real de maneira diferente contando com a manipulação dos simulacros a fim de dissolver o "peso do viver".

Ao eleger a leveza como um valor, Calvino afirma que os "exemplos da vida contemporânea" só podem ser tangenciados de maneira desviante. E isso não implica nenhuma frivolidade, mas uma espécie de estratégia, de "visão indireta", que cansou do enfrentamento com a angústia e agora pode rir inclusive dela. Qualquer texto hoje que leve muito a sério os dramas existenciais corre o risco de virar dramalhão.

A reelaboração tensa dos limites entre o real e o ficcional pode resultar na dominante da literatura do novo milênio, apesar de o mapeamento da produção contemporânea apontar para a heterogeneidade de temas, estratégias e soluções composicionais. Reconhece-se a presença sub-reptícia do simulacro incrementando o jogo entre a realidade e a ficção e segue-se a isso uma postura *blasée* de reconhecimento do já esperado. Toda ingenuidade será castigada se não perceber a encenação por trás da cena.

O jogo se re-arranja em estratégias que vão desde o esvaziamento da posição do sujeito até o hibridismo das formas literárias. A própria noção de literatura pode estar sendo

reconfigurada. Isso não quer dizer que ela abandone as “desditas existenciais”, mas que há um novo formato para se falar disso.

A diversidade dos nomes e das produções parece se justificar pelo abandono dos projetos e dos alvos certos contra os quais mirar. Desde a ditadura não há um inimigo declarado para o confronto. E mesmo a “angústia da influência” se esgotou. Se ainda com J.G.Noll se visualizava uma frágil linha de ascendência que partia do alto modernismo clariceano, a prosa contemporânea não renega, mas também não autoriza nenhuma genealogia específica:

“Pela primeira vez na Literatura Brasileira, surge uma geração que não manifesta atitude aberta em relação à tradição estética da prosa da ficção ocidental. Antes deles, começava-se a escrever dentro de um paradigma universal”<sup>2</sup>

Uma geração que é sua própria referência( basta consultar os sites especializados de literatura da internet para constatar o surgimento de uma nova vida literária nos salões virtuais da rede), não se ressentindo da ausência de modelos a seguir. Sem que isso configure uma “literatura do contra”, pois uma das marcas dessa prosa é a consciência de que o novo não abdica do seu passado.

Os dois nomes em destaque neste ensaio demonstram por suas performances que a multiplicidade é inegável. Cada um deles representa os extremos da tensão entre exatidão e deformação que, segundo Calvino, caracteriza o múltiplo como um novo valor<sup>3</sup>. A própria multiplicidade se revigora quando a tensão entre o abjeto e o sofisticado não se traduz em mera oposição.

*O rigor. As simetrias.*

“Existe um limite para tudo”. A frase inicial de *Barco a seco* é o primeiro pilar a ruir na arquitetura da narrativa. O impulso investigativo de Gaspar, produto da obsessão pela identidade do verdadeiro Vega é atraído para uma armadilha. À medida que a narrativa avança o propósito

desmitificador da figura do pintor perde consistência (“trata-se de uma coisa só: descobrir o que é verdadeiro, identificar e pôr de lado o que está errado, o que é falso”<sup>4</sup>) e o leitor toma consciência de que quem escreve está sendo desmentido pelos acontecimentos. Na tensão dessa escrita que parece desafiar-se a contrapelo reside a elegância, já evidente na sintaxe, da construção de uma metáfora arquitetural que pretende despistar suas marcas explícitas, pulverizando-se em múltiplas estratégias. As versões opostas sobre a personalidade de Vega (capítulos 7 e 8 e também 13 e 14), em que se confrontam a imagem vulgarizada do pintor e o rigoroso profissional a ser descoberto, ou as pequenas simetrias que se estabelecem entre as vidas de Cabrera/Vega e Gaspar são algumas das diferentes técnicas de composição que dominam todo o texto, inscrevendo-o na clave da sofisticação. O jogo entre o claro e o escuro é valorizado na metalinguagem: “Despistar as simetrias com cálculo de tamanho rigor é a maior honra que se pode conferir à simetria”<sup>5</sup>.

O desmoronamento de um sujeito forte, central se evidencia através dos retratos fraturados dos personagens. Tanto Gaspar, quanto Cabrera são duplos de si mesmos. A memória do passado traz à tona um original que trai a cópia daquilo em que ambos se transformaram. A unidade a ser restaurada levará para sempre a marca do corte. Quando Gaspar diz a verdade ao autenticar como originais as últimas peças de Vega, o faz também a fim de preservar a nova condição social conquistada. Ao mesmo tempo, está mentindo para si mesmo, tornando-se infiel a um projeto: “o que eu procurava não era o que descobri. Minhas perguntas não foram formuladas para receber uma resposta daquele teor.”<sup>6</sup>

A questão do hibridismo dos gêneros, que emerge com força no cenário da narrativa contemporânea, também inquieta em *Barco a Seco*. Por alguns momentos a prosa assume tons de quase ensaio, seja pelas passagens metalingüísticas, seja pelo diálogo com uma outra arte: a pintura. Além disso, alguém já observou que os capítulos do romance mantêm certa independência em relação ao todo, podendo ser lidos como contos.<sup>7</sup>

Esses deslizamentos, do sujeito, da forma narrativa, permanecem notáveis na diluição do clímax, na dissolução de uma moral exemplar, colaborando para “retirar peso à estrutura da narrativa e à linguagem”<sup>8</sup>. Uma prova disso é o esvaziamento do momento da descoberta da verdadeira identidade de Cabrera (já sabido pelo leitor, adiado por Gaspar). A esperada epifania do livro se revela em negativo, quase em segredo e diz respeito aos dilemas que a descoberta impõe à noção consagrada de verdade: “Tudo o que durante anos, eu havia proposto e comprovado a preço de tantos argumentos, de tanto rigor e método, compunha agora uma lenda, tão rarefeita, tão confeitada de pieguices quanto aquela que I. Cabrera difundia.”<sup>9</sup> O perigo está em se viver dentro mesmo da verdade que se inventa, sem a capacidade para reconhecer que “o que chamamos “realidade do mundo” é algo que se constitui como “contexto” de múltiplas fabulações”<sup>10</sup>.

O requinte na composição dos personagens e na apresentação dos ambientes/paisagens apenas corrobora toda a sofisticação do enredo que parece ser uma marca da maturidade do autor Rubens Figueiredo. A dicção que se nota nos primeiros romances do autor( *O Mistério da Samambaia Bailarina* e *Essa Maldita Farinha*) nem de longe parece lembrar o contista de *As Palavras Secretas* ou o romancista de *Barco a Seco*. O próprio Rubens assume a sua última publicação como sendo contra o que já publicara<sup>11</sup>. Mas contra o quê? A recusa pode ser identificada em tudo o que não há em *Barco a Seco*. Tudo o que foi retirado em nome da precisão, do seco. Não há humor, nem mesmo o mais refinado. Não há também nenhuma concessão ao pop, à linguagem mediática, nem mesmo de maneira desviante para “utilizar de modo irônico o imaginário dos meios de comunicação”<sup>12</sup>. Prova clara dessa resistência está na recusa de Gaspar em consertar a televisão já velha e no quase orgulho em ser “um sujeito que nem sequer tem em casa um televisor que preste”<sup>13</sup>. A escrita cuidadosa interdita a performance do espetáculo: “Sempre me admira que tudo se esforce tanto em se mostrar, sempre me espanta

que com tamanha sofreguidão todos queiram aparecer.”<sup>14</sup> E mesmo o diálogo com o precário (cf. a exclusão social em *Barco a Seco* e a atmosfera do conto “Céu Negro”) é revestido pela sofisticação da escrita. O elenco das rejeições faz emergir uma voz em contraponto a outras dicções como as de André Sant’Anna e Bernardo Carvalho: “Sinto como se eles estivessem me acusando e por isso foram tão marcantes”<sup>15</sup>.

As escolhas descartadas se resolvem em uma escrita das minúcias que pode revelar certa intenção de ser clássico. (Com todos os riscos que ser clássico implica, inclusive as derrapagens no *kitsch*: “A tristeza é uma esponja com que o sofredor se esfrega” ou “A dor dos outros é um cheque sem fundos em que as pessoas fingem acreditar só para poderem passá-lo adiante”<sup>16</sup>).

O desejo de perfeição pode ser uma armadilha irônica da própria máquina-literatura:

“Há nesse enredo a coerência forçada de uma parábola, a lógica da moral que devora a fábula inteira. Não se quer admitir no relato nada de avulso, nada de órfão. Cada movimento precisa ser filho de um significado geral de ordem superior, que possa, daí em diante, responsabilizar-se por tudo.”<sup>17</sup>

“A magnificência da sordidez”<sup>18</sup>

Se você acabou a leitura de *Barco a Seco* e é tentado a ler Marcelo Mirisola pode ficar perplexo com a convivência esdrúxula de dois estilos muito diferentes fazendo parte de um mesmo “espírito do tempo”. Ao primeiro olhar, a narrativa de Mirisola se regozija no aproveitamento do refugo desprezado pela elegância da prosa de R.Figueiredo. As negativas, implícitas ou não, da trama de um são a matéria prima do enredo do outro. No entanto, no jogo da reciclagem, Mirisola dialoga com questões comuns à prosa da contemporaneidade.

*O Azul do Filho Morto* já na dedicatória do romance (“em minha memória”) coloca em xeque o gênero literário em que se inscreve e a dubiedade do eu que se conta. O tempo redescoberto é a década de 70 e os desvarios da classe média, mas o modelo proustiano é referência dessacralizada: “Quem não tem madeleine, caça com mandiopã”<sup>19</sup>. O mote das

indecisões (romance ou memória?, eu autobiográfico ou eu ficcional?) é o jogo que não deixa ver limites entre o que é verdade e/ou ficção.

O prosaico da linguagem e das situações e a condensação dos elementos narrativos remetem a características de outros gêneros literários como a crônica e o conto. Personagens, ambientes e cenas são glosados em eterno retorno, repetindo-se de um livro a outro: “Se eu fosse picareta, muito mais do que sou, juntava os contos de *O Herói Devolvido* e faria um romance.”<sup>20</sup>

A superexposição do eu anula a existência de um estrato confessional ou sentimental. A memória não funciona para resgatar uma experiência vivida que pudesse reconstruir uma identidade, rejeitando, dessa forma, a “solidificação da própria subjetividade”<sup>21</sup>.

A entropia, palavra de ordem da estruturação narrativa, é revelada na anti-linearidade da história, no flagrante de informações autobiográficas (“Em 1989, tive meu primeiro original recusado”)<sup>22</sup>, na simultaneidade quase desconexa de idéias fragmentadas (“agrada-me a idéia de encerrar outra idéia abruptamente”). A aproximação a qualquer vitalismo é ironicamente afastada: “eu sou maldito por incompetência”<sup>23</sup> ou ainda tratada em clave mais séria: “Tudo no meu texto é premeditado, até as gratuidades. É um trabalho de construção. Escrever é meu ofício.”<sup>24</sup> Nessa espécie de elegância *trash* dialogam cinismo e melancolia, o luxo do lixo de uma cultura massificada e dominada pela espetacularização do cotidiano. A velocidade do ritmo narrativo mimetiza uma *Bildung* mediatizada (“a Tevê me educava no que era preciso”<sup>25</sup>) e canibaliza a linguagem do *pop*. Opções que vedam ao texto o investimento na mais superficial psicologização dos personagens (“Não boto fé no meu inconsciente”<sup>26</sup>) e a tentativa de enredá-lo em qualquer trama (“enredo é coisa de criança”<sup>27</sup>). A encenação da cultura do entretenimento faz da transgressão uma lei inviolável. Mas essa mesma transgressão é relativizada por assumir as formas da retórica que quer condenar:

“a transgressão já não pode ser outra coisa senão apenas citação da transgressão, encenação mimética da transgressão, em suma, espetacularização ritualizada da transgressão”<sup>28</sup>

A fetichização de toda ética politicamente correta é uma das máscaras dessa estética da agressão: “Capoeira é coisa de negão (hip-hop, rap, assalto à mão armada, tênis Nike e vaga na universidade)”<sup>29</sup>. Enquanto a obsessão pelo sexo se desveste de qualquer erotismo, um humor cáustico concentra a dimensão catártica do riso.

Se a intenção de chocar transforma o olhar *blasé* do leitor em uma careta desconfiada por identificar na postura do confronto um anacronismo, uma leitura às avessas pode entender o mero ressentimento como “performance cínica”<sup>30</sup>, pois, se é verdade que o “efeito ofensivo da recusa já foi superado há muito tempo”<sup>31</sup>, o próprio estranhamento é canibalizado de uma maneira irônica e sórdida.

Apesar de o autor afirmar o contrário, na literatura de Mirisola, o escracho convive com uma certa sedução pelo requinte (um escorregão no sublime?) presente nas inúmeras citações literárias incorporadas ao seu próprio texto, na referência a muitos autores, na valorização da melancolia em detrimento do sentimentalismo, na preocupação de elaborar o descuido (“Tenho essa maneira de ajustar as palavras, numa medida correta da velocidade delas”<sup>32</sup>). Ainda que seja uma sutileza que nasça do sórdido.

Há vários riscos na voz literária de Mirisola. Um deles é esconder por trás do cínico um verdadeiro moralista encarnando a crítica do pior. Outro é perder-se na banalidade, dissolvendo-se no efêmero. Mas quem é que pode dizer que não é do enfrentamento com essas questões que pode nascer uma literatura capaz de vencer a resistência que separa entretenimento e dimensão crítica?

Se em tempos pós-modernos vigora realmente a lógica democrática do e e não a exclusão do ou, nada mais normal do que a convivência entre o escracho e a epifania.

### Referências Bibliográficas

<sup>1</sup> CALVINO, I. *Seis Propostas para o Próximo Milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso.

S.P., Cia das Letras, 1990. P.18.

<sup>2</sup> SANTIAGO, S. “A nova ficção brasileira”, Revista Veredas on line, ed. 69, no site

[www.cultura-e.com.br](http://www.cultura-e.com.br) em set/2001.

<sup>3</sup> CALVINO, I. *Seis Proposta para o Próximo Milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso.

S.P.: Cia das Letras, 1990. “Qualquer valor... não pretende excluir o seu valor contrário”, p.59

<sup>4</sup> FIGUEIREDO, R. *Barco a Seco*. S.P., Cia das Letras, 2001, p.48.

<sup>5</sup> Idem, ibidem, p. 142.

<sup>6</sup> Idem. Ibidem, p.187.

<sup>7</sup> CARNEIRO, F. “O melhor da ficção nacional”, *Idéias/Jornal do Brasil*. “Mesmo escrevendo romance, o contista Rubens Figueiredo não sai de cena. Disfarçado, se deixa entrever na forma como são montados alguns dos capítulos, verdadeiros contos incrustados numa narrativa longa.”

<sup>8</sup> CALVINO, I. *Seis Propostas para o Próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso.

S.P.: Cia das Letras, 1990, p.15.

<sup>9</sup> FIGUEIREDO, R. *Barco a Seco*, S.P., Cia das Letras, 2001, p. 186.

<sup>10</sup> VATTIMO, G. *A Sociedade Transparente*, Lisboa, Ed.70, p.34.

<sup>11</sup> Matéria publicada em *Prosa e Verso/O Globo*, 04/05/2002.



- <sup>12</sup> CALVINO, I. *Seis Propostas para o Próximo Milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. S.P.: Cia das Letras, 1990, p.111.
- <sup>13</sup> FIGUEIREDO, R. *Barco a Seco*, Cia das Letras, S.P., 2001, p. 41.
- <sup>14</sup> Idem, “Os Distraídos”, in: *As Palavras Secretas*, S.P., Cia das Letras, 1998.
- <sup>15</sup> Matéria publicada em *Prosa e Verso/ O Globo*, 04/05/2002.
- <sup>16</sup> FIGUEIREDO, R. *Barco a Seco*, Cia das Letras, S.P., p.92 3 167, respectivamente.
- <sup>17</sup> Idem, *ibidem*, p.82.
- <sup>18</sup> MIRISOLA, M. *O Azul do Filho Morto*. S.P.,Ed. 34, 2002, p.26.
- <sup>19</sup> MIRISOLA, M. Entrevista concedida a Hector Gouvêa Lima para o site [www.somlivre.com.br](http://www.somlivre.com.br) em 22/03/02.
- <sup>20</sup> Idem, Entrevista concedida a Hector Gouvêa Lima para o site [www.somlivre.com.br](http://www.somlivre.com.br) em 22/03/02.
- <sup>21</sup> SUSSEKIND, F. *Papéis Colados*. R.J.:Ed.UFRJ, 1993, p.247.
- <sup>22</sup> MIRISOLA, M. *O Azul do Filho Morto*. S.P. Ed. 34. 2002, p.89.
- <sup>23</sup> MIRISOLA, M. Entrevista concedida a Hector Gouvêa Lima para o site [www.somlivre.com.br](http://www.somlivre.com.br) em 22/03/02.
- <sup>24</sup> MIRISOLA, M. Entrevista concedida a Mauro Hossepian para o site [www.submarino.com.br](http://www.submarino.com.br) em 17/24 agosto de 2002.
- <sup>25</sup> MIRISOLA, M. *O Azul do Filho Morto*. S.P. Ed. 34. 2002, p. 29.
- <sup>26</sup> Idem, *ibidem*. p. 66.
- <sup>27</sup> Idem, *ibidem*. p.106.
- <sup>28</sup> MORICONI, I. “Quatro (2+2) Notas sobre o sublime e a dessublimação”, in: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. N.4, 1998, p. 103-115.
- <sup>29</sup> MIRISOLA, M. *O Azul do Filho Morto*. S.P., Ed. 34, 2002, p.166.

<sup>30</sup> MORICONI, I. “O que você conta de novo, geração 90?”, in: Idéias/JB, 25/08/2001.

<sup>31</sup> SLOTERDIJK, P. *Critique de la Raison Cynique*. Traduit de l’allemand par Hans Hildenbrand.  
Christian Bourgois Éditeur, 1987, p.17.

<sup>32</sup> MIRISOLA, M. Entrevista concedida a Marcelo Rubens Paiva na Folha de São Paulo.