



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Carlos Tadeu de Andrade Galvão

**Narrativas de campos e espaços: faces multiculturalistas nas ficções de  
Silviano Santiago**

Rio de Janeiro

2006

Carlos Tadeu de Andrade Galvão

**Narrativas de campos e espaços: faces multiculturalistas nas ficções de Silviano Santiago**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor , ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada

Orientador : Prof. Dr. Flávio Martins Carneiro

Rio de Janeiro

2006

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

S235	<p>Galvão, Carlos Tadeu de Andrade. Narrativas de campos espaços: faces multiculturalistas/Carlos Tadeu de Andrade Galvão. – 2006. 153 f.</p> <p>Orientador: Flávio Martins Carneiro. Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Santiago, Silviano – 1936 – Crítica e Interpretação - Teses. 2. I.Carneiro, Flávio Martins. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.</p>
	CDU 869.0(81)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte

---

Assinatura

---

Data

***Para Daniel: meu anjo de  
cabelos encaracolados.***

***Para Snoopy e Billy: os  
velhinhos de casa;***

## **AGRADECIMENTOS:**

Ao Instituto de Letras da UERJ, pela formação universitária tão desejada.

A CAPES, pela bolsa de Doutorado.

A todos que contribuíram de alguma forma para a execução do projeto, seja com sugestões, empréstimos de livros ou apenas com o “auxílio luxuoso” de um ouvido disponível: Ana Cristina Chiara, Janaína Senna e Maria Helena Rouanet.

Aos professores Fátima Rocha, Sílvia Pinto, Luiz Fernando de Carvalho e Lenivaldo Gomes, por aceitarem o convite para compor a banca examinadora.

A Flávio Carneiro, orientador do trabalho.

## SINOPSE

Através da investigação de noções de espaço (territorial, ficcional e crítico) e de aspectos de apagamento da experiência urbana na ficção do escritor Silviano Santiago, este estudo pesquisa traços do pensamento multiculturalista na ficção do referido escritor. Homoerotismo e velhice em *Keith Jarrett no Blue Note* e *De Cócoras*. Cosmopolitismo e globalização em *Stella Manhattan*, *O Falso mentiroso* e em *Histórias mal contadas*.

# SUMÁRIO

## 1. INTRODUÇÃO

## 2. Corpos e Espaços

## 3. O corpo e as questões de gênero na Literatura contemporânea

## 4. Corpo e Cidade na Literatura Brasileira contemporânea

## 5. A face transnacional

### 5.1. As complexidades do mundo contemporâneo

### 5.2. O “cosmopolitismo do pobre”

## 6. A face homoerótica: suspiros que derretem na boca

### 6.1. Do chicotinho queimado aos leques invisíveis: *ain't no closet big enough?*

### 6.2. Corpo e individualismo urbano

## 7. A face enrugada: o martírio de São Sebastião

### 7.1. Corpos flechados: Antônio e o Rio de Janeiro

## 8. CONCLUSÃO

## 9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**É preciso reinventar o amor.  
(Arthur Rimbaud)**

## 1. INTRODUÇÃO

**Você quer lembrar quando tudo começou, mas não consegue, por mais esforço que faça. Você sabe quando tudo começou. Não quer se lembrar de quando tudo começou, não quer e se lembra.** ("When I fall in love", Silvano Santiago)

Este trabalho busca explicitar o modo como a ficção do escritor Silvano Santiago levanta questões de significativa relevância na contemporaneidade, marcada pelos signos da globalização e do multiculturalismo. O mundo contemporâneo caracteriza-se por um exacerbado individualismo e por um conseqüente isolamento do ser humano, que cada vez mais mergulha num processo crescentemente narcísico e egocêntrico.

Noções como as de identidade e de subjetividade já não são mais pensadas como constructos uniformes. Pensar hoje, por exemplo, no que vem a ser nacional e estrangeiro exige um esforço intelectual muito maior do que antes já foi preciso. Se pensarmos, então, em termos de identidades de gênero, teremos uma rede extremamente complexa de dados que nos informam a rapidez com que avançam as transformações e negociações nas relações desta natureza, bem como a reflexão teórica que busca pensá-las.

Podemos aqui levantar alguns fatores que parecem ser básicos para toda essa transformação nas noções de identidade e de subjetividade no mundo contemporâneo. O primeiro que gostaríamos de mencionar é o fato de haver na contemporaneidade uma maneira diferenciada de se refletir sobre os imaginários do corpo. Ele não é mais colocado na posição de suporte de uma identidade fixa no tempo e no espaço. É, isto sim, palco de agenciamentos e metamorfoses que assumem um papel preponderante na produção de subjetividades e identidades híbridas, fragmentadas.

Um segundo fator a ser observado é o de que os discursos contemporâneos que tentam apreender os imaginários do espaço constituído pela cidade e o sentido da experiência urbana já não se dão mais em termos de ordenação de um espaço unitário, com limites precisos. Falar sobre a cidade hoje significa narrar o fragmentado, o descontínuo e confrontar-se com o apagamento dos confortáveis mapas que sustentavam a construção de um ideal de pertencimento e territorialidade. A cidade, global, toda e qualquer, também já não oferece mais o suporte necessário para uma construção subjetiva e identitária nacional, una e sem fraturas.

Procuramos estabelecer o contexto em que tais imaginários são formados: com o acirramento dos conflitos étnicos e com a perda da dimensão utópica do investimento político coletivo, vive-se um descrédito do futuro e um forte sentimento de encurtamento do presente. O fortalecimento dos movimentos de libertação das minorias sexuais e étnicas, enquanto afirmações da particularidade de cada uma, parece constituir uma consequência deste fato: é preciso ser feliz agora e já.

E é exatamente a partir deste sentimento de “agoridade” que se forma a complexa noção de multiculturalismo, ao menos daquele que pretende, seja lá como for, diminuir as distâncias, respeitando as respectivas diferenças, entre grupos étnicos e sociais.

Partindo das hipóteses acima, procuramos analisar o modo como a ficção de Silviano Santiago apreende e elabora os fragmentos de imagens geradas por este entrecruzamento de discursos sobre o corpo e o espaço da cidade, inseridos que estão num contexto multicultural e globalizado. A questão central deste trabalho, portanto, pode ser formulada nos seguintes termos: na construção ficcional literária contemporânea, também produtora de imagens e discursos, que tipo de agenciamentos são propostos para estas duas categorias de análise, tão significativas e tão presentes na reflexão atual sobre arte e cultura? Para a realização desta empresa, a de fornecer uma possibilidade de resposta para a questão acima formulada, escolhemos trabalhar basicamente com quatro obras de Silviano: *Keith Jarrett no Blue Note*:

(*improvisos de jazz*) (1996), *De Cócoras* (1999), *O Falso Mentiroso* (2004) e *Histórias mal contadas* (2005).

O trabalho apresenta, em tópicos separados, os pressupostos que forneceram o embasamento teórico para o levantamento das hipóteses iniciais. Foi de fundamental importância para a compreensão das questões envolvidas neste levantamento, uma série de estudos recentes de ensaístas que repensam os “locais” do corpo e da cidade nas sociedades pós-modernas. Trabalhamos com uma diversidade de teorias que apresentam, entre outras, abordagens filosóficas, sociológicas, feministas e pós-feministas, literárias, psicanalíticas, comunicacionais e econômicas. Utilizando-nos desta diversidade, do entrecruzamento de idéias que ela promove, esperávamos construir um quadro nocional em que se pudesse visualizar a pertinência de nossas hipóteses de trabalho. Também nestes termos, portanto, será evidenciado o método nada rígido aqui empregado: diversidade e entrecruzamento de idéias.

Posteriormente, voltamo-nos para as análises das já mencionadas obras de Silviano Santiago. Nestes tópicos, buscou-se apreender, na complexidade da composição literária, “nas malhas da letra”, os modos como se entrelaçam e se cruzam (como as malhas do fio de um tecido) os discursos sobre o indivíduo, seu corpo e o espaço de sua cidade, globalizados e multiculturais. As análises reconhecem, nestas obras, os temas da fragmentação da cidade e da desterritorialização do sujeito, tratados em consonância com questões de ordem psíquica, corporal e identitária, como as da solidão, melancolia, individualismo e neuroses urbanas, homoerotismo, velhice e cidadania.

Para a concretização de tal empresa, traçamos três linhas de trabalho (três faces) definidas a partir dos agenciamentos propostos pelos próprios textos literários: a “face transnacional”, que vai tratar do modo como o mundo globalizado pode se afigurar ao receber o tratamento de uma sofisticada elaboração literária; a “face homoerótica”, que vai analisar o modo “astucioso” como se constroem literariamente as noções de uma possível identidade

homoerótica; e a “face enrugada”, que aborda a questão do velho nas sociedades contemporâneas.

Justifica-se da seguinte maneira a escolha das obras literárias que compõem o corpus de análise: a evidente afinidade que há entre os livros em relação ao tratamento literário que é dado aos temas da globalização, do corpo e da cidade.

## 2. Corpos e Espaços

Às vezes, os nomes dos habitantes permanecem iguais, e o sotaque das vozes, e até mesmo os traços dos rostos; mas os deuses que vivem com os nomes e nos solos foram embora sem avisar e em seus lugares acomodaram-se deuses estranhos. É inútil querer saber se estes são melhores do que os antigos, dado que não existe nenhuma relação entre eles, da mesma forma que os velhos cartões-postais não representam a Maurília do passado mas uma outra cidade que por acaso também se chamava Maurília.  
(*As Cidades Invisíveis*, Italo Calvino)

Falar de cidade, mais que falar do aspecto material, físico, que a compõe, é falar de linguagens e discursos que se inter cruzam para produzir noções e juízos que a formulam. Não há, portanto, uma noção de cidade que seja descolada da experiência humana localizada historicamente no tempo e no espaço. Regina Meyer comenta:

*Enquanto lugar artificial de história, a cidade é o resultado da atividade organizada da sociedade. A sua construção é, ponto por ponto, expressão de ordem econômica, social, cultural e tecnológica presente na sociedade.*  
(1990, p. 11)

Chamamos a atenção para o fato de que a autora acima, ao destacar os fatores que presidem a formação de uma cidade, deixou de fora o componente religioso. Ainda que admitamos que os termos “social” e “cultural” certamente abrangem o dado religioso, não podemos deixar de pensar no quanto esta noção de cidade encontra-se afastada daquela que se encontra na origem mesmo da formação das cidades ocidentais.

Um recuo no tempo far-nos-á contemplar a conexão direta entre a origem das cidades e a crença religiosa. Durante séculos, a família foi a única forma de organização social que os povos antigos conheceram. Cada família possuía sua própria religião doméstica, que se organizava, basicamente, em

trono de um chefe, para cultuar os mesmos antepassados, em volta do mesmo altar, não sendo permitida a participação nos cultos de nenhum membro externo ao núcleo familiar. Aos poucos, foi havendo uma maior flexibilização nos ritos religiosos, o que permitiu que houvesse as primeiras associações entre diferentes famílias a que os romanos denominaram cúria e os gregos, fratria. Com o tempo, muitas fratrias ou cúrias passaram a formar as tribos. Essas associações de diferentes grupos humanos acabaram por trazer também vínculos religiosos comuns. Daí que uma família professava a sua religião própria, aquela ligada exclusivamente ao culto de seus antepassados, e praticava também uma outra, partilhada com outros grupos, ligada aos deuses da natureza física: observou-se que o sol, por exemplo, era cultuado por vários grupos, apenas adotando-se nomes diferentes para o deus. Surgiu assim uma religião comum a fortalecer os laços entre esses grupos. É exatamente esta disponibilidade associativa aliada a uma moderada expansão das práticas religiosas que estará na origem das cidades antigas greco-romanas. Fustel de Coulanges comenta:

*A tribo, tanto como a família e a fratria, constitui-se em corpo independente, com culto especial de onde se excluía o estrangeiro. Quando formada, nenhuma nova família podia nela ser admitida. Duas tribos de modo algum podiam fundir-se em uma só, porque a sua religião a isso se opunha. Mas, assim como muitas fratrias estavam reunidas em uma tribo, muitas tribos puderam associar-se, sob condição de o culto de cada uma delas ser respeitado. No dia em que nasceu essa aliança nasceu a cidade.*

*(...) temos como certo ter sido ainda o culto quem estabeleceu esse vínculo de nova associação. As tribos agrupadas para formar a cidade nunca deixaram de acender o fogo sagrado e de ter religião comum. (1987, pp. 131-2)*

Cabe ainda ressaltar que a palavra **urbe**, hoje usada apenas como sinônimo de cidade, possuía um significado bem mais específico para os povos da antiguidade: a urbe era o santuário dessa sociedade que se formava; sua fundação era um ato religioso que demarcava o lugar onde os deuses se haviam fixado e o momento em que aqueles grupos de pessoas passavam a ter um altar e um culto comuns. Sendo assim, podemos caracterizar o sólido espírito de eternidade transcendental que presidiu formação da cidade antiga com a seguinte afirmação: *“Todas as cidades tinham tradições análogas. Todas as urbes se construíram para serem eternas”* (idem, p. 146).

O fato é que, sem desaparecerem por completo, com o tempo, as relações entre religião e vida coletiva nas cidades foram tornando-se cada vez menos firmes e *“nos cinco séculos que precederam o cristianismo já não se manifestava tão íntima a união entre a religião, de um lado, e o direito e a política, do outro”* (idem, p. 393).

Richard Sennett descreve a Atenas de Péricles(século V a.C.) como uma cidade que se desnudava para o olho humano. A arquitetura ateniense possuía, em seus prédios públicos, uma preocupação com a transparência e com uma exterioridade, próprias de uma sociedade que se organizava segundo rígidos princípios democráticos. O exercício da democracia demandava reuniões de grandes grupos de pessoas que necessitavam de ver e serem vistas, de ouvir e serem ouvidas. A mais concreta prova deste traço da visibilidade da arquitetura da cidade de Atenas encontra-se naquele que foi o maior prédio construído na época de Péricles, o templo do Parthenon, que, por sua localização, podia ser avistado de qualquer ponto da cidade.

Entretanto, essa “nudez” da cidade encontrava correspondência em uma outra: a do corpo masculino. O jovem ateniense cultuava o corpo através de exercícios físicos que eram praticados em grupo, em ginásios, estando o corpo totalmente despido. Acreditava-se que quanto mais quente fosse um corpo, ou seja, quanto mais calor fosse capaz de concentrar, mais másculo e viril seria esse corpo. Daí que um corpo de homem suficientemente aquecido poderia prescindir do uso de vestimentas e, ao exhibir-se em exercícios, mostrava-se

capaz de tornar-se um bom guerreiro, disposto a defender a sua cidade, confirmando a sua dignidade de cidadão. Sennett comenta:

*A democracia ateniense dava à liberdade de pensamento a mesma ênfase atribuída à nudez. O desnudamento coletivo a que se impunham – algo que hoje poderíamos chamar de “compromisso másculo” – reforçava os laços de cidadania. Os atenienses tomavam essa convenção tão ao pé da letra que, na Grécia antiga, a paixão erótica e o apego à cidade eram designados pelas mesmas palavras. Um político ansiava por se destacar como amante ou como guerreiro.*

(...)

*A nudez simbolizava um povo inteiramente à vontade na sua cidade, expostos e felizes, ao contrário dos bárbaros, que vagavam sem objetivo e sem a proteção da pedra. **Péricles celebrava uma Atenas em que reinava a harmonia entre carne e pedra.** (SENNETT, R.: 1997, p. 30-1)*

Com o advento do cristianismo, a religião antiga, doméstica, ligada à família, à fratria, à tribo, à cidade e à natureza física, dá lugar a uma concepção universalista de religião que, além de possuir um deus único, chamava a si toda a humanidade. Em *Corpo e Sociedade: o homem, a mulher e a renúncia sexual no início do cristianismo*(1990), Peter Brown traça, em seu capítulo inicial, um painel das relações entre cidade, religião e corpo, no século II d.C., época do apogeu do Império Romano. Assim é definida a utilidade do corpo nesse contexto: “um baluarte da cidade”. Brown mostra-nos como a pouca expectativa de vida(inferior a 25 anos) dos indivíduos do Império resultava em controle e vigilância das práticas sexuais, muito mais por uma questão de sobrevivência e segurança da cidade do que simplesmente pela necessidade de se criarem regulamentos de natureza moral. Com o início da era cristã, começam a circular idéias acerca da abstenção total das práticas sexuais, que se chocaram com o interesse do Império em incentivar moças e rapazes a

procriarem em nome do bem-estar da cidade, “fazendo de seu lar um bastião para a proteção dela” (BROWN, P.: 1990, p. 18).

Para os romanos pagãos, o corpo estava, então, a serviço da cidade e por ela os cidadãos deveriam observar os princípios de eutaxia, eugenia, autodisciplina e decoro em suas práticas no leito conjugal. O corpo, como a cidade, deveria ser administrado e dever-se-ia aprender a resistir à paixão e a treinar os instintos. O ideal dos cristãos, por outro lado, era não experimentar desejo algum. Entretanto,

*Fossem elas pagãs ou cristãs, as classes dominantes do Império Romano em seus últimos séculos pautavam-se por códigos de continência sexual e decoro público em que lhes aprazia pensar como sendo uma continuação da austeridade viril da Roma arcaica. (idem, p. 29)*

Nosso objetivo nesta volta ao passado é o de tornar evidentes os pontos em que as concepções contemporâneas de corpo e cidade afastam-se daquelas de povos da civilização ocidental de outros tempos. Uma vez que este trabalho não tem um propósito primordialmente histórico, nossa linha do tempo não segue uma cronologia rígida, reservando-se o direito de seguir aos saltos, olhando para trás apenas quando o passado for fundamental para esclarecer algo da situação presente, ou seja, quando o método comparativo/contrastivo mostrar-se pertinente. Havendo já estabelecido as conexões entre o sentimento religioso, suas implicações nas percepções corporais e a formação das primeiras cidades, até o início da era cristã, daremos um salto no tempo. Ainda que haja alterações significativas no desenho das cidades<sup>1</sup>, justifica-se o salto, uma vez que, segundo Ieda Tucherman,

---

<sup>1</sup> Para um estudo aprofundado das modificações da cidade e suas relações com o corpo entre o início da era cristã e o século XVIII, recomendamos os capítulos 4-7 do livro de Richard Sennett, *Carne e Pedra*.

*(...)não é absurdo propor, na linha de uma história das mentalidades e correndo o risco do afastamento da periodização clássica, que, no que se refere ao corpo, de meados da Idade Média até ao final do século XVIII, não houve uma modificação profunda da sua imagem, o que não significa que ela não tenha sido submetida a outros movimentos. (1999, p. 68)*

Richard Sennett chama a atenção para a verdadeira revolução que o livro de William Harvey, *De Motu Cordis*(1628), causará nas concepções de corpo e cidade. O autor, descolando-se de qualquer concepção religiosa, empreende um estudo puramente científico do coração e da circulação do sangue humano. Ao mesmo tempo em que acontece esta revolução, o mundo está passando por mudanças significativas do ponto de vista da economia e da circulação de bens: o capitalismo está nascendo e expandindo-se e, junto com ele, a idéia de individualismo, um dos pilares da constituição do sujeito moderno.

A partir das idéias de Harvey sobre a circulação do sangue, toda uma pedagogia médica foi montada no sentido de doutrinar a população, segundo este preceito: circulação e mobilidade são sinônimos de saúde. Esta assertiva era adequada para o funcionamento do corpo, mas também encontrou respaldo no planejamento das cidades. Para serem saudáveis, as cidades deveriam proporcionar a maior mobilidade possível aos seus habitantes, deveriam garantir a liberdade de trânsito. Muitas foram as conseqüências dessa nova maneira de circular, pois ela, além de estabelecer uma nova maneira de lidar com os espaços, também acabou por criar um novo padrão para as relações humanas, baseado em uma “ética da indiferença”:

*Valorizada tanto pela medicina como pela economia, a circulação criou uma ética da indiferença. O corpo errante cristão, exilado do Paraíso, tinha pelo menos a promessa, feita por Deus, de que se tornaria mais entrosado com o ambiente e com outros seres humanos*

*sem lugar. É assim que John Milton, contemporâneo de Harvey, relata a Queda, em **Paraíso Perdido**. O corpo secular em infundável locomoção corre o risco de ignorar essa história, ao perder suas conexões com outras pessoas e com os lugares através dos quais se move. (op. cit., p. 215)*

A partir deste momento, fortalecer-se-á cada vez mais a noção de indivíduo e de vivência individual, pois “o movimento articula, particulariza e individualiza a experiência”(idem, p. 228). Enquanto a noção de sujeito clássico estava relacionada ao universal, a de sujeito moderno estará conectada com a idéia de individual. Depreende-se daí que a relevância das noções de movimento e de indivíduo conduzirá a uma valorização do corpo como o suporte da experiência do sujeito. Ao mesmo tempo, um novo tipo de corpo começa a dar sinais de vida: a multidão. E, junto com o surgimento do corpo das multidões, emergem os “estranhos” e, aparentemente, paradoxais sentimentos de isolamento e solidão que elas proporcionam.

Não houve um consenso em relação às impressões causadas pelas multidões das grandes cidades. Se observarmos os registros de dois alemães, Goethe e Engels, a respeito de Roma e Londres, respectivamente, constataremos o quanto as reações podiam ser diversas. Em *A Jornada Italiana*, Goethe sintetiza seu entusiasmo com as seguintes palavras:

*(...) afinal, tenho ao meu alcance a solidão que tanto desejei, pois em nenhum lugar pode-se estar mais sozinho do que em meio a tanta gente que é preciso forçar caminho. (apud SENNETT, R.: 1997, p. 227)*

*Caminhar confundido a tanta heterogeneidade em constante movimento é uma experiência saudável e peculiar. Tudo parece mergulhado numa grande corrente, onde cada um procura o seu próprio objetivo. No meio de tantas pessoas e tamanha excitação, sinto-me cheio de paz, sozinho, pela primeira vez. Quanto*

*mais alto o burburinho das ruas, mais quieto eu me torno. (idem, p. 228)*

Em compensação, Engels, em *Situação da Classe Operária na Inglaterra*, faz uma análise dos prejuízos à humanidade causados por uma concentração tão grande de pessoas:

*Essa concentração colossal, esse amontoado de dois milhões e meio de seres humanos num único ponto, centuplicou a força desses dois milhões e meio... Mas os sacrifícios... que isso custou só mais tarde se descobre. Quando se vagou alguns dias pelas calçadas das ruas principais... só então se percebe que esses londrinos tiveram de sacrificar a melhor parte de sua humanidade para realizar todos os prodígios da civilização, com que fervilha sua cidade; que centenas de forças, neles adormecidas, permaneceram inativas e foram reprimidas...*

(...)

*Essa indiferença brutal, esse isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses privados, avultam tanto mais repugnantes e ofensivos quanto mais estes indivíduos se comprimem num exíguo espaço. (apud BENJAMIN, W.: 1989, pp. 114-5)*

Resguardadas as diferenças de perspectiva entre Goethe e Engels, o que nos interessa destacar aqui são os pontos em comum desses registros. Os dois falam em isolamento e individualismo em meio à multidão, o que nos remete, imediatamente, às análises que Walter Benjamin faz da obra de Charles Baudelaire e do conto “O Homem da Multidão”, de Edgar Allan Poe. Benjamin trabalha a noção de indivíduo vinculando-a ao tema da emergência do *flâneur* como a figura que se contrapõe ao espírito de mobilidade e velocidade que se inaugura com a modernidade. Este surge, assim, como um indivíduo desenraizado, que se locomove com ritmo e velocidade próprias, através de uma Paris urbana remodelada pelas transformações de Haussmann

ou de uma Londres superpovoada, mas sem perder nunca de vista a noção de privado, de individual. Em relação à multidão, Benjamin identifica em Baudelaire uma tensão entre uma atração irresistível e um desejo de isolar-se dela:

*Se sucumbia à violência com que ela o atraía para si, convertendo-o, enquanto flâneur, em um dos seus, mesmo assim não o abandonava a sensação de sua natureza inumana. Ele se faz seu cúmplice para, quase no mesmo instante, isolar-se dela. Mistura-se a ela intimamente, para, inopinadamente, arremessá-la no vazio com um olhar de desprezo. (idem, p. 121)*

Walter Benjamin destaca “a íntima relação existente em Baudelaire entre a imagem do choque e o contato com as massas urbanas” (idem, p. 113). Por choque poderíamos entender o efeito psíquico-social da multiplicidade de estímulos, principalmente visuais, mas também sonoros e tácteis, que se encontram na cidade grande. Além disso, descreve as mudanças que foram ocorrendo nas cidades (Paris, em especial) e que foram contribuindo para o desenraizamento do indivíduo. Posteriormente, os novos meios de transporte, a cultura da velocidade e a procura do conforto são fatores que podemos destacar como significativos para este estado de indiferença que se foi instalando em relação ao espaço compartilhado e em relação àqueles que compartilhavam esse espaço.

Tudo isto resulta em um enfraquecimento da noção de experiência, pois, “onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo” (idem, p. 107). A grande quantidade de choques a que um indivíduo é submetido em um grande centro urbano faz com que a consciência atue como um poderosíssimo mecanismo de defesa contra os estímulos. Os choques são, então, atenuados e não se registram no campo da experiência (conhecimento compartilhado que se acumula e sedimenta no interior de uma comunidade) ,

senão no da vivência(impressão forte, de assimilação rápida e isolada, produzindo efeitos imediatos).<sup>2</sup> Benjamin, comentando o conto de Poe, compara as reações dos passantes da rua ao trabalho automatizado do operário com a máquina:

*Seus transeuntes se comportam como se, adaptados à automatização, só conseguissem se expressar de forma automática. Seu comportamento é uma reação a choques. 'Se eram empurrados, cumprimentavam graves aqueles que os tinham empurrado e pareciam muito embaraçados.'* (idem, p. 126)

Como se pode perceber, a partir da definitiva expansão do capitalismo e do acelerado desenvolvimento urbano que o mundo ocidental conheceu no século XIX, as relações entre os indivíduos e as cidades sofrerão mudanças drásticas. A era do individualismo, a vivência profunda do choque e o enfraquecimento da experiência propriamente dita constituirão o pontapé inicial para o descentramento e a desterritorialização que caracterizam o indivíduo da transição do século XX para o XXI. Enquanto o habitante da Roma do início do cristianismo estabelece entre o seu corpo e a cidade uma relação concreta de pertencimento(baluarte, escudo, proteção) , Richard Sennett descreve o indivíduo contemporâneo, em relação à sua cidade, em termos de uma dessensibilização do corpo:

*O movimento autônomo diminui a experiência sensorial, despertada por lugares ou pessoas que neles se encontrem. Qualquer forte conexão visceral com o meio ameaça tolher o indivíduo.(...) Hoje, como o desejo de livre locomoção triunfou sobre os clamores sensoriais do espaço através do qual o corpo se move, o indivíduo moderno sofre uma espécie de crise tátil: deslocar-se ajuda a dessensibilizar o corpo. Esse princípio geral*

---

<sup>2</sup> Esta distinção é informada pelas definições de Leandro Konder, na nota de número 12 do ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire” (p. 146)

*vem sendo aplicado a cidades entregues às exigências do tráfego e ao movimento acelerado de pessoas, cidades cheias de espaços neutros, cidades que sucumbiram à força maior da circulação. (op. cit., p. 214)*

Enquanto os habitantes da cidade antiga acreditavam-se ligados eternamente pelos vínculos religiosos de seus antepassados comuns, a vivência urbana na contemporaneidade pode ser definida em termos de diversidade multifacetada, estranhamento e desenraizamento:

*Desde o seu sentido mais genérico, o termo **alienação** designa muito da experiência urbana, moderna e contemporânea. Pode ser, e tem sido, usado para indicar as crises e os conflitos de sujeitos sociais cindidos, fragmentados, sem raízes, à deriva, muitas vezes anômicos e expostos à violência de uma vida cotidiana burocrática e impessoal, que parece ir muito além de qualquer entendimento ou controle humanos. Alheios a si mesmos e distanciados do mundo urbano que não reconhecem como seu, mas como algo separado, estranho e hostil, esses sujeitos sociais certamente viveram, e continuam vivendo, formas diversas do que podemos muito bem chamar mal-estar na metrópole moderna e contemporânea criada pelo capitalismo fazendo, assim, desde logo, alusão importante ao pensamento crítico que deriva de Marx e de Freud. (BUENO, A.: 2000, p. 89)*

A relação entre o indivíduo e os espaços que habita é marcada, na pós-modernidade, por contingências urbanas e humanas paradoxais, excêntricas e indecidíveis, que talvez possam fornecer alguns dados para a tentativa de compreensão desse mal-estar na metrópole contemporânea. Destacamos duas dessas contingências no modo como foram formuladas por Fredric Jameson. Em primeiro lugar, o autor identifica um ponto de desarticulação, uma, digamos

assim, “inadequação” do sujeito e de seu corpo às ambigüidades perturbadoras dos novos espaços construídos, os assim chamados “hiperespaços”<sup>3</sup>:

*Minha dedução é que nós, os sujeitos humanos que porventura ocorreremos nesse novo espaço, ainda não estamos à altura dessa evolução; houve uma mutação no objeto, ainda não acompanhada por nenhuma mutação equivalente no sujeito; ainda não possuímos o equipamento perceptivo capaz de se equiparar a esse novo hiperespaço(,,). A arquitetura mais recente, portanto, (...) figura como uma espécie de imperativo de que desenvolvamos novos órgãos, para ampliar nosso sensório e nosso corpo para dimensões novas, ainda inimagináveis e, em última análise, talvez impossíveis. (1993, p. 34)*

A segunda contingência, análoga à primeira, diz respeito ao impacto que os processos globalizantes causam nos indivíduos contemporâneos, revelando a “incapacidade de nossa mente, pelo menos na atualidade, de mapear a grande rede global multinacional e descentralizada de comunicações em que nos vemos apanhados como sujeitos individuais” (idem, p. 39). Por um lado, o mundo passa por um processo de globalização, que tem como consequência um esvaziamento das noções de nação e identidade nacional. Néstor García Canclini afirma:

*A identidade surge, na atual concepção das ciências sociais, não como uma essência intemporal que se manifesta, mas como uma construção imaginária que se narra. A globalização diminui a importância dos acontecimentos fundadores e dos territórios que sustentavam a ilusão de identidades a-históricas e ensimesmadas. Os referentes de identidade se formam, agora, mais do que nas*

---

<sup>3</sup> Espaços em que o desenho arquitetônico causa uma suspensão da percepção de perspectiva e volume, dando “a sensação de que, ali, o vazio é absolutamente compacto, é um elemento em que nós mesmos ficamos imersos” (1993, p. 38) .

*artes, na literatura e no folclore – que durante séculos produziram os signos de distinção das nações –, em relação com os repertórios textuais e iconográficos gerados pelos meios eletrônicos de comunicação e com a globalização da vida urbana. (1999, p. 148)*

Por outro, verifica-se um fortalecimento de identidades locais, em muitos grupos humanos, como forma de reação a esses mesmos processos globalizantes. O que se discute, portanto, como afirma Stuart Hall, “é a tensão entre o global e o local na **transformação** das identidades” (2001, p. 76, grifo nosso).

As identidades transformam-se e fragmentam-se e com elas fragmenta-se a relação que o sujeito pode estabelecer com o espaço urbano. A cidade não mais representa a forte referência espaço-temporal que representou no passado, pois a experiência urbana não se estrutura mais “em torno de marcas históricas compartilhadas e dentro de um espaço abarcável” (op. cit., p. 149) por todos os habitantes. A experiência, como já se disse, pressupõe conhecimento compartilhado, conjuga elementos do passado individual e do coletivo. E as imagens geradas pelas metrópoles contemporâneas privilegiam o fragmentário, o simultâneo, o efêmero, o descontínuo. Além disso, assistimos a uma exacerbação da violência e a um enfraquecimento dos vínculos familiares, afetivos e culturais, que só fazem contribuir para um hiper-individualismo e para um empobrecimento ainda maior da experiência em seu sentido estrito.

Walter Benjamin, comentando sobre o impacto que o contato com as massas urbanas causava em Baudelaire, afirma que o desejo mais íntimo do *flâneur* era emprestar uma alma a esta multidão. “Os encontros com ela são para ele a vivência que nunca se cansa de narrar” (op. cit., p. 113). E o que significaria narrar a cidade contemporânea, como se dá a sua “representação”? Para Canclini, “narrar é saber que já não é possível a experiência da ordem que o *flâneur* esperava estabelecer ao passear pela metrópole do início do século. Agora a cidade é como um videoclipe: montagem efervescente de imagens descontínuas” (op. cit., p. 155).

Beatriz Sarlo identifica a tendência do desaparecimento do centro em muitas cidades contemporâneas (Los Angeles e Buenos Aires, por exemplo). No passado, ir ao centro “prometia um horizonte de desejos e perigos, a exploração de um território sempre diferente” (op. cit., p. 14). O centro era o lugar onde poderiam ser identificadas marcas de uma identidade urbana, pois possuía elementos que não se encontravam nos bairros residenciais. Além disso, normalmente abrigavam (e em alguns lugares, a custa de muita resistência ainda abrigam) boa parte da memória cultural e histórica da cidade: os museus, as bibliotecas públicas, os teatros, as sedes governamentais, além de muitos monumentos que, “por sua permanência, beleza ou feiúra, eram os signos mais poderosos do texto urbano” (idem, ibidem). O centro, diz Sarlo, foi substituído por um “simulacro de cidade de serviços em miniatura”: o shopping center.<sup>4</sup> Templo sagrado do consumo, o shopping é um “espaço sem qualidades”, indiferente à cidade à sua volta, todo futuro e vazio de memória; sua rápida assimilação nas cidades contemporâneas está relacionada com uma crise do espaço público:

*Em cidades que se fraturam e se desintegram, esse abrigo antinuclear é perfeitamente adequado ao tom de uma época. Onde as instituições e a esfera pública já não podem construir marcos que se pretendam eternos, erige-se um monumento baseado justamente na velocidade do fluxo mercantil. (idem, p. 22)*

Por outro lado, a ausência de um centro pode ser um fator que proporciona o aparecimento de múltiplos locais alternativos de encontros. Locais de resistência contra o isolamento do indivíduo e contra o apagamento da memória coletiva. Esta é a leitura que Rogério Lima faz da Nova York multicultural e sem centro apresentada no filme “Sem Fôlego”, de Paul Auster, no qual uma tabacaria do Brooklyn exerce a função de ponto de reunião de

---

<sup>4</sup> Como Sarlo, Jameson também se refere aos prédios de arquitetura semelhante à do Bonaventure, o hotel de Los Angeles que analisa em seu ensaio, como “cidades em miniatura”, prédios que “aspiram a ser um

integrantes de diversas “tribos” de desenraizados que compõem a diversidade urbana daquela cidade. E Auggie Wren, o balconista da loja, funciona como uma espécie de *flâneur* da pós-modernidade:

*A tabacaria é um lugar simbólico, é um lugar de choques e negociações multiculturais; é também local de encontros que resistem ao paradigma da circulação e da interconexão. Aí, as relações estão solidificadas e são solidificadas. Nela, é possível encontrarmos também o flâneur da pós-modernidade que observa a vida passar do seu “escritório”. (2000, p. 185)*

Diante da análise empreendida por Rogério Lima, finalizamos este painel crítico e histórico sobre as relações que se estabeleceram ao longo do tempo entre os imaginários do corpo e da cidade, com um questionamento: o desenraizamento do indivíduo urbano contemporâneo é necessariamente um fator de mal-estar, isolamento e dor psíquica? Richard Sennett, tomando como modelo a multicultural Nova York, oferece uma possibilidade de resposta que parece identificar um lado bastante positivo no exercício de tolerância, quase que involuntário, que é exigido no convívio diário com as diferenças, com o Outro. Entrar em contato com a própria dor e com a dor do Outro: eis um modo positivo de se encarar um agrupamento de seres desenraizados. O autor afirma:

*Embora esse termo [desenraizados] sugira uma condição de infelicidade, não quero concluir minha história de modo pessimista. **Carne e Pedra** termina perguntando se em uma cidade multicultural, e contra todas as peculiaridades da história, há alguma chance de existirem pontos de contato, mais do que trincheiras recuadas, entre povos racial, étnica e sexualmente diferentes. Podemos escapar à sorte dos cristãos venezianos e judeus? Pode a*

*diversidade urbana refrear as forças do individualismo?*

***Essas questões começam na carne.***

*(op.cit., p. 215, grifo nosso)*

### 3. O corpo e as identidades de gênero na literatura contemporânea

Às vezes o espelho aumenta o valor das coisas, às vezes anula. Nem tudo o que parece valer acima do espelho resiste a si próprio refletido no espelho. As duas cidades gêmeas não são iguais, porque nada do que acontece em Valdrada é simétrico: para cada face ou gesto, há uma face ou gesto correspondente invertido ponto por ponto no espelho. As duas Valdradas vivem uma para a outra, olhando-se nos olhos continuamente, mas sem se amar. (*As Cidades Invisíveis*, Italo Calvino)

Neste tópico, promover-se-á uma discussão acerca da focalização do corpo e da sexualidade na literatura contemporânea. A arte contemporânea, usando de variadas estratégias e técnicas de composição, pensa o mundo, muitas vezes, a partir de uma reflexão sobre o corpo humano. O corpo é o local onde podem ser vislumbradas inscrições, simbólicas ou não, representativas dos diversos discursos, dos numerosos textos (políticos, religiosos, biológicos, jurídicos) que, entrecruzados, produzem realidades, subjetividades e identidades. Esta arte não busca refletir ou representar esses discursos, mas trabalha no sentido de decompô-los, denunciando e explicitando a construção dessas “realidades”. Na pós-modernidade, fala-se do corpo e de suas múltiplas metáforas, inscrições e metamorfoses, como pretexto para que a veracidade dessas inscrições corporais, única, inquestionável e dogmática, mostre-se múltipla, relativizada e construída.

Na literatura de ficção contemporânea, encontramos uma forte tendência à abordagem de questões concernentes à sexualidade e ao corpo, bem como de suas representações, definições, redefinições, limites e funções, articuladas com a “condição pós-moderna”. Como já se apontou anteriormente, este crescente interesse pelas questões do corpo está diretamente relacionado ao fortalecimento das minorias étnicas, econômicas e sexuais. Nas últimas décadas, o feminismo, em todas as suas “facções”(mais correto seria dizer “os feminismos”), assumindo uma sólida posição crítica em relação à estabilidade e

à “naturalidade” dos papéis sexuais, , vem abrindo portas e contribuindo muito significativamente para toda a produção intelectual recente voltada para um questionamento da tradição patriarcal, dos cânones estabelecidos, e mesmo para uma visão multicultural do mundo. Linda Hutcheon comenta:

*Junto com o caso evidente, e muito divulgado, da arquitetura pós-moderna, foram a teoria e a prática do movimento negro (americano) e das feministas (em geral) que tiveram especial importância, tanto em termos formais (em grande parte por meio da intertextualidade paródica) como temáticos, nesse reenfoque pós-modernista em relação à historicidade. (...) As mulheres ajudaram a desenvolver a valorização pós-moderna das margens e do excêntrico como uma saída com relação à problemática de poder dos centros e às oposições entre masculino e feminino. (1991, pp. 34-5)*

Em seu texto “História do Corpo”, Roy Porter destaca, entre outros fatores de agenciamento cultural, o feminismo como uma das principais forças contemporâneas que contribuíram para uma desmistificação do corpo:

*(...)atualmente há tentativas em movimento para demolir as velhas hierarquias culturais que privilegiaram a mente sobre o corpo e, por força de analogia, sancionaram sistemas inteiros de relações de poder regulador-regulado. Esse processo desmistificador certamente está ocorrendo, sendo fácil apontar as profundas mudanças culturais na última geração que subverteram a puritana e platônica suspeição do corpo: a revolução sexual e a “permissividade” em geral, o capitalismo consumista, as críticas acumuladas, tanto pela “contracultura” dos anos 60, quanto pelo feminismo dos 70, e assim por diante (1991, p. 293).*

O que pretendemos afirmar aqui é que dificilmente seria possível explicar a relevância da questão do corpo na contemporaneidade, sem relacioná-la com o movimento político, estético e intelectual que, em nossa opinião, mais contribuiu para a sua ascensão. Por essa razão, em nosso propósito de discorrer sobre os modos como os discursos sobre os imaginários do corpo têm sido articulados na literatura contemporânea, optamos por fazer uma breve apresentação de diferentes argumentos, oriundos de correntes teóricas contemporâneas feministas e pós-feministas.

Se concentrarmos o nosso foco especificamente na ficção produzida por mulheres, perceberemos que não só há um acirramento da tendência à abordagem de questões concernentes à sexualidade e ao corpo, mas também uma grande afinidade entre essa produção ficcional e a produção teórica de ensaístas feministas e pós-feministas. É certo, entretanto, que na literatura pós-moderna as fronteiras entre os gêneros ficcional e ensaístico encontram-se em xeque e em uma condição de permeabilidade, bem como todas as demais fronteiras, sejam conceituais ou ditas “naturais”. Mas o que aqui nos propomos investigar pode ser formulado através das seguintes indagações iniciais: por que o corpo e a sexualidade aparecem como constantes objetos de investigação na ficção e na teoria contemporâneas? Uma vez constatada a regularidade de sua ocorrência, que corpos e que sexualidades vemos surgir destes escritos? Que configurações, definições e “representações” seriam estas?

Antes de passar à discussão das questões acima propostas, faremos uma breve apresentação desta concepção do corpo como o espaço onde se inscrevem as marcas dos discursos que estruturaram o mundo patriarcal ocidental. O pensamento do filósofo Michel Foucault encontra-se na base desta concepção. Ainda que se possa concordar com a restrição feita por Teresa de Lauretis, de que Foucault, em sua *História da Sexualidade*(1997), desconsidera as questões de gênero, parece difícil ignorar ( e o próprio texto da autora é uma

prova disso) os reflexos inegáveis de seu trabalho em todo o pensamento pós-estruturalista. Observemos o argumento de De Lauretis:

*Mas devemos dizer desde o início, e daí o título deste artigo [ “A Tecnologia do Gênero” ], que, ao pensar o gênero como produto e processo de um certo número de tecnologias sociais ou aparatos biomédicos, já está indo além de Foucault, cuja compreensão crítica da tecnologia sexual não levou em consideração os apelos diferenciados de sujeitos masculinos e femininos, e cuja teoria, ao ignorar os investimentos conflitantes de homens e mulheres nos discursos e nas práticas da sexualidade, de fato exclui, embora não inviabilize, a consideração sobre o gênero.*  
( 1994, pp 208-9 )

Lauretis, nesse texto, está, na verdade, defendendo a importância de uma reflexão sobre o gênero como categoria analítica para a crítica feminista, e, conseqüentemente, contrapõe-se a uma idéia de pós-gênero formulada por críticas pós-estruturalistas. Deixemos de lado, por enquanto, as concepções pós-gênero para discorrermos brevemente sobre a teoria de Foucault e sobre as suas relações com as críticas feministas contemporâneas.

O núcleo central de sua problematização poderia ser enunciado da seguinte maneira: será que a partir do capitalismo e do estabelecimento da burguesia enquanto classe, as relações entre poder e sexo devem realmente ser formuladas, como vêm sendo há muitas décadas, considerando que entre eles se interpõe um poderosíssimo mecanismo de repressão e silêncio? Foucault, apesar de não estar preocupado exatamente em negar a “hipótese repressiva”, reapresenta o problema, de modo a recolocá-la “numa economia geral dos discursos sobre o sexo no seio das sociedades modernas a partir do século XVII” (FOUCAULT, M.: 1997, p. 16).

Ao contrário do que se costumava afirmar sobre a sexualidade, o filósofo francês reconhece uma verdadeira explosão discursiva em torno e a propósito

do sexo, fato que se intensificou a partir do século XVIII. Esta colocação do sexo em discurso parece ter a sua origem relacionada ao sacramento cristão da confissão e à perquirição de uma possível verdade sobre o próprio sexo. Tudo deverá ser dito, desde que se tome o cuidado de depurar a linguagem empregada para fazê-lo. Falar de sexo para si mesmo e para o outro era, portanto, ato não só permitido, como recomendado e incentivado. E é exatamente este costume que será recriado em outras instâncias de poder. Cada vez mais se incita e estimula a colocação do sexo em discurso, porém não mais somente por causas religiosas, mas também por causas políticas, econômicas e técnicas.

Sendo assim, pedagogia, biologia, demografia, medicina, psiquiatria, entre outras disciplinas, começaram a empregar, em se tratando de sexo, métodos “confessionais” que visavam a arrancar a verdade à força. Entretanto, seu objetivo não era exatamente coibir a sua prática. Regula-se o sexo não por meio de proibição, mas por meio de discursos úteis e públicos que parecem visar muito mais à produção de uma sexualidade economicamente e politicamente vantajosa. Por outro lado, os mesmos esquemas que incitam à produção desses discursos úteis, proporcionam a implantação de toda a sorte de perversões e sexualidades periféricas. “O que se interroga é a sexualidade das crianças, a dos loucos e dos criminosos; é o prazer dos que não amam o outro sexo; os devaneios as obsessões, as pequenas manias ou as grandes raivas”(p. 39). Ao especificar, classificar, “entomologizar” toda uma série de aberrações e desvios sexuais, os psiquiatras do século XIX as estavam também, perversamente e paradoxalmente, produzindo. Os principais alvos deste processo de medicalização do sexo foram a criança masturbadora, a mulher histérica, o casal malthusiano e o adulto perverso. Trata-se aqui, para Michel Foucault, da produção da sexualidade enquanto

*nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas à grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos,*

*a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder. (p. 100)*

O “dispositivo de sexualidade” tem o corpo como principal ponto de articulação com os diversos campos do saber e do poder. Seu objetivo é “penetrar nos corpos de maneira cada vez mais detalhada e controlar as populações de modo cada vez mais global”(p. 101). O corpo, então, transforma-se em objeto de saber e em elemento manipulável nas relações de poder.

Em outra obra sua, *Vigiar e Punir*(1975), Michel Foucault fala do corpo atingido por essas relações de poder em termos de “esquemas de docilidade”, em estratégias para se controlar e disciplinar o corpo, a partir do século XVIII. Ao pesquisar sobre a história da violência nas prisões, o autor localiza naquele século o desaparecimento dos suplícios e dos castigos corporais como forma de punição pelos crimes cometidos. O discurso jurídico que se tece a partir de então, em torno desta questão, é o de que a punição não deve mais se dirigir ao corpo, e sim, à alma; deve atuar profundamente sobre o coração, o intelecto, a vontade e as disposições: trata-se da detenção com fim corretivo. Entretanto, o autor afirma que

(...) em nossas sociedades, os sistemas punitivos devem ser recolocados em uma certa ‘economia política’ do corpo: ainda que não recorram a castigos violentos ou sangrentos, mesmo quando utilizam métodos ‘suaves’ de trancar ou corrigir, é sempre do corpo que se trata – do corpo e de suas forças, da utilidade e da docilidade delas, de sua repartição e de sua submissão. (FOUCAULT, M.: 1987, pp. 27-28)

O pensador e epistemólogo francês sustenta a tese de que o corpo está diretamente mergulhado em um campo político onde é atingido por instâncias de poder que agem sobre ele, marcando-o, dirigindo-o e, até mesmo, supliciando-o. No embate destas forças políticas, o corpo só pode ser considerado uma força útil se apresentar ao mesmo tempo qualidades de produtividade e submissão. Ele estaria inserido numa “microfísica do poder”, que faz uso de métodos subliminares que permitem o controle minucioso de suas atividades, mantendo-o num esquema de utilidade e docilidade. Esses métodos são as “disciplinas”, fórmulas gerais de dominação. Assim, produzem-se os “corpos dóceis”. Essa mecânica do poder sobre o corpo, portanto, não se restringe ao ambiente carcerário; pelo contrário, está em toda parte, reproduz-se em todas as relações entre os indivíduos, e possui implicações de gênero, raça e classe. Sendo assim, podemos dizer que há vigilância e punição em todos os setores das sociedades em que o corpo encontra-se inserido em uma rede de poderes, saberes e prazeres que agem sobre ele.

Dito isto, podemos voltar à primeira questão inicialmente proposta. Pode-se respondê-la, em parte, com base nos princípios que parecem encontrar-se na origem de todo o chamado “movimento feminista”. O corpo e a sexualidade foram e são privilegiados no trabalho intelectual produzido por mulheres, porque estes foram os principais objetos através dos quais todo um aparato de dominação masculina foi construído. Em grande parte, o trabalho do movimento feminista estava, e ainda parece estar de alguma maneira, ligado à desconstrução de uma série de discursos, produzidos por diversas áreas do conhecimento humano, que engendraram “verdades” a respeito do que seria “o” feminino, de como funcionaria o corpo e a psique da **Mulher**, de qual seria,

enfim, a essência da feminilidade. Uma vez constatado que estes discursos possuíam as marcas nada ingênuas de um gênero, de uma raça e de uma classe, e que se inscreviam simbólica ou literalmente como textos ou etiquetas nos corpos das mulheres, o trabalho das feministas caracterizou-se por possuir um cunho arqueológico, de raspagem do palimpsesto, a fim de que se pudessem visualizar os textos superpostos, os processos de construção.

Num primeiro momento, este processo de raspagem possuía um caráter extremamente separatista, dicotômico e essencialista, uma vez que estava baseado em uma oposição fundamental entre homem e mulher, em uma busca da **Mulher**. O conceito de gênero adotado neste momento é aquele que enfatiza a diferença sexual, o que, como alerta Teresa de Laetis, só faz reforçar os discursos das narrativas fundadoras patriarcais:

*Se continuarmos a colocar a questão do gênero em qualquer destas duas formas, a partir de um esboço completo da crítica do patriarcado, o pensamento feminista permanecerá amarrado aos termos do próprio patriarcado ocidental, contido na estrutura de uma oposição conceitual que está “desde sempre já” inscrita naquilo que Fredric Jameson chamaria de o “inconsciente político” dos discursos culturais dominantes e das “narrativas fundadoras” que lhe são subjacentes (,,,) e assim tenderá a reproduzir-se, retextualizar-se, como veremos, mesmo nas reescritas feministas das narrativas culturais. (op. cit., p. 207)*

Sendo assim, a crítica feminista pós-estruturalista caminhou na direção de um pensamento afinado com as questões da pós-modernidade rumo a uma excentricidade (que se desvia ou afasta de qualquer idéia de centro) e a uma desconstrução da “*violent hierarchy*” (DERRIDA, J. Apud CULLER, J.: 1982, p. 85) existente nas dicotomias que sustentam o pensamento lógico-racional ocidental. Sexo/gênero, natureza/cultura, organismo/máquina, humano/animal, homem/mulher, heterossexual/homossexual deixam de ser encarados como

departamentos estanques para constituírem um sistema de vasos comunicantes, no qual a noção de identidade deixa de possuir um caráter monolítico e totalizante para dar lugar às identidades formadas intersticialmente, “*nos ‘entre-lugares’, nos excedentes da soma das partes da diferença ( geralmente expressas como raça/classe/gênero etc)*” (BHABHA, H.: 1998, p.20).

Destaco aqui o pensamento das ensaístas pós-estruturalistas Judith Butler e Donna Haraway, onde podem ser encontradas reflexões acerca das relações de gênero e da construção de identidades articuladas com as questões não só da arte e da cultura contemporâneas, mas também da colocação em curso de uma noção de política como prática do cotidiano. Trazendo o foco para nosso objeto de estudo, a literatura, e em busca de uma possível resposta para a nossa segunda questão inicial, traçamos, então, um painel das questões de corpo, gênero e sexualidade privilegiadas na ficção de escritoras e escritores contemporâneos, procurando evidenciar a sua articulação com as hipóteses de trabalho de ensaístas que procuram refletir sobre o mundo contemporâneo e sobre a arte pós-moderna.

O primeiro aspecto que gostaria de destacar é o da importância da reescritura, e portanto, da intertextualidade como uma poderosa estratégia de desconstrução. Os textos são construídos como palimpsestos, como escritas que se fazem por cima de outras pré-existentes. Entretanto, a ideia de reescritura aqui não se afina de maneira alguma com a noção de cópia. trabalham com uma concepção de arte e de literatura enquanto um jogo de espelhos, um compósito de diferentes discursos, que interagem não sob uma lógica da representação, mas sob a lógica do simulacro. Esta lógica dos reflexos que se inter cruzam e se interpenetram não crê mais na capacidade de apreensão ou reprodução do real, pois não está mais calcada em princípios de semelhança e identidade, mas, em termos de diferença. A arte pós-moderna não mais busca a reprodução ou a representação do real, pois, mais do que nunca, ela é construção de linguagem, entrecruzamento de discursos, pastiche, jogo de espelhos. É na reescritura e naquilo que alteram (acrescentando,

apagando, recriando), que produzem os deslocamentos fundamentais para uma concepção de mundo e de arte que acolha a noção da diferença. As recriações atualizam os conflitos e desconstroem ou reapresentam em um novo contexto a “moral” das histórias.

Esses textos podem ser pensados como uma escrita *cyborg*. Donna Haraway, em seu “*Cyborg Manifesto*”, propõe uma visão do feminismo que articula com a pós-modernidade, o pós-gênero, com a era da biotecnologia e da microeletrônica. Em tempos de “coalizão” e “codificação” (genética e eletrônica, por exemplo), os essencialismos( o masculino/o feminino ) dão lugar a uma concepção de seres híbridos, em construção, seres em que as fronteiras entre humano/máquina/animal sofreram rupturas simultâneas. São identidades *cyborg*, na verdade, fusões de identidades. Ao comentar sobre a relação dessas identidades com a escrita, analisando o caso particular das construções de “*women of colour*”, Haraway ratifica a importância da reescritura nesta tarefa de contar e significar o mundo a partir de um outro lugar, sem centro e sem dicotomias:

*Os instrumentos são, via de regra, histórias recontadas, versões que revertem e deslocam os dualismos hierárquicos de identidades naturalizadas. Ao recontar histórias originais, os autores cyborgs subvertem os mitos centrais da origem da cultura ocidental. Todos fomos colonizados por estes mitos de origem, com o seu desejo de realização no apocalipse. As histórias de origem falocêntrica mais cruciais para os cyborgs feministas são construídas nas tecnologias literais – tecnologias que escrevem o mundo, a biotecnologia e a microeletrônica – responsáveis pela textualização recente de nossos corpos enquanto problemas de código na grande C3i. As histórias feministas cyborg têm como tarefa recodificar a comunicação e a inteligência para subverter os comandos e os controles. (HARAWAY, D., 1994, p. 275)*

A citação acima pode ser pensada em conjunto com a fala de Homi Bhabha, crítico indo-britânico que pensa a cultura contemporânea, seus interstícios e “entre-lugares”, a partir de um “local” pós-colonial e multicultural:

*O trabalho fronteiro da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma idéia do novo como ato insurgente de tradição cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não nostalgia, de viver. (op. cit., p. 27)*

Para ilustrar o que até aqui vem sendo dito, faremos uma breve análise comparativa de dois contos da escritora inglesa Angela Carter. Suas narrativas reúnem uma diversidade de abordagens sobre o corpo e de estratégias narrativas que visam a uma desconstrução da fixidez das identidades de gênero. Em “*Black Venus*”, conto que dá nome a um de seus livros, a autora opta por interferir na História ao dar voz à africana Jeanne Duval, uma personagem conhecida apenas pelo papel que desempenhou na vida do poeta Charles Baudelaire: amante e musa inspiradora. Neste conto, Carter constrói uma rede de relações entre dados biográficos e ficcionais, citações e mistura de gêneros, de onde vemos surgir os conflitos de uma identidade fragmentada e de um corpo marcado pela violência de uma sociedade patriarcal colonial. Um dos meios mais evidentes pelos quais esta violência parece se impor é através da linguagem, que nomeia o mundo e marca os que não dominam os códigos dominantes. Em “*Black Venus*” há uma imagem que traduz a marca desta violência:

*Her granny spoke Creole, patois, knew no other language, spoke it badly and taught it badly to Jeanne, who did her best to convert it into good French when she came to Paris and started*

*mixing with swells but made a hash of it, her heart wasn't in it, no wonder. **It was as though her tongue had been cut out and another one sewn in that did not fit well.** Therefore you could say, not so much that Jeanne did not understand the lapidary, troubled serenity of her lover's poetry but, that it was a perpetual affront to her. He recited it to her by the hour and she ached, raged and chafed under it because his eloquence denied her language. (Op cit., p. 239, grifo nosso)*

De fato, a escrita *cyborg* de Angela Carter, neste conto, pode ser evidenciada pela reconstrução ficcional de uma personagem que não se encontra ligada aos mitos da tradição judaico-cristã, e, portanto, não percorre uma trajetória da Queda à Salvação. Do lugar de onde a sua fala é proferida não há Éden e, portanto, não pode haver pecado original:

*Indeed, I think she never bothered to bite any apple at all. She wouldn't have known what knowledge was **for**, would she? She was in neither a state of innocence nor a state of grace (...) She was like a piano in a country where everybody has had their hands cut off. (Op. cit., p. 231)*

De “*Black Venus*” gostaríamos de ressaltar ainda uma última frase: “*She never experienced her experience as experience*”(ibidem). Neste contexto em que inscreve Jeanne Duval, esta frase descreve o estado do não-sujeito, daquele que só faz receber e internalizar os discursos impostos pela cultura dominante. Recordemos agora um outro conto de Angela Carter, onde, repetindo-se praticamente a mesma frase, aprofunda-se o abismo subjetivo em um contexto de virtualidade pós-moderna. “*Flesh and the Mirror*” é primoroso na forma como articula questões de corporalidade, sexualidade e relações intersubjetivas com a situação fragmentária do sujeito inserido na pós-modernidade. Aqui a narradora/personagem declara: “*It was as if I never experienced experience **as** experience*” (Op. cit., p. 69). Observe-se que a

distância e a virtualidade se instauram a partir da inclusão da expressão comparativa *as if*. Nada **é**, tudo é **como se**, neste conto.

As fronteiras já se encontram “borradas” logo em sua abertura: “*It was midnight – I chose my times and set my scenes with the precision of the born artiste.*” Aqui, autora, narradora e personagem são indissolúveis, dando o efeito de um pastiche de literatura confessional centrada na expressão de uma subjetividade.

Em seguida, podemos identificar a questão da cidade, da experiência de um eu fragmentado num mega centro urbano. Esta narradora vaga pelas ruas de Tóquio e registra os mais diversos índices de estranhamento e virtualidade que são fornecidos pelas imagens “simulacradas” desta cidade. “*The artificial cherry blossom*”, “*a false ceiling of umbrellas*”: tudo parece meio falso, como num sonho, aos olhos dessa narradora. Tóquio é apresentada como um lugar repleto de possibilidades histriônicas, uma cidade própria para o performático e para a simulação de papéis.

Personagem de si mesma, artista e espectadora, “*like a perfect heroine*” ela vê o mundo como se houvesse uma camada de vidro intermediando a sua visão, como se se visse e falasse de si na terceira pessoa do singular. E o *mise en abîme* formado por esse entrecruzamento de espelhos se aprofunda à medida em que se tenta reinventar a cidade, e a narração se desdobra nas pessoas I/she:

*On the night **I** came back to it, however hard **I** looked for the one **I** loved, **she** could not find him anywhere and the city delivered **her** into the hands of a perfect stranger who fell into step beside **her** and asked why **she** was crying.*  
(p. 69)

A reinvenção dessa narradora passa pelo enfrentamento do amor romântico como uma relação criada para ser o modelo ideal de relação amorosa. Ela, então, desconstrói todos os clichês que rodeiam este modelo ao encontrar-se com um homem em frente ao espelho de um hotel de alta

rotatividade. Este espelho, recusando-se a conspirar com ela em seu ideal romântico, ressalta o aspecto acidental, o acaso que rege seu encontro sexual e promove uma espécie de profanação do ideal de beleza da carne nua refletida nele:

*Our pelts were stippled with the fretted shadows of the lace curtains as if our skins were a mysterious uniform provided by the management in order to render all those who made love in that hotel anonymous. The mirror annihilated time, place and person; at the consecration of this house, the mirror had been dedicated to the reflection of chance embraces. Therefore it treated flesh in an exemplary fashion, with charity and indifference. (p. 70)*

A partir deste confronto com mais uma, entre tantas dimensões de si mesma, nada poderá voltar a ser como antes. Denunciados os artifícios de suas performances amorosas, consciente de que seus atos não passam de encenações de personagens moldadas pela cultura, nada possuindo de “naturais”, a narradora não consegue mais voltar atrás. E acaba por conceber a “ação natural” apenas como mais uma das performances: “*The most difficult performance in the world is acting naturally, isn’t it? Everything else is artful.*” (p. 74)

Podemos conceber estas atuações em termos de performances que encenam a desnaturalização do papel que a tradição impôs ao desejo e ao corpo de homens e mulheres. Esta desnaturalização dos papéis sexuais desestabiliza identidades fixas de gênero, promovendo uma espécie de “desidentificação”. Judith Butler, ensaísta pós-estruturalista, dá-nos a seguinte noção de gênero:

*Gender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to*

*produce the appearance of substance, of a natural sort of being* (1990, p. 33).

Como se pode perceber, esta é uma noção que pensa o gênero como uma categoria analítica que não se articula com a idéia de diferença sexual. Articula-se com performatividade do corpo, com linguagem corporal; o gênero é produzido pela repetição de atos que perfazem apenas um “efeito” de natural. Sendo assim, Butler lança as bases para que repensemos a estrutura binária representada pelos pares opostos homem/mulher, heterossexual/homossexual. Não há identidades de gênero fixas, naturais, que desde sempre encontram-se no mundo. Há, na opinião da autora, identidades “drag”, “montagens”, máscaras, simulacros que não possuem original, fantasias ideais de masculinidade e feminilidade, que reproduzimos e positivamos em nossos corpos através da repetição performática de atitudes, posturas, gestos, roupas e linguagens adotadas. Desta forma, a “heterossexualidade” seria tão “montada” quanto qualquer travesti ou *drag queen*, pois, deixa de ser encarada como a matriz segundo a qual se realiza toda a reflexão sobre sexo, gênero e desejo, para ser pensada, assim como a “homossexualidade”, em termos de performance e “estilização” do corpo.

O corpo, como já se disse, está em mutação; seus limites estão sendo redefinidos e, com eles, as relações de gênero. O trabalho de ensaístas e de escritores e escritoras de ficção contemporânea vem funcionando como raspagem de um duplo palimpsesto: raspagem e reescritura (em forma de paródia e pastiche) das narrativas fundadoras da sociedade patriarcal calcada na “normalização” e na exclusão; e raspagem e reescritura (em forma de múltiplas metáforas identitárias) das marcas dessas narrativas nos corpos dos indivíduos.

#### 4. Corpo e cidade na literatura brasileira contemporânea

**O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que você deve pensar, faz você repetir o discurso, e, enquanto você acredita estar visitando Tamara, não faz nada além de registrar os nomes com os quais ela define a si própria e todas as suas partes.**

*(As Cidades Invisíveis, Italo Calvino)*

As relações entre arte, corpo e cidade vêm sendo intensamente discutidas, desde meados da década de 80, por artistas e intelectuais de diversos segmentos culturais. Como exemplos brasileiros, citemos o funk'n lata carioca da cantora Fernanda Abreu, os belos trabalhos plásticos de Leonilson e do videomaker Marcello Dantas, e a ficção de escritores como Silvano Santiago, João Gilberto Noll, Sônia Coutinho, Caio Fernando Abreu, Rubem Fonseca, Bernardo Carvalho, Sérgio Sant'Anna, entre outros.

Na literatura brasileira contemporânea, encontramos muitos escritores que, em suas construções ficcionais, problematizam a fragmentação das noções de identidade. E uma das estratégias empregadas para esta problematização é a recorrente focalização do corpo e da cidade não mais como os elementos que fornecem as bases que reforçam a ilusão da lógica da semelhança, característica da modernidade. Essa literatura trabalha, em vez disso, com a lógica da diferença, segundo a qual o sujeito já não é mais capaz de reconhecer-se na sua inteireza, senão em suas máscaras e múltiplas facetas.

A tarefa de "representar" a fragmentação encerra um paradoxo, uma vez que a própria noção de representação abarca uma lógica da semelhança e da identidade. A arte e a literatura pós-modernas, portanto, incorporando o paradoxo, afastando-se de um centro e recusando-se a propor qualquer tipo de

estrutura rígida, vai trabalhar com a estética do simulacro e com sua respectiva lógica da diferença.

A fragmentação do sujeito revelar-se-á nas narrativas pós-modernas em uma série de procedimentos de ordem formal e temática. As estratégias narrativas são todas colocadas em xeque: autor, narrador, personagem, focalização narrativa, ilusão de profundidade e perspectivas espaço-temporais. Tudo isso passa a ser objeto de reflexão do próprio texto literário, que se afasta, então, das noções modernas de estilo pessoal, originalidade e gênero literário. Na literatura pós-moderna, todos esses elementos encontram-se em uma condição de permeabilidade e entrecruzamento. Aqui poderíamos citar os romances *Em Liberdade*, de Silviano Santiago e *Um Crime Delicado*, de Sérgio Sant'Anna, como duas obras que trabalham, cada uma à sua maneira, com a fragmentação e o desmembramento do sujeito, tanto em termos de uma hibridez narrativa, quanto na tematização de sujeitos cindidos internamente.

Os imaginários contemporâneos do corpo são formados, em grande parte, em uma relação com a fragmentação das identidades de gênero. Muitos são os escritores que colocam em questão as ambigüidades a que estão sujeitas estas identidades e as múltiplas configurações que o corpo pode adquirir neste contexto. Silviano Santiago reconheceu em Rubem Fonseca, por exemplo, “o prosador por excelência do *corpo* na nossa literatura” (1982, p. 61). Sobre o conto “A Opção”, comenta:

*Seres ambiformes, seres ambisséxuos, que diante do médico, ou da comissão médica, esperam o momento da decisão, quando enfim lhes será designado, pela perícia do bisturi, o seu verdadeiro sexo, a sua forma definitiva; forma e sexo que a natureza humana da mãe deixou sem definição. A parábola é sobre a decisão, sobre o momento delicado em que se examinam, em abstrato e virtualmente, as possibilidades de comportamento em cada caminho divergente para um único corpo. Momento de paciência e de meditação. De recolhimento e de reflexão. De liberdade.*

*Finalmente a opção é feita. E se fecha o conto: tem-se pressa. Agora, é ser, é agir. (idem, ibidem)*

Rubem Fonseca possui um “estilo” direto e enxuto e aborda freqüentemente temas ligados ao submundo. A violência urbana e todos os tipos característicos das grandes cidades são os grandes personagens dos contos do autor. Ladrões, assassinos, prostitutas, policiais corruptos, mendigos embaixo de marquises, crianças de rua, toda sorte de marginalizados e excluídos encontram-se na galeria de personagens criados e recriados por ele. Não são, entretanto, os únicos. Na verdade, estes são colocados em confronto com a *dolce vita* das classes privilegiadas.

Este aspecto da obra de Fonseca nem sempre lhe rendeu bons frutos: *Feliz Ano Novo*(1975) foi proibido pelo Ministro Armando Falcão por ser atentatório à moral e aos bons costumes. A censura acusava-o de ser um escritor pornográfico. O crítico Afrânio Coutinho atuou no caso como perito, tendo elaborado um parecer favorável ao autor. O processo ao menos trouxe à luz uma discussão que, naquele específico momento histórico e político, quando a censura possuía uma atuação muito ostensiva, revelou-se de grande importância: o que é ser pornográfico em literatura ?

Ana Cristina de Rezende Chiara, em *Leituras Malvadas* alia a concepção de pornográfico à noção de representação realista, uma vez que ambas se afinam com uma “vontade de ver e mostrar tudo”. Neste sentido, aproxima, guardando as devidas proporções, a obra de Rubem Fonseca da estética naturalista, colocando-o, juntamente com sua discípula Patrícia Melo, como um neo-naturalista. Ao analisar o conto “Duzentos e vinte e cinco gramas”, observa:

*As semelhanças estão todas aí: a figura do médico, o real como campo de provas experimental, a escolha temática das camadas miseráveis da sociedade, o sexo e a violência criam os laços entre Rubem e os naturalistas. Todavia é verdade que o substrato mental que*

*movia a sensibilidade dos antigos naturalistas esvaziou-se no coração de Rubem. Ao contrário das certezas naturalistas, a confiança na ciência e na razão e suas possibilidades transformadoras está abalada. O impulso que o faz debruçar-se sobre o campo de provas do real não se sustenta mais nas crenças antigas. Rubem Fonseca vive a época 'das incertezas'. ( 1996, pp. 142-3 )*

No caso do autor em questão, pensamos que, em grande parte, a causa da acusação de pornografia localizava-se na maneira franca e direta como o autor aborda e descreve cenas em que o foco central encontra-se colocado no corpo humano. Observe-se abaixo um fragmento do já mencionado conto “A Opção”:

*'Aqui estão os órgãos genitais externos: pênis e saco escrotal. O saco escrotal não tem testículos. O uretograma provou a existência de uma estrutura vaginal. É um caso de contradição entre a morfologia genital externa e a gônada; a biópsia da gônada mostrou tecido ovariano normal.'* (1994, p. 150)

Os contos de Rubem Fonseca não só trazem descrições memoráveis do corpo humano, como muitas vezes abordam temas diretamente ligados à questão de um novo estatuto do corpo na contemporaneidade. Que novas ameaças pairam sobre ele? Como ficam as relações humanas a partir de então? Um tema freqüentemente abordado pelo autor é o das perplexidades dos seres humanos contemporâneos no embate com suas fragmentadas identidades de gênero. Contos como “*À maneira de Godard*” são exemplares:

*Ela disse: Eu o procurava porque tenho o mesmo problema que você. Eu: O mesmo problema, como? Ela: Não posso contemplar a genitália masculina. Como você ao ver uma vagina, a primeira vez que vi o pênis de um*

*homem também desmaiei. De aversão, mas também de horror. ( 1998, p. 92 )*

Seu mais recente livro de contos, entretanto, tematiza, sem receio, as funções “menos nobres” do corpo humano. *Secreções, excreções e desatinos*(2001) coloca-nos frente a frente com fezes, urina, saliva, sêmen, gazes e cera de ouvido.

Por estes e por outros motivos, Rubem Fonseca é um escritor polêmico: conjuga características de literatura de massa e de alta literatura; em sua obra, podem ser percebidas, “vozes de barbárie” e “vozes de cultura”( 1994, pp. 773-777 ), como muito bem salientou Boris Schnaiderman referindo-se ao conceito backtiniano de “polifonia”; a temática preferencial do autor é a da “incerteza sobre as exatas fronteiras entre o que é real e o que é fingido, se não mesmo falso” (LIMA, L. C.: 1981, p. 144). Vem produzindo, desde os anos 60, uma obra afinada com a sensibilidade artística pós-moderna, dado que pode explicar essa literatura concebida nos interstícios e nas dobras.

A fragmentação dos imaginários do espaço urbano na literatura brasileira pode ser identificada em uma tendência da narrativa contemporânea a conceber personagens desterritorializados, seja em função de uma escassez de referências precisas sobre o espaço em que se desenrola a ação narrada, ou de um deslocamento dos “cenários” compostos pelas cidades brasileiras para os de toda e qualquer cidade do mundo ou seja ainda em função da tematização da viagem como metáfora para uma concepção do ser humano em trânsito. *Hotel Atlântico* e *A Céu Aberto*, de João Gilberto Noll, o conto “Cenários”, de Sérgio Sant’Anna e o livro de contos *Keith Jarrett no Blue Note*, de Silvano Santiago, são paradigmáticos neste sentido.

O projeto literário do Modernismo brasileiro, em grande parte, definia ainda esta noção espacial em termos de identidade nacional e territorialização, uma vez que se pode claramente perceber uma preocupação com a formação de uma imagem brasileira, um desejo de dar conta dos diversos “retratos do Brasil”. A literatura produzida no país, então, quase sempre estava

preocupada em fornecer a cor local, descrevendo pormenores de grandes e pequenas cidades nacionais.

Nos anos 80, ainda que seguindo outros rumos e apontando novas tendências, esse processo sofre uma intensificação devido ao esgotamento do regime militar, fato que leva muitos escritores brasileiros (João Ubaldo Ribeiro, Jorge Amado e Darcy Ribeiro, por exemplo) a assumirem uma atitude de reafirmação da identidade nacional. Representam “soluções de continuidade, em diferença, para o ideal de objetividade e para a construção de uma imagem literária heróica e sem fraturas de Brasil” (SÜSSEKIND, F.: 1993, p. 240). Entretanto, ainda nessa mesma década, o melhor exemplo de obra em busca da descontinuidade, do corte, em direção “a uma literatura só-lâmina” (SÜSSEKIND, F.: 1984, p. 198), encontra-se em *Stella Manhattan* (1985), de Silvano Santiago, que desloca sua ficção para o Village novaiorquino, para a mais mundial de todas as cidades. Renato Cordeiro Gomes afirma que

*A literatura, filha desse tempo de subtração dessas certezas [as que a Modernidade anunciava], é também filha da cidade. De tema privilegiado pelos modernos, a cidade torna-se problema, como foi para as vanguardas, e constitui elemento forte da pauta das questões pós-modernas, quando se constata que a era das cidades ideais caiu por terra, justamente no momento em que o mundo se torna eminentemente urbano; em que se agudizam as tensões entre o local e o global; em que se desestabilizam as marcas identitárias unas, frente aos clamores pela diferença, pelas singularidades, pondo em crise o conceito de Nação e de identidade nacional; em que as relações sociais parecem mais desterritorializadas ao lado de fortes tendências para a reterritorialização; em que o fato social se mistura com o estético. (1999, p. 9)*

É nos anos 90, porém, que se percebe uma clara mudança na configuração da cidade na literatura brasileira. Observemos o comentário de Beatriz Rezende a esse respeito:

*A grande modificação que vai se dando, é uma liberdade que se estabelece em relação ao localismo, ao espaço de origem, a origem geográfica da criação literária. Produto da grande cidade mundializada, a ficção brasileira traz para o texto uma relação de mão dupla com outras cidades do mundo. A cidade do romance e do conto brasileiro passa a ser qualquer cidade. 'Todas as cidades, a cidade', como diz o ensaísta Renato Cordeiro Gomes (internet, s/d).*

Renato Cordeiro Gomes reconhece duas correntes na literatura brasileira dos anos 80 e 90 que reflete sobre a vivência urbana:

*Deste modo, se por um lado, em meio à globalização, verifica-se, nos relatos brasileiros dos anos 80 e 90, uma volta aos aspectos mais característicos da cidade, recuperados pela memória, na demanda, às vezes nostálgica, de uma legibilidade que se atrela às marcas identitárias (exemplo paradigmático, neste sentido, é o conto "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro", de Rubem Fonseca, de 1992...), por outro lado, as narrativas contemporâneas constroem a cidade imaginária liberta de tais marcas. A vertiginosa multiplicidade de representações contextualiza-se na cidade global, levando a verificar grande liberdade em relação ao localismo, ao espaço de origem. (internet, s/d)*

Como se pode perceber, uma visão não exclui a outra; ao contrário, é dessa multiplicidade de representações, é da tensão entre essas duas visões sobre a cidade que será concebida uma cidade global, toda e qualquer.

A obra ficcional de Silviano Santiago constitui-se como um campo privilegiado para a abordagem da questão das “representações” do corpo e da cidade na literatura brasileira contemporânea. Em seus livros, percebe-se que elas são abordadas em suas múltiplas facetas, fato que possibilita um recorte bastante abrangente em relação a estes temas e um desdobramento teórico pertinente, que torna possível a proposição de um diálogo com outras artes (a fotografia, o cinema, a escultura e a pintura) e outras áreas do conhecimento.

Destacamos aqui, dois romances publicados pelo autor nos anos 80, em que, de algum modo, já se entrecruzavam os discursos sobre o corpo e a cidade: *Em Liberdade* e *Stella Manhattan*. Sobre este último, falaremos mais adiante.

O romance *Em Liberdade* concebe o corpo como espaço de inscrições simbólicas e literais que reproduzem os discursos de poder que pretendem aprisionar a consciência, o intelecto e o próprio corpo. A situação do intelectual, no “*longo e fastidioso monólogo que é a nossa história*” (SANTIAGO, S.: 1994, P. 30) repleta de despotismo autoritário, é pensada aqui pelo viés de um diálogo intertextual com *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos. Este livro narra as experiências de dor e privação a que foi submetido o escritor ao ser aprisionado pela ditadura Vargas, explicita a truculência com a qual o regime carcerário transforma os corpos de seus detentos em “corpos dóceis” (Cf. FOUCAULT, M.: 1987, pp. 125-152). *Em Liberdade*, por sua vez, cria uma narrativa autobiográfica ficcional, que simula o diário que Graciliano Ramos teria escrito ao sair da prisão. Este outro romance trabalha com o binômio corpo torturado x corpo jubiloso, uma vez que o corpo dolorido e mortificado em *Memórias do Cárcere*, passa em *Em Liberdade*, por um processo de volta à vida, de reencontro com Eros. Neste processo, a primeira fase é a do esquecimento:

*Não sinto o meu corpo. Não quero sentir meu corpo agora, porque é pura fonte de sofrimento. Existe uma*

*memória desses últimos acontecimentos nos braços, nas pernas, nas costas, nesta cicatriz na barriga, que quero apagar. Braços, pernas, costas, cicatriz falam, continuam falando, e tapo a boca deles. Arrolho-a como arrolho esta garrafa de aguardente para dela não transpirar o perfume do álcool. Mas a perna puxa, sinto que ela dói, e já ouço alguém que não me deixa esquecer-la tão facilmente: Você está capengando. São os comentários dos outros que não me deixam esquecer o meu corpo. Quero e estou conseguindo apagar a memória do corpo. Só assim – borrando o corpo dolorido, como borro as minhas frases que não me agradam – é que poderei deixar que ele de novo se entregue às alegrias. (Op. cit., p. 25)*

É no contato com a cidade, na possibilidade de, “em liberdade”, andar a esmo, que vai aos poucos ressensibilizando o próprio corpo. Num passeio pela praia com Heloísa, sua mulher, o corpo começa a reagir aos impulsos externos, aos apelos da natureza e da sensualidade:

*O cheiro do mar, o cheiro de Heloísa, o perfume das flores encarceradas, a essência dos corpos. Por mais que estivessem escondidos no fundo dos abismos, por mais que os julgasse mortos e sepultados nos corredores e celas escuras e tenebrosas, os desejos voltavam a trabalhar à superfície da nossa caminhada matinal em direção ao mar. Os desejos encaminhavam-me para uma jovialidade de sensações que considerava coisa do passado. (Op. cit., p. 37)*

O salto para dentro da esfera da vida plena, da liberdade e do júbilo só se dá, entretanto, durante um passeio na Praia de Botafogo, onde a visão de uma bela mulher faz com que o personagem Graciliano tenha uma ereção “digna de um adolescente”. Corpo e espírito experimentavam, finalmente, uma sensação de “elevação” extática, de gozo ao mesmo tempo físico, místico e estético:

*Andando de membro duro pela praia de Botafogo, sentia-me finalmente em liberdade. Entregava-me à imagem do corpo gracioso da moça à minha frente (...) Reparava o movimento pacífico das ondas na enseada (tão diferente da máquina violenta das águas no mar de Ipanema).*

*(...)*

*Seguia docilmente o corpo da moça, como se segue o andar de uma santa em procissão. Abria as narinas e deixava-me embalar pelo perfume que aspergia pelo ar ao passar, como um religioso se sente transportado ao odor do incenso. Aqui está o seu devoto fiel. (Op. cit., p. 96)*

Esta trajetória da privação ao júbilo no processo de recuperação do corpo, esta reentrada no reino de Eros, dá-se também através da escrita. A escrita memorialista vai funcionar como uma possibilidade de exorcizar os demônios e curar as feridas do corpo físico e também do corpo social. Neste caso, uma memória ao mesmo tempo individual e coletiva, que pode assumir subjetividades outras, encenar possibilidades, reescrever a história, pois, como afirmam as precisas palavras de Wander Melo Miranda,

*O corpo perdido e recobrado pode então desdobrar-se vertiginosamente na escrita de outros corpos, ao mesmo tempo diversos e*

*semelhantes, não importando mais, no caso, a marca pessoal que os identifica e individualiza: Graciliano pode ser Cláudio que pode ser Herzog que pode ser... (1992, p. 151)*

Nos anos 90, destacamos duas obras de Silviano Santiago em que corpo e cidade constituem as duas faces de uma mesma moeda: o livro de contos *Keith Jarrett no Blue Note (improvisos de jazz)* (1996) e a novela *De Cócoras* (1999), as duas últimas obras publicadas pelo autor naquela década.

A novela, concentrando-se na tensão entre um Rio de Janeiro capital federal, o da vivência da infância e juventude para o protagonista, e o Rio do envelhecimento e da morte simbólica, o das avassaladoras obras do “Rio Cidade” (programa de reformas da cidade que se estendeu durante todo o mandato do Prefeito Cear Maia, sob a coordenação do arquiteto Luís Paulo Conde), o dos anos 90, descreve a cidade em questão como um “*espaço de memória*” afetiva, cultural, histórica, mas, sobretudo, crítica.

Antônio de Albuquerque e Silva, o mencionado protagonista, é um velho aposentado e prestes a morrer, em cuja construção discursiva sobre a cidade (em consonância com a sua decadência físico-corporal) podem ser apreendidos índices de um esfacelamento urbano que apontam para a situação de exclusão e extinção da cidadania em que vivem as pessoas idosas em nossa sociedade. Sendo assim, ao observarmos o lugar de onde Antônio profere a sua fala sobre a cidade do Rio de Janeiro, entendemos que esta se configura não só como um importante espaço de memória, mas também como cenário da constituição das identidades multifacetadas que habitam as metrópoles contemporâneas. E é aqui que entra o dado da velhice, o componente etário, como um índice de não pertencimento, de morte simbólica, de negação do “*direito à cidade*’. *Este direito seria, mais ou menos, o direito de todos os cidadãos ao gozo do espaço urbano como o duplo exercício da história e da estética.*” (HOLANDA, H. B. de: internet, s/d )

Os contos de *Keith Jarrett* oscilam entre a ausência total de referências espaciais (no conto “Bop be” vemos um viajante que chega a um descampado branco de neve) e cidades americanas, Paris e o Rio de Janeiro. Neles, a cidade é toda e qualquer, globalizada e multicultural. Em vez de traços de identificação vigorosa dos cenários, traços de desidentificação, estranhamento e alienação que “borram” as perspectivas espaciais. Se algo eles configuram, o fazem em termos de cidades globais, virtuais, fantasmáticas ou, nas palavras de Néstor García Canclini, “a cidade como videoclipe”(1999, p. 153).

Entretanto, também nesta obra vemos a tensão causada pela tematização da cidade como espaço de memória. Em “Autumn leaves” e em “Days of wine and roses”, destacamos: a Paris de ontem/a Paris de hoje, a Nova York de ontem/a Nova York de hoje. Paralelamente, reflete-se sobre a possibilidade de realização afetiva(no caso, relações homoeróticas) nos pares corpo de ontem/corpo de hoje, sexo de ontem/sexo de hoje e amores de ontem/amores de hoje.

Em “You don’t know what love is”, Nova York, Paris e Rio de Janeiro não passam de entrecruzamentos de espelhos, *mise em abîme* que se manifesta também no abismo subjetivo em que o personagem mergulha após um telefonema misterioso. Entretanto, lá estão o par Ipanema de ontem/ Ipanema de hoje(também a das obras do “Rio Cidade”) a constituírem uma reflexão crítica sobre a sobrevivência da memória pessoal e coletiva.

E no último conto, “When I fall in love”, o Rio de Janeiro é o cenário para o (des)encontro afetivo entre dois homens, mediado pelas imagens do filme “Suplício de uma saudade”, da Hollywood dos anos 50. A relação afetiva que se constrói nesse conto mantém um diálogo crítico com o ideal romântico do amor que sobrevive após a morte, na eternidade, e traz para a cena a questão da AIDS como fundamental ponto de articulação para as relações afetivas contemporâneas.

Suas duas obras ficcionais mais recentes, *O Falso Mentiroso* e *Histórias mal contadas* também apresentam questões importantes que remetem a toda um contexto sócio-político-econômico da contemporaneidade. Mesmo quando

seus narradores vão em busca de perscrutar o passado em busca de histórias mal resolvidas que deveriam receber o “crivo da verdade”, o que se parece buscar é um diálogo com um mundo em constante transformação, o globalizado e multicultural mundo contemporâneo.

## 5. A FACE TRANSNACIONAL

### 5.1. AS COMPLEXIDADES DO MUNDO CONTEMPORÂNEO

*Somente teu nome é meu inimigo. Tu és tu mesmo, sejas ou não um Montecchio. Que é um Montecchio? Não é mão, nem pé, nem braço, nem rosto, nem outra parte qualquer pertencente a um homem. Oh! sê outro nome! Que há em um nome? O que chamamos de rosa, com outro nome, exalaria o mesmo perfume tão agradável; e assim, Romeu, se não se chamasse Romeu, conservaria essa cara perfeição que possui sem o título. Romeu, despoja-te de teu nome e, em troca de teu nome, que não faz parte de ti, toma-me toda inteira!* (William Shakespeare. *Romeu e Julieta*, Ato Segundo, Cena II)

O trabalho de pesquisa, reflexão e produção de conhecimento acerca do objeto denominado literatura tem sido atravessado na contemporaneidade por uma série de “balanços” da crítica produzida nas últimas décadas (as quais já podemos, inclusive, não sem algum estranhamento, localizar cronologicamente no século ou até mesmo no milênio passado). Estes balanços oscilam entre conclusões que ora demonstram um claro desejo de relegar a segundo plano ou mesmo de romper com sólidos pressupostos teóricos construídos ao longo de décadas e até mesmo de séculos, e ora parecem ambicionar uma retomada destes pressupostos, sendo representativa ainda, nesta segunda atitude, uma posição de defesa de todo um “patrimônio” (do ponto de vista dos instrumentos teórico-metodológicos) conquistado e adquirido a custa de significativos esforços intelectuais. A “ameaça” parece vir principalmente representada pela adoção de “inconseqüentes” posturas inter e transdisciplinares, em detrimento de posicionamentos teóricos ditos mais consistentes, uma vez que não se separariam de uma atitude epistemologicamente conseqüente de nomeação de um método e do recorte e (re)definição de um objeto preciso: seria necessário primeiro ser

disciplinar para que só em seguida se pensasse no multi-, inter-, ou transdisciplinar.

Colocada de modo simplista e talvez fora dos domínios daquilo a que podemos denominar um pensamento reflexivo, a questão poderia ser enunciada como uma maniqueísta querela entre defensores da Teoria da Literatura e “partidários” dos Estudos Culturais. Entretanto, o ambiente em que se desenvolvem estudos sobre literatura na atualidade parece ter ganhado uma tal abrangência, que talvez fosse mais apropriado descrevê-lo também em termos mais abrangentes do que como um simples embate entre duas ou três forças contrárias. Hans Ulrich Gumbrecht, no prefácio a *Formas da Teoria*, de José Luís Jobim, destaca a expressão “campo de força” (Cf. 2002, p. 11) e explica:

*Digo ‘como um campo de força’ porque quero enfatizar a impressão de que aquilo que parecia ser tão distintamente separado em uma seqüência de ‘paradigmas’ cambiantes agora se uniu em uma zona intelectual complexa onde todas as fronteiras estão indistintas e onde sentimos múltiplas intensidades puxando para diferentes direções. O nosso parece ser um ambiente e uma zona em que seria ingênuo falar ou escrever a partir do ponto de vista de uma disciplina (exclusivamente do ponto de vista dos ‘Estudos Literários’, por exemplo, ou da ‘História’) e em que cada alegação que fazemos sempre já terá sido contestada por uma alegação contrária. (p.12)*

E o que mais me chamou a atenção no prefácio de Gumbrecht foi o fato de ele, destacando a expressão empregada por Jobim, trazer um conceito da Física, a idéia de “**campo de forças**”, para o terreno das assim chamadas “humanidades”. A noção de “campo” há muito foi importada do terreno específico da Física para denominar um “campo de estudos” como, por exemplo, o “campo literário”. Um campo “não coincid[iria] com uma disciplina, dando margem – isto sim – à constituição de diversas” (SOUZA: 1999, p. 2). A noção de “campo de forças”, segundo a qual forças agem simultaneamente sobre um mesmo objeto, puxando-o para diferentes direções, seria capaz, talvez, de renovar, de alguma

forma, a velha noção de humanidades, denominação genérica dada a um conjunto de **diferentes campos de conhecimento**?

Ao traçar uma trajetória para as humanidades na última terça parte do século XX, Gumbrecht afirma que os anos setenta estiveram fascinados com o social, os anos oitenta, com o epistemológico e os noventa com o tecnológico. O que caracterizaria, entretanto, o momento atual seria uma mistura de sensações que variariam entre o *déjà vu*, a “azia” motivada pelos excessos cometidos e a sensação do despertar de um sonho:

*Mais propriamente, sentimos como se de fato tivéssemos finalmente despertado; como se de fato estivéssemos cheios das sobras intelectuais das décadas precedentes – todas muito menos coloridas do que pareciam quando eram novas –, e todas misturadas no mais nebuloso de todos os climas intelectuais. (op. cit., p. 11)*

Parece-me de fundamental importância, entretanto, que se modulem algumas das mensagens contidas nas afirmações de Gumbrecht. Sem querer levantar bandeiras e sem fazer defesas apaixonadas do aqui e agora, é preciso que se esfreguem os olhos e que se tente, ao menos, enxergar através dessa densa e confusa nebulosidade (tarefa, aliás, que acreditamos ser desempenhada com muita eficiência por Gumbrecht). Grande parte do descontentamento que se observa nos meios acadêmicos em relação ao “clima intelectual” contemporâneo está relacionado aos trabalhos que se desenvolvem no âmbito dos “Estudos Culturais”, em torno dos quais se tecem críticas bastante contundentes, sobretudo à falta de rigor metodológico que os caracterizariam. Entre os que adotaram a literatura como objeto de estudo, encontramos afirmações como as seguintes:

*O estado atual das pesquisas literárias na universidade está consagrado a idéia de que não convém refletir sobre a literatura como se ela fosse uma espécie de entidade apartada de outras produções culturais e aspectos da vida social. Isso vem conduzindo a certo desdém pelos rigores com que a teoria da literatura procurou construir uma*

*trama conceitual especializada para se lidar analiticamente com textos literários, fazendo-se em troca o elogio do que de modo meio vago se tem chamado inter-, multi-, ou transdisciplinaridade. Assim, certo relaxamento intelectual apresenta como solução o que é o problema, isto é, esvazia-se completamente a operação teoricamente complexa que consiste em deslocar conceitos por campos de conhecimentos distintos, esquecida a evidência de que, para se transcender uma especialidade, é preciso ter uma especialidade. (SOUZA, R. A.: 1999, p.9)*

Os Estudos Culturais caracterizam-se realmente por um desejo de romper com as fronteiras disciplinares, criando a possibilidade de se trabalhar no espaço intersticial que se forma entre elas. Este desejo de conhecer os territórios além fronteira faz com que não seja possível uma concepção de Estudos Culturais segundo uma estrutura fechada. Isto significa estar aberto constantemente a um novo tipo de engajamento, não sendo possível pensá-los como uma disciplina acadêmica. Aí talvez resida uma das maiores dificuldades de se lidar com os Estudos Culturais no âmbito de nossas, em sua maioria, rígidas estruturas departamentais:

*Os processos culturais não correspondem aos contornos do conhecimento acadêmico na forma como ele existe. Nenhuma disciplina acadêmica é capaz de apreender a plena complexidade (ou seriedade) da análise. Os Estudos Culturais devem ser interdisciplinares (e algumas vezes antidisciplinares) em sua tendência. (JOHNSON, R.: 2000, p. 22)*

O conceito de cultura, entretanto, parece ter elasticidade o suficiente para que se possa “aplicá-lo” a tudo ou quase tudo e, como se fosse uma espécie de coringa teórico-conceitual, tudo passa a ser “culturalizável” e, portanto, indistinto. Isto, é verdade, pode favorecer sim a uma relativa falta de rigor, mas, por outro lado, coloca em prática um modelo teórico (ou, para ser mais preciso, um anti-modelo) que oferece a possibilidade de se trabalhar mais com estruturas abertas,

portanto, mais com dúvidas e menos com certezas. E é deste modo, reconhecendo erros e acertos, excessos e faltas que diversos críticos literários e pesquisadores têm analisado o advento dos Estudos Culturais:

*Se por um lado essa nova ambientação pode comportar o risco de um pluralismo metodológico inconseqüente e banal, fundado sobre a convicção equivocada de que pressupostos teóricos distintos podem somar as suas perspectivas a favor de visões mais amplas do mesmo objeto de investigação – no caso, o fenômeno literário – por outro lado, ela permite um olhar mais desconfiado e, também, mais demorado sobre aspectos parciais. (OLINTO, H. K., 2000, p. 7)*

*Se, por uma lado, deve-se considerar o alto risco de se aderir a esta ou aquela perspectiva teórico-crítica por modismo e inconsistência; por outro, é preciso dizer que a perspectiva multidisciplinar dos estudos interculturais é progressista, ao articular a discussão sobre a literatura a outros campos do saber, e revela-se uma opção interessante por retomar caminhos deixados de lado durante a vigência dos modelos de base estruturalista e promover que de novo se articule a crítica da literatura à reflexão sobre outras práticas discursivas contemporâneas, pelas quais a literatura é afetada e às quais também provocadoramente pode afetar. (HELENA, L.: 1999, pp. 139-140)*

A fala de alguém que, hoje, se propõe a pensar sobre o fenômeno literário é emitida de um “local” repleto de complexidades e as coisas não se parecem resolver em torno de simples querelas ou polêmicas. Nada precisa ser jogado fora. Talvez precisemos, isto sim, aprender a trabalhar com a diversidade e com a multiplicidade. E é o próprio texto literário contemporâneo o primeiro a nos fornecer essa lição de pluralidade de vozes, plurissignificação e indecidibilidade.

No estudo do romance *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago, privilegiarei um aspecto que, apesar de parecer simples, esgotado até, julgo relevante o bastante para demonstrar, ainda que apenas preliminarmente, algo em torno das

complexas redes teóricas de que venho falando: a questão da articulação dos nomes das personagens com o romance como um todo e com fatores extraliterários aos quais estão ligados.

A idéia de dobradiça foi fornecida pelo próprio Silviano Santiago como chave interpretativa para a narrativa e para os personagens do romance *Stella Manhattan*, “homenagem aos ‘Bichos’, de Lygia Clark, e a ‘La Poupée’, de Hans Bellmer” (SANTIAGO, S.: 1985, p. 276). Aqui fica evidente o desejo de criar uma narrativa onde se encontram dissolvidas as fronteiras entre a ficção e o ensaio ou entre vida e arte, narrado e vivido. Wander Melo Miranda, em sua análise da obra de Silviano, afirma:

*(...) o texto busca tornar possível obter com a palavra resultado semelhante ao obtido pelos referidos artistas com a linguagem plástica, ou seja, ‘o sensualismo do corpo com a obra de arte, do desejo com o objeto para melhor compreendê-lo’ (...)* (Op. cit., p. 79)

E a idéia de fronteira, que é afinal um conceito delimitador de espaço intrínseco a esta noção de dobradiça, é trabalhada de diversas formas ao longo do romance. Trata-se aqui de identidades flutuantes, em transição, inseridas em híbridos contextos culturais. Esta não fixidez identitária é, sem dúvida, um dos modos mais evidentes pelos quais Silviano Santiago vai explorar a idéia de “fronteira”.

*Stella Manhattan* será um romance dos excessos, das proliferações e das dobras. Excesso que se manifesta na narrativa e nos personagens. Esta concepção artística encontra-se formulada num capítulo do romance (“Começo: O Narrador”) em que se suspende a ação e o texto torna-se nitidamente metalingüístico, debruçado sobre si mesmo. A imagem do leite transbordando na xícara ao ser despejado é a que ilustra o processo de trabalho em que se pauta esta narrativa:

*Arte não é e nem pode ser norma, é energia desperdiçada mesmo, é alguma coisa, uma ação –*

*não importa agora a questão da qualidade – que a energia humana produz num rompante e que transborda num vômito pelo mundo do trabalho, pelo universo do útil, com a audácia e inépcia de alguém que, ao despejar leite numa xícara para se alimentar pela manhã, deixa que a maior parte do líquido se desperdice pela mesa. (Op. cit., p. 70)*

A configuração dos personagens também obedece a esta lógica do desdobramento e da mobilidade. Eduardo/Stella é o principal deles. A narrativa alterna os nomes de acordo com a movimentação do corpo do personagem pelos diferentes espaços da cidade. No Consulado brasileiro onde trabalha, ele é Eduardo da Costa e Silva, “com terno da **Bloomingdale’s**, camisa de colarinho abotoado e gravata com listras verticais dos **Brooks Brothers**” (Op. cit., p. 16). Em casa e convivendo com a comunidade *gay* do *Village*, Stella Manhattan, persona capaz de agir inspirada em vedetes e estrelas de *Hollywood* :

*Expira e abre os braços como vedete na apoteose final de teatro de revista da Tiradentes e, se tivesse uma escada na sua frente, galgaria degrau após degrau entre plumas, strass e paetês, luxuosamente, luxuriosamente galgaria os degraus até chegar ao topo de onde em afinado e longo trinado, jogando beijos beijos e mais beijos para os admiradores que gritam em delírio: ‘É a maior! é a maior!’, de onde tremularia a voz num agudo que ribombaria pelas abóbadas do céu de Manhattan sob os aplausos frenéticos da platéia. Stella Manhattan: Estrela de Manhattan. (Op. cit., pp. 12-3)*

A multicultural Nova York transforma-se no cenário mais adequado para essas performances corporais que encenam a desnaturalização dos papéis sexuais codificados: masculino e feminino. Neste sentido, *Stella Manhattan* oferece um excelente ponto de partida para que pensemos questões de gênero, no modo como aponta para uma desestabilização de identidades fixas e naturais.

O que quero afirmar aqui é que neste livro “as escrituras falsas são” (Cf. SANTIAGO: 1989), retomando o título de um pequeno grande texto do ensaísta

Silviano Santiago. Não só as “escrituras” (no sentido barthesiano de **écriture**, e também no sentido de documento que atesta a propriedade de um bem imóvel, uma “terra”), mas todo e qualquer documento oficial está simbolicamente posto em xeque por essa trama narrativa: certidões de nascimento e de casamento, carteiras de identidade e atestados de óbito. Digo que estão postos em xeque, pois a lógica que os preside não é a da intenção documental, mas a do simulacro enquanto criação artística.

Partimos, então, do pressuposto de que, neste livro, Silviano Santiago trabalha com uma concepção de arte e de literatura que as define como um jogo de espelhos, um compósito de diferentes discursos, que interagem não sob uma lógica da representação, mas sob a lógica do simulacro. Esta lógica dos reflexos que se inter cruzam e se interpenetram não crê mais na capacidade de apreensão ou reprodução do real.

A questão dos simulacros é antiga. Platão os queria enterrados, definitivamente, no fundo do mar, de onde não pudessem mais sair. Sua distinção entre cópia e simulacro privilegia a noção de semelhança: cópias seriam possuidoras de segunda ordem, pretendentes bem fundamentados, garantidos pela semelhança; simulacros seriam como falsos pretendentes, construídos sobre uma dissimilitude, implicando uma perversão e um desvio. Poder-se-ia afirmar que toda a filosofia platônica tem por objetivo reafirmar o triunfo das cópias sobre os simulacros.

Gilles Deleuze, filósofo pós-estruturalista, procura, em seus escritos, pautar seu pensamento segundo uma lógica da diferença. Partindo do princípio de que a tradição filosófica subordinou a diferença aos pilares daquilo que chama de “mundo da representação”, Deleuze busca liberá-la, por meio de um pensamento que, revertendo este “mundo”, desconstrua suas noções basilares: essência/aparência, inteligível/sensível, Idéia/imagem, original/cópia, modelo/simulacro. Haveria, então, duas fórmulas que poderiam exprimir a lógica que preside as duas diferentes leituras de mundo. Segundo o filósofo, a fórmula que melhor poderia exprimir a lógica das identidades, que preside o mundo das cópias ou das representações, seria: “só o que se parece difere”. Por outro lado, o

mundo dos simulacros seria regido por uma máxima que privilegia a noção de diferença: “somente as diferenças se parecem”. Aqui encontraríamos a própria noção de identidade como o produto de uma disparidade. A reversão do mundo das representações é um dado fundamental na filosofia de Deleuze, pois este filósofo reconhece o mundo como um mundo de simulacros, de “imagens rebeldes sem semelhança”.

A arte contemporânea não mais busca a reprodução ou a representação do real. Sua lógica é a do simulacro e, portanto, a da indiscriminação entre original e cópia. Mais do que nunca, a arte é construção de linguagem, entrecruzamento de discursos, pastiche, jogo de espelhos. Silviano Santiago cria a figura do escritor “grileiro”, aquele “que procura apossar-se das terras alheias mediante falsas escrituras de propriedade” (op. cit., p. 307). Ele seria uma espécie de sem-terra que não se acanha em desenvolver literariamente as artes da grilagem e do usucapião, apropriando-se, ainda que apenas momentaneamente, de tudo aquilo que avalie como possuidor de potencial produtivo para si, para a elaboração de sua (falsa) escritura:

*O escritor sem-terra, ao contrário do tradicional ainda que moderno, já entra para o literário sabendo de antemão que não existe “sentido” definitivo no título de propriedade. A escritura ( de um livro, de uma terra etc.) vale o tempo, o espaço e a força de uma assinatura, ou seja, a sua rentabilidade. (op. cit., p. 308)*

O seguinte ponto me importa aqui destacar: o que se poderia dizer do modo como Silviano Santiago nomeia as personagens do romance *Stella Manhattan*? Do ponto de vista de uma abordagem estritamente cultural, a questão pode ser vista por um ângulo que é externo à ficção, mas nem por isso menos importante para a noção de coerência interna da obra ficcional: diz respeito ao fato de que a nomeação dos personagens no romance toma uma dimensão muito maior quando se leva em consideração o valor de uma “identidade” em uma sociedade burocrática contemporânea:

*Uma série de adequações e de limitações é pressuposta pela cédula configuradora desta identidade civil. Por exemplo, para o estado nacional, existem apenas aqueles cidadãos que a possuem e inexistem, ao contrário, todos os demais, que, tendo também existência empírica, como os primeiros, não possuem embora qualquer registro civil. Não ter, portanto, uma 'identidade' equivaleria a não existir para este mesmo estado: exclusão total, que é aquela que, de fato, sucede a uma parcela significativa da população brasileira (que, freqüentemente, morre sem nunca ter, oficialmente, existido). (CAMPOS, M.: 1999, p. 219)*

O cultural e o literário, portanto, não precisam ser excludentes, porque num romance como o do autor em questão, eles aparecem indissolivelmente conectados, formando uma complexa rede de relações. Na análise do fenômeno cultural literariamente encenado, deparamos com a necessidade de examinar o modo como ele foi construído a partir da linguagem; e na análise dos artifícios de que o texto literário lança mão, esbarra-se com questões culturais que simplesmente não podem ser desconsideradas sem se correr o risco de empobrecer ou tornar menos abrangente o estudo. Já demonstramos como, a partir da análise da recorrente idéia de “fronteira” presente no texto, chegamos à noção de “escritura” (nos dois sentidos). Vejamos agora como, a partir do exame da questão do nome, da nomeação mesmo das personagens, chega-se a uma moderna teoria da ficção.

Os nomes dos personagens chamam a atenção e causam certa polêmica pelo estranhamento que provocam em nossos sentidos, pelo riso nervoso que acabam nos causando. Em busca de uma “interpretação”, de uma leitura que dê conta de racionalizar esses nomes, é fundamental que se leve em consideração a vitalidade artística e a riqueza teórica que se encontraram escondidas por detrás deste recurso, em minha opinião, apenas aparentemente simplista. Passo, então, a discutir uma hipótese que me parece mais “produtiva”: diz respeito à relevância da questão do nome, ao ser inserido em um universo ficcional. E mais uma vez

parafrazeio o texto de Silviano para dizer que as certidões de nascimento e as carteiras de identidade falsas são.

Do ponto de vista de uma teoria da ficção, diria que esses nomes constituem um recurso de “auto-indicação” ou “autodesnudamento”, um dos “atos de fingir” (Cf. ISER, 1996, pp. 13-37), descritos por Wolfgang Iser. A perspectiva antropológica tomada por Iser parte do princípio de que fictício e imaginário são disposições humanas que se manifestam no cotidiano dos indivíduos, e não faculdades específicas da Literatura. O que distingue, portanto, o modo como fictício e imaginário interagem no texto literário do modo como interagem na vida cotidiana é o caráter pragmático de que se reveste este último. No texto ficcional, esta interação dá-se através dos “atos de fingir”, denominados por Iser seleção, combinação e autodesnudamento.

Em sua reflexão sobre o fictício, Iser situa-o como um “objeto transicional”:

*O fictício então se qualifica como uma específica forma de ‘objeto transicional’ que se move entre o real e o imaginário, com a finalidade de provocar sua mútua complementaridade. Enquanto ‘objeto transicional’, o fictício seria um fato, porquanto por intermédio dele se realizam contínuos processos de troca, ainda que em si mesmo seja ele um nada, pois existe apenas por estes processos de comutação. (ISER, W.: 1996, P. 32)*

Como definir e delimitar um objeto que se qualifica por ser transicional, se, em sua concepção psicanalítica, o transicional já designa uma zona intermédia da experimentação da realidade? Enquanto objeto cambiante que não se deixa cristalizar, o fictício não é identificável (e por isto mesmo seria um “nada”), senão pelas constantes trocas que promove entre o real e o imaginário. Transitando entre dois mundos e constituindo-se como um objeto transgressor por excelência, o fictício sempre traz consigo uma duplicidade: a de tanto incluir as regras do mundo que se quer transgredir, quanto as do mundo que se visa a alcançar.

Segundo Wolfgang Iser, portanto, seja qual for o modo como estabeleçamos as bases para a compreensão da intrincada relação entre

realidade/fictício/imaginário, este não deve partir de uma premissa que considere os elementos da relação como departamentos estanques, mas da própria idéia de comutação que a sustenta. Temos ainda de considerar que fictício e imaginário mantêm uma relação de co-dependência na medida em que o fictício ao mesmo tempo em que ativa o imaginário, depende dele para “concretizar” o potencial imaginativo ativado.

Os atos de fingir permitem interações entre o fictício e o imaginário e, neste sentido, essa propriedade da ficção de querer autodesnudar-se, mostrar-se como ficção, ganha especial importância pelas intensas trocas que promove, por sua comutabilidade. É importante ressaltar, entretanto, uma vez que estou atribuindo essa propriedade a uma série de desdobramentos lexicais, que o autodesnudamento não está na invenção vocabular em si, mas no “pacto” que ela estabelece entre autor e leitores. Iser esclarece:

*Esse ato é característico da literatura em sentido lato, que se dá a conhecer como ficcional, a partir de um repertório de signos. Não se pode abordar aqui a multiplicidade dos repertórios de signos, pelos quais o texto ficcional se revela na literatura. Deve-se entretanto ressaltar que este repertório de signos não se confunde com os signos lingüísticos do texto; razão pela qual fracassaram todas as tentativas de demonstrar o contrário. Pois o sinal de ficção no texto assinalado é antes de tudo reconhecido através de convenções determinadas, historicamente variadas, de que o autor e o público compartilham e que se manifestam nos sinais correspondentes. Assim, o sinal de ficção não designa nem mais a ficção como tal, mas sim o ‘contrato’ entre autor e leitor, cuja regulamentação comprova o texto não como discurso, mas como ‘discurso encenado’. (idem, p. 23)*

E assim, pode-se dizer que os nomes duplicados do texto de Silviano adquirem um caráter triplamente dialógico. Primeiramente como parte de um “contrato” entre autor e leitor: ao duplicá-los, chama a atenção para o dado ficcional em seu texto, que se revela e se assume como ficção. Além disso,

estabelece um diálogo também com a tradição, com seus precursores, com as regras do fazer literário. E em terceiro, porém não o menos importante dos lugares, esses nomes dialogam com uma cultura híbrida e com fragmentos de identidade. Sem certidões de nascimento. Sem carteiras de identidade. Sem atestados de óbito. Sem escrituras definitivas ou títulos de propriedade. Afinal, “literatura não é documento” <sup>1</sup>.

Dito isto, pensamos ser possível retornar à noção de “campo de forças” e à questão proposta inicialmente: esta noção seria capaz, talvez, de renovar, de alguma forma, a velha noção de humanidades, denominação genérica dada a um conjunto de **diferentes campos de conhecimento**? Encaminhando esta reflexão para uma conclusão sem respostas definitivas, apenas apontando possibilidades, perguntamo-nos se a idéia de um campo em que atuam várias forças com intensidades e direções diferenciadas não seria realmente, no estado de coisas atual, uma alternativa interessante para a noção de campo de estudos, uma vez que, ainda que não se confunda com a noção de disciplina, o conceito de campo de estudos estaria, parece-nos, mais visceralmente ligado a um desejo de compartimentalizar.

Por fim, interessa-nos destacar que, para essa concepção de humanidades como “campo de forças”, a teoria da literatura vem desempenhando um papel bastante significativo. O teórico Jonathan Culler chegou mesmo a afirmar que ela ampliou tanto o seu papel que chega a adquirir o *status* que antes era atribuído ao conjunto de disciplinas englobadas sob a denominação “ciências humanas” (cf. 1987, p. 96).

---

<sup>1</sup> Para usar a expressão que dá título ao texto de Ana Cristina Cesar.

## 5.2. O “cosmopolistimo do pobre”

Em terra estrangeira, são muitas as armadilhas que os pistoleiros do Bem armam contra os intrusos do Mal. (SANTIAGO, S. Borrão. In: *Histórias mal contadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.)

Pode-se afirmar que a obra do escritor Silviano Santiago só encontra constância mesmo em sua inconstância. Se há um traço dominante em sua ficção em prosa este seria o da reinvenção dos artifícios narrativos. Técnicas recriadas e experimentadas podem ser identificadas em livros como *Em Liberdade*, *Stella Manhattan*, *Uma História de Família* e nos mais recentes *Keith Jarrett no Blue Note*, *De Cócoras*, *O Falso Mentiroso* e *Histórias mal contadas*. Através desses textos, podemos observar as formas mutantes do “narrador pós-moderno”, sobre o qual Silviano escreveu um clássico da produção ensaística brasileira. Superposições de textos; exploração dos limites entre o discurso ficcional e os discursos ensaístico e autobiográfico; improvisos de jazz. Muitos são os (des)caminhos percorridos por esse autor. Entretanto, parece haver um outro aspecto comum a alinhavar essa obra em prosa: o “flerte” constante com o olhar, que se traduz em um jogo de referências à fotografia, ao cinema e às artes plásticas.

Desde o lançamento do livro *De Cócoras* Silviano vem declarando o desejo de produzir uma literatura que se afaste de pressupostos multiculturalistas e ligados aos estudos culturais. Conforme disse em entrevista à época do lançamento do livro (“Caderno Idéias”, *Jornal do Brasil*: 24/04/1999), Silviano desejava, com *De Cócoras*, experimentar as regras e o fôlego do subgênero novela. Além disso, pretendia produzir um texto que fosse, digamos assim, mais

“literário” e menos “comportamental”; que estivesse mais ligado à “grande tradição”, a autores como Tolstoi, Flaubert e Beckett, e menos preocupado em explorar comportamentos de grupos marginalizados. Neste sentido, *De Cócoras* relê uma determinada tradição que tem por base *A Morte de Ivan Ilitch*, de Leon Tolstoi, considerada por muitos críticos como a novela mais perfeita da literatura mundial.

Cultural e literário, entretanto, como bem sabe o Silvano Santiago de *Stella Manhattan*, *Uma História de Família* e *Keith Jarrett no Blue Note*, não se excluem. Com *De Cócoras*, por exemplo, parece-nos que é exatamente isso o que ocorre: ao reler Tolstoi e outros autores da chamada “tradição” literária, Silvano Santiago coloca em cena a questão da vivência da velhice nas sociedades contemporâneas, fazendo com que se interpenetrem os discursos de seu personagem, o velho e aposentado Antônio, sobre o corpo e sobre a cidade. O tratamento das questões aponta para uma situação de exclusão e morte simbólica do velho, bem como para uma negação do seu direito à cidade.

Com *O falso mentiroso* e com *Histórias mal contadas*, seus livros de ficção mais recentes, o mesmo pareceu se dar. Silvano continuou a declarar em palestras e entrevistas que a literatura é cada vez menos literária, que as pessoas perderam o hábito de ler ficção e procuram a verdade, a vida, o real, o fenômeno em si nos textos literários. Os próprios títulos dos livros, quase que complementares, já seriam uma piscadela para seus leitores, uma maneira irônica de nos comunicar que a literatura é ficção, sim, mas também pode ser uma forma interessante não de revelação ou de desvendamento do real, mas de entrar em contato com ele através de sua problematização (afinal, mentir falsamente é dizer a verdade). Observemos:

Bem ou mal, com palavras medíocres e sem virtude, consegui até hoje desviar do seu curso verdadeiro uma a uma das histórias que acabei listando como as dez mais mal contadas. Mal contadas a mim no banheiro, ao fazer a barba(a maioria). Mal contadas no quarto de dormir, no alinhavo da sedução. Mal contadas (...) pelo medo de ser julgado babaca e rastaquera. Mal contadas aos amigos na mesa de bar, no restaurante

ou na sala de jantar burguesa, pratos opíparos de jactância.

Serei mentiroso nato?

Não somos todos?" (2005, p. 13)

Uma narrativa = um borrão. (op. cit., p. 38)

E os comentários ganham, inclusive, ares de tiradas machadianas: "Narro em ziguezague. É o meu velho estilo. Em nada recomendável." (id., p. 13.)

Como se vê, não se fala aqui especificamente e somente dos temas abordados, mas do tratamento literário e das estratégias narrativas que são empregadas no seu desenvolvimento. Trata-se de narradores que desestabilizam as certezas do leitor e estabelecem espaços ficcionais propositadamente não confiáveis. Sendo assim, uma espacialização quase virtual, os jogos de identidade, as genealogias colocadas em xeque e o tratamento dado, digamos, aos temas, revelam o quanto a construção do texto de Silviano se dá a partir de uma sintonia quase perfeita entre o dado culturalizável pura e simplesmente e uma elaboração artística altamente refinada.

No livro *O Cosmopolitismo do pobre* (2004), Silviano Santiago aborda questões relevantes para a contemporaneidade como a das políticas de globalização e a do papel da leitura na formação do cidadão. Numa entrevista a Maurício Guilherme Jr., explicou a relevância que dá a isto que chama de "cosmopolitismo do pobre":

Optei por uma ordem que, sem abdicar da tradição no debate sobre políticas de identidade e de globalização, abrisse espaço para pensar a questão do pobre no contexto nacional e do migrante no contexto globalizado. Convencionou-se que o pobre tem mentalidade de lavrador, não tem o direito de deixar a imaginação ir além dos limites determinados pelo horizonte. Quis pensar o pobre tão migrante quanto o rico e o diplomata.

Ele pode e deve ter a mentalidade de um marinheiro. Suas limitações econômicas não devem restringi-lo às limitações repressivas de uma comunidade, de uma nação.

(<http://www.ufmg.br/boletim/bol1472/sexta.shtml>)

Silviano afirma que seu interesse está voltado para a situação do cidadão brasileiro na atualidade globalizada pela economia e pela Internet e para o problema do multiculturalismo, não mais sob a perspectiva da construção de uma nação, mas da construção de um espaço justo e igualitário para os que têm a mentalidade de marinheiros.

Para o ensaísta, há que se considerar a diferença entre dois multiculturalismos. A ação multicultural, na primeira perspectiva apontada pelo autor, seria “obra de homens brancos para que todos, indistintamente, sejam disciplinarmente europeizados como eles.” (2004, p. 54) Trata-se do multiculturalismo ligado à construção da nação e das noções de uma identidade nacional forte e sem fraturas. E no segundo sentido, seria esta teorizada e praticada na contemporaneidade e que ele julga ser uma das chaves para se pensar o assim denominado “cosmopolitismo do pobre”:

Está criada uma nova e até então desconhecida forma de *desigualdade* social, que não pode ser compreendida no âmbito legal de um único estado-nação, nem pelas relações oficiais entre governos nacionais, já que a razão econômica que convoca os novos pobres para a metrópole pós-moderna é transnacional e, na maioria dos casos, também é clandestina. O fluxo dos seus novos habitantes é determinado em grande parte pela necessidade de recrutar os desprivilegiados do mundo que estejam dispostos a fazer os chamados serviços do lar e de limpeza e aceitem transgredir as leis nacionais estabelecidas pelos serviços de migração. São predeterminados pela necessidade e pelo lucro pós-moderno. (op.cit., p. 51)  
(...)

Uma nova e segunda forma de multiculturalismo pretende (1) dar conta do influxo de imigrantes pobres, na maioria ex-camponeses, nas megalópoles pós-modernas, constituindo seus legítimos e clandestinos moradores, e (2) resgatar, de permeio, grupos étnicos e sociais, economicamente desfavorecidos no processo assinalado de multiculturalismo a serviço do estado-nação. (op. cit., p. 59)

E é este mundo multicultural do cosmopolitismo do pobre que vemos prioritariamente tematizado nos contos de *Histórias mal contadas*, seja na Paris de um colunista, dublê de michê, seja numa preconceituosa cidade do interior norte-americano. Seja num pesadelo em que se vive o clima de perseguição contra o indivíduo clandestino ou da paranóia terrorista, seja na recordação dolorosa de viver na própria pele o preconceito, experimentando a dor de ser “o” outro.

## 6. A face homoeótica : suspiros que derretem na boca

Em *Keith Jarrett no Blue Note: (improvisos de jazz)*, Silviano Santiago parte para um projeto de escrita que alia a composição literária à noção de improviso, tão cara aos músicos de jazz. Em que consistiria o ato de improvisar? O senso comum costuma identificar dois sentidos principais encerrados nele: de um lado, o improviso poderia designar qualquer atividade que fosse exercida repentinamente, sem um preparo prévio, sem um “ensaio”; de outro, improvisar seria sinônimo de “mentir levemente”, “falsear(aquilo que não existe)”<sup>1</sup>, por exemplo, quando se diz que alguém “improvisou” um documento ou uma lei.

Há que se estabelecer aqui a distinção entre estas noções correntes de improviso e a noção pela qual se pauta o exercício literário empreendido por Silviano. Neste sentido, lembramos a diferença, há muito percebida pelo crítico Luiz Costa Lima, entre a improvisação que é realizada pelos que dominam “as regras do jogo” e a que se pratica justamente em decorrência da ausência deste domínio. Problematizando a questão da dependência cultural em relação à literatura e aos estudos literários no Brasil, Costa Lima identificou “o culto da improvisação” como um dos mais produtivos veios para examiná-la. Entre nós, afirmou o autor, é prática corrente a segunda, ou seja, a improvisação que se dá pelo desconhecimento, pela falta de um aperfeiçoamento técnico que só faz reforçar o “mito do talento espontâneo”. Por outro lado,

*A primeira se manifesta na jam session, na imprevista negaça com que o jogador de talento desarma a tática do adversário, no cantador de feira que, sabendo de cor a estória*

---

<sup>1</sup> Essas acepções foram colhidas no Dicionário Aurélio Eletrônico V. 1.2, Dezembro de 1993.

*a contar, a requinta e varia.* (LIMA, L. C.: 1991, p. 273)

Como paradigma deste improvisado que nada mais parece ser do que um exercício crítico sobre um conhecimento já dominado, o autor cita a alusão que faz João Cabral de Mello Neto ao esforço desautomatizador de Miró em relação à sua pintura:

*Miro sentia a mão direita  
demasiado sábia  
e que de saber tanto  
já não podia inventar nada.*

*Quis então que desaprendesse  
o muito que aprendera,  
a fim de reencontrar  
a linha ainda fresca da esquerda.* (“O Sim  
contra o sim”)

(idem, ibidem)

Acrescentaríamos, ainda, a este repertório de improvisos que se dão pela experimentação do conhecimento, pela reflexão crítica sobre este conhecimento, a técnica de improvisação utilizada como recurso dramático para atores. No cinema e nos exercícios teatrais, improvisar pode visar ao aprimoramento, pesquisa e enriquecimento da ação ou da técnica do ator, ou à obtenção de determinados resultados dramáticos. Pensemos, por exemplo, nos filmes de Woody Allen: o cineasta é conhecido pelo emprego que faz, nas cenas de seus filmes, das improvisações dos atores. O resultado virou uma bem-sucedida marca registrada do diretor: diálogos em que todos falam ao mesmo tempo, sem marcas precisas, sem “deixas”, mais próximos do modo como se dão os diálogos na vida, fora das telas do cinema.

O improvisado empregado por Silviano Santiago é, certamente, este de Miró, dos jogadores de talento, dos cantadores de feira, dos atores dos filmes de Woody Allen e das *jam sessions* de Keith Jarrett. O improvisado de quem

conhece o seu ofício por dentro e por fora, mas que não se furta a “tentar” desaprender esvaziando-se, para usar o próprio vazio que flui como forma de elaboração estética:

*A impressão que eu gostaria de passar é muito mais de uma elaboração estética. Assim como uma bailarina não pode entrar no palco sem esquentar o corpo, você esquento o corpo antes de começar a escrever. Por isso vem uma naturalidade, mas uma naturalidade que vem do excesso do exercício, do excesso de leitura. De repente você esvazia tudo aquilo que você aprendeu, tudo aquilo que existe de acúmulo no seu corpo e deixa que esse vazio se escreva, e você se desvencilha. E daí uma certa sensação de agonia, uma certa sensação de desespero e que eu acho que perpassa um pouco o livro. (CARVALHO, A. M.: 1997, p. 247)*

Neste sentido, enquanto “elaboração estética”, o improvisado pode ser pensado, nestes contos, também como uma “astuciosa” estratégia narrativa pós-moderna. Não se trata de narradores que improvisam, mas de narradores que, astutos, encenam o improvisado.

Esta estratégia da encenação literária é bastante empregada na literatura contemporânea. Podemos, por exemplo, ler a obra da poeta Ana Cristina César como uma encenação literária da intimidade e identificar uma conseqüente simulação do tom confessional, em seus textos em forma de diários e cartas. Essa escritora desentranhava o literário do cotidiano, do banal, do aparentemente antiliterário, e tinha plena consciência de estar fazendo literatura. Em seu trabalho de composição, pode até ter recortado fragmentos de diários e cartas que realmente escreveu prevendo os destinatários x ou y. Isso realmente

parece não importar muito. Mas o fato de “fingir” o tom confessional, de transformar seu texto em um simulacro (palavra-chave para o pós-moderno) da intimidade entre um “eu” que escreve e um “você” que lê, faz de sua obra poética um jogo especular de reflexos infinitos, no qual o leitor possui um lugar privilegiado, pois, é só a partir dele que outros reflexos podem ser emitidos.

Nos contos de *Keith Jarrett*, os narradores encenam não a intimidade, mas uma tentativa de despersonalização, ao falarem de si de uma maneira distanciada, mas, ao mesmo tempo, próxima, referindo-se a um “você” que, na variante brasileira da língua portuguesa, tanto é “tu”, por ser uma forma que se dirige a uma segunda pessoa do discurso, quanto é “ele”, pois refere-se a um verbo conjugado na terceira pessoa do singular. Observando-se como se fossem “outros”, estes narradores querem, até certo ponto, “extrair a si da ação narrada” (SANTIAGO, S.: 1989, p. 39). Ana Maria de Bulhões Carvalho identifica a máscara do voyeur/exibicionista nestes narradores e comenta sobre o exercício de estilo aqui efetuado:

*a explosão de uma fala que se vê,  
como um voyeur, dizendo a si mesmo  
o que é, como se outro fora,  
portanto, como um outro, também se  
exibe. Pelo desdobramento o  
exercício aqui é o da autoficção.*

O que afirmamos aqui é que a atitude de esvaziamento para o improvisado parece dar-se, nesses contos, muito mais como astúcia da narrativa e encenação pós-moderna que como um efetivo “abandono do cálculo” ou como procedimento que quer afastar-se das “estratégias literárias cuidadosamente calculadas, eruditamente modeladas” (HOLANDA, H. B. de: 1996, orelha do

livro). Portanto, a definição desta ação estaria muito mais adequada à segunda acepção dicionarizada a que fizemos menção (segundo a qual improvisar é mentir levemente, falsear o que não existe) que à primeira (improvisar é agir ou falar sem um ensaio prévio).

Analisemos como as estratégias da astúcia e da encenação são empregadas concretamente nos contos “Bop be” e “Autumn leaves”.

“Bop be” é uma narrativa extremamente alegórica e misteriosa, que pode ser lida, em conjunto com “Autumn leaves”, de acordo com as influências musicais que presidem essas “composições”, como uma variação sobre um mesmo tema. É como se os elementos que fornecem um certo grau de referencialidade a “Autumn leaves” tivessem sido quase completamente suprimidos em “Bop be”. Naquele conto, após uma caminhada por uma cidade chuvosa e cheia da lama formada pelo derretimento da neve do final do inverno, um homem chega a seu apartamento aquecido pelo sistema de calefação, tira a roupa molhada e a põe para secar. Ouvindo o CD que acabara de comprar, ele não só refaz, em sua memória, o percurso da caminhada, como, em idas e vindas no tempo, repassa acontecimentos de um passado mais remoto.

Em “Bop be”, um viajante, sem saber dizer como e por quê, chega a um descampado branco de neve. Sobre “ele”, lemos:

*Não sente frio, não sente calor. Não deve ser inverno neste lugar; se for inverno, pensa o viajante, a calefação artificial é perfeita.(...)  
Agradável à pele, a temperatura ambiente permitiria que o viajante tirasse meias e sapatos, camisa, calças e cueca. Está sozinho, como num galpão vazio de mercadorias, como num imenso quarto de hotel, sem paredes, portas ou janelas, sem móveis, sem banheiro e sem eletrodomésticos. Poderia andar nu pelo imenso descampado branco, gozando a contradição da natureza ambiente.  
(...)*

*Prefere ficar vestido. Dá alguns passos, deixando para trás os moldes de passadas na neve como marcas do seu caminhar. Vira o corpo sem tirar os pés do chão e mede a caminhada de treze passos. **Resolve preencher os moldes feitos na ida, andando de costas.** Volta ao lugar onde esteve, dando a impressão de não ter saído dali.*

***De outro, não dele, são as pegadas na neve ali à sua frente.** O viajante tinha voltado ao lugar aonde tinha chegado, ou ao lugar onde o tinham depositado. (op. cit., pp. 73-4)*

Como se pode perceber, “Bop be” reescreve “Autumn leaves”, mas aprofundando a *mise en abîme* narrativa. Se identificamos uma tentativa de enxergar-se como um outro, como um “você”, no narrador de “Autumn leaves”, em “Bop be”, a focalização narrativa desdobra-se em “ele”(o viajante) e o mesmo “você” do primeiro conto. Os dois chegam mesmo a dialogar – “ ‘A migração é ilusória’, é o que o viajante (te) diz a seguir” (p. 80). E surge ainda um “eu”, sempre suspenso, sempre entre parênteses, que se distingue das falas em discurso direto(entre aspas, como a destacada acima) do viajante e do você:

*(Não **falo** da espera, esta não faz parte do cotidiano, mas da elaboração do seu sentido.)(p. 77)*

*(**Vejo** que uma nesga de lucidez lhe aclara obscuramente este dado e ele segue o mandamento da memória, enunciando-o em voz alta: ) (p. 80)*

*(**Deixo** as duas possibilidades registradas no papel, porque não sei qual das duas escolher como a correta.) (idem) (grifos nossos)*

Esta última fala destacada, em primeira pessoa, parece não deixar dúvidas: “Bop be” é pura metalinguagem, pura autoficção e elaboração estética

auto-referencial. É o mais hermético destes compostos literários que se configuram como

*pequenos enigmas que vão se aclarar um dia, ou que talvez nunca se aclarem, ficando como excessos da escrita onírica dum corpo protegido pela calefação e pelos cobertores numa noite de tempestade de neve numa cidade norte-americana sem nenhuma importância, **texto que por muito querer significar acaba nada significando**, dissolvendo-se no ar como um suspiro. Pura clara de ovo batida com açúcar e levada ao forno, dissolvendo-se na boca de menino guloso como um suspiro. (p. 100, grifo nosso)*

As narrativas de *Keith Jarrett no Blue Note* parecem ser exatamente isso: “textos que muito querem significar”. Pós-modernos, porém, neles o significado apresenta-se sempre como diferido e indecível. Como Ana Cristina César, Silviano Santiago “passa o ponto e as luvas”(1998, p. 40): joga com e para o leitor. E Ana C., poderíamos dizer, praticamente “previu” *Keith Jarrett*.

*Este livro*

*Meu filho. Não é automatismo. Juro. É jazz do coração. É prosa que dá prêmio. Um tea for two total, tilintar de verdade que você seduz, charmeur volante, pela pista, a toda. **Enfie a carapuça.***

*E cante.*

*Puro açúcar branco e blue.*

(idem, p. 55, grifo nosso)

Histórias de amor “gays”? “*Contos gays*”?(Cf. idem, ibidem). No sentido de apresentar possibilidades de respostas para essas perguntas, analisamos a seguir os contos “Autumn Leaves” e “When I fall in love” à luz das noções de

identidade e subjetividade que forneceram os argumentos para a análise aqui empreendida.

### 6.1. Do chicotinho queimado aos leques invisíveis: *ain't no closet big enough?*

A cidade aparece como um todo no qual nenhum desejo é desperdiçado e do qual você faz parte, e, uma vez que aqui se goza tudo o que não se goza em outros lugares, não resta nada além de residir nesse desejo e se satisfazer. (*As Cidades Invisíveis*, Italo Calvino)

O mundo contemporâneo vive uma crise das identidades. Sejam de gênero, raça, classe, idade ou local, as noções que forneceram fixidez e embasamento à formação das identidades do sujeito racional iluminista encontram-se em condições de esfacelamento conceitual. Stuart Hall assim caracteriza a identidade cultural na pós-modernidade:

*O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais "lá fora" e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as "necessidades" objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. (2001, p. 12)*

Diante desse quadro de desestabilizações e descentramentos, como se formam as subjetividades dos globalizados indivíduos contemporâneos? Que impactos esse quadro produz no desenvolvimento do ser humano? Num mundo de incertezas e instabilidades, a possibilidade de alcançar êxito pessoal

e profissional fica vinculada à capacidade de adaptação do indivíduo às mudanças constantes. O discurso neo-liberal da globalização e da auto-gestão só vem reforçar o individualismo e a noção de ação pessoal como alternativas para o antigo sentido coletivo de que se investia o trabalho e a ação social. Vivemos no que Alain Ehremberg chama de *sociedade de indivíduos*:

*Segundo Ehremberg, a falência progressiva da capacidade política do estado em fornecer modelos legítimos de ação e referências sociais aos indivíduos tem dado margem a um movimento de neo-individualização, caracterizado pela valorização do indivíduo móvel, autônomo, independente, capaz de encontrar, por si mesmo, suas referências na existência e de se realizar por meio de sua ação pessoal. Dessa forma, segundo o autor, estamos entrando numa **sociedade de indivíduos**, onde o principal indicador subjetivo e social é a **referência a si**. (BENDASSOLLI, P. F.: 2000, p. 206)*

Cultura narcísica, individualismo e culto da performance individual são palavras-chave para a compreensão das sociedades pós-modernas. Nos contos de *Keith Jarrett no Blue Note* pode-se observar esse culto ao individual levado ao extremo de uma profunda solidão nos espaços urbanos. Essas personagens encontram-se colocadas em estado de isolamento, ainda, ou principalmente, quando se encontram em meio à multidão dos grandes centros urbanos. Neste caso, a reflexão sobre os extremos do individualismo urbano é empreendida no contexto das relações afetivo-sexuais homoeróticas. Em meio a este isolamento individualista, que subjetividades são encenadas na configuração das personagens desse livro?

O psicanalista Jurandir Freire Costa assim define subjetividade:

*A subjetividade é um efeito das linguagens, das práticas lingüísticas que determinam suas regras de formação e reconhecimento privado*

*e público. O sujeito, no sentido de experiência subjetiva, nada mais é, na expressão davidsoniana, do que 'uma rede de crenças e desejos'. Seria a versão mais próxima do que em psicanálise postulamos como a correlação necessária entre sujeito e linguagem. As subjetividades então são uma decorrência do uso de nossos vocabulários ou da maneira como ensinamos e aprendemos a ser sujeitos. (1992, pp. 15-6)*

Sendo assim, seguindo a direção proposta por esse autor, ao tratarmos das relações afetivo-sexuais homoeróticas nos contos de *Keith Jarrett*, não estamos fazendo referência a homossexualismo, homossexual ou ao par opositivo heterossexual/homossexual, uma vez que estas palavras remetem ao contexto lingüístico normalizador e preconceituoso da segunda metade do século XIX, que opunha normal a anormal, saúde a doença. A mudança de vocabulário, nesse caso, colabora também no sentido de criticar teorias essencialistas discriminatórias, pois, ao contrário do termo “homossexualismo”, “*homoerotismo é uma noção mais flexível e que descreve melhor a pluralidade das práticas ou desejos dos homens **same-sex oriented***” (idem, p. 21) Deixemos de lado, por ora, a reflexão sobre a focalização do corpo e do individualismo urbano(objeto de análise no tópico seguinte) para nos determos exclusivamente na observação do modo como está construído o discurso sobre o homoerotismo em *Keith Jarrett no Blue Note*.

Ao explicitarmos os pressupostos teóricos que nortearam a elaboração deste trabalho, mencionamos os argumentos de algumas ensaístas pós-estruturalistas voltados para uma reflexão sobre a categoria analítica de gênero que se afasta de qualquer essencialismo, de toda noção de diferença sexual. Gênero, assim, estaria relacionado à performatividade do corpo, e não ao estabelecimento de identidades rígidas que só fazem reforçar os preconceitos e aprofundar os abismos intransponíveis que se abrem em uma dicotomia do tipo heterossexual/homossexual. Como já foi dito, Judith Butler lança as bases para que repensemos essa estrutura binária. Identidades não são fixas ou

naturais, mas construções em estilo “drag”, “montagens”, máscaras, simulacros. Observe-se como Bidy Martin comenta a teoria de Judith Butler:

*Drag cannot be Said to be an imitation of femininity any more than butch-femme roles can be said to be an imitation of heterosexuality, since for Butler all performances of gender and its relation to sex are imitations of fantasized ideals, hence masquerades, never copies of originals or of simple biological foundations. Heterosexuality is itself a masquerade without an original, or, as Butler suggests about homosexuality in a recent essay, necessarily drag. Heterosexuality, like the gender divisions on which it relies, is constituted through repetitive signifying practices that strive, but necessarily fail, to replicate fantasized ideals of masculinity, femininity and normal sexuality. (1992, p. 103).*

A visão que podemos extrair de relações afetivo-sexuais homoeróticas em *Keith Jarrett* parece ser exatamente esta que não está preocupada em estabelecer marcas de diferença. Também no tratamento literário que dá a estas relações, Silviano Santiago parece empregar estratégias de astúcia narrativa instauradoras de ambigüidade. Não deve ser mera coincidência o fato de o autor, refletindo sobre as diferenças entre as dinâmicas do público e do privado nos Estados Unidos e no Brasil, ter engendrado a expressão “homossexual astucioso”, descrita numa comunicação proferida em colóquio organizado pelo *Center for Gay and Lesbian Studies* da Universidade de Nova York. Voltando-se contra o radicalismo de qualquer movimento identitário, “hetero” ou “homossexual”, parece apontar também para a possibilidade de uma superação da fixidez dos papéis sexuais. Sua aposta é mesmo na ambigüidade:

*Poder-se-ia dizer que o exibicionismo público, protestante, exigido do homossexual pelos movimentos militantes norte-americanos,*

*poderia ser suplementado por uma forma astuciosa de exibicionismo também público, ao gosto da confissão católica secreta – o exibicionismo malandro? Trabalhando necessariamente com a ambigüidade de comportamento, de linguagem, distinguindo lucidamente norma e conduta e não norma e marginalidade, não explicitando a própria condição foneticamente ou através de buttons, etiquetas, etc, o homossexual malandro deixaria de explicitar a violência sexual contra si mesmo. (SANTIAGO, S.: 2000, p. 15)*

Mais uma vez aqui, mencionamos “astúcia narrativa” e “narrador astucioso”. Neste caso, estamos nos referindo também ao alto grau de ambigüidade, aos deslizamentos semânticos com os quais o autor constrói o seu discurso sobre o homoerotismo, em *Keith Jarrett*. Esta não é, entretanto, uma prerrogativa desta obra apenas de Silviano. Ana Maria de Bulhões Carvalho, em sua tese de doutorado, identifica possíveis máscaras do narrador na obra de Silviano Santiago. Narradores “mascarados” estabelecem com o leitor uma relação que se aproxima do lúdico, do jogo nada ingênuo(erótico mesmo) de esconder/mostrar tão bem traduzido pelo objeto máscara. E é nesta chave da relação lúdica não inocente que Ana Maria conduz sua leitura de procedimentos astuciosos na obra de Silviano:

*Além do ludismo, do estímulo pelo desafio de ver sua inteligência colocada à prova, o leitor desconfia: a que será que vem este jogo? Portanto, além de ser jogo que se aprende jogando, para o qual não há regras fixas, também é um jogo malicioso, astucioso, onde a perda da ‘naturalidade’ indica perda de inocência: só se percebe a extensão de sua(s) significação(ões) por um trabalho cuidadoso e instrumentalizado de interpretação, porque não se trata de uma literatura de fácil ‘consumo’. (p. 10)*

O próprio Silviano Santiago declara: “*em todos os meus romances nunca consigo falar diretamente sobre o assunto em pauta. É sempre simbolicamente, metaforicamente, fazendo jogos ficcionais*”(apud BESSA, M. S.: 2001, p. 126). E é assim, em grande parte, que se dá a apreensão do conteúdo homoerótico dos contos de *Keith Jarrett*: por meio de sinais velados e pistas extremamente sutis. A imagem que melhor poderia traduzir esta sutileza do jogo de esconder/mostrar é a que aparece ao final de “Autumn Leaves”, o primeiro dos cinco contos: “chicotinho queimado”. Observe-se que ela agrega os dois aspectos: tanto representa bem a idéia de jogo, quanto a idéia de algo que está oculto, mas nem tanto, pois, seguindo-se as indicações de “quente” e “frio”, acabar-se-á por chegar ao “esconderijo”.

Encontrando-se numa banca de jornais, o narrador/personagem revela a clandestinidade de que pode revestir-se o ato da compra de uma revista pornográfica, “daquelas só de fotos”. Posicionando-as, “puritanamente”, na parte mais interna da loja, dificulta-se a sua visualização e também a sua aquisição, pois, “*só quem se atreve a passar pelos vários estandes é que as vê*” (SANTIAGO, S: 1996, p. 42) O ato ganha, então, ares de marginalidade e o personagem vai aos poucos passando de um estande a outro, vai chegando cada vez mais perto, até declarar: “*Chicotinho queimado. Está esquentando. Basta você saltar um estande e já estará no fundo da loja*” (idem, p. 49).

“Chicotinho queimado” é metáfora crítica tanto da ambigüidade astuciosa do texto de *Keith Jarrett no Blue Note*, quanto da ambigüidade de que se reveste o comportamento do homossexual astucioso. Não se “assume” nada, não se encenam grandes “*outings*”, mas, como “*ain’t no closet big enough*”, as evidências estão lá para aqueles que possuírem olhos para ver e pele para sentir o frio e o quente do “jogo do chicotinho”. Neste sentido, o da duplicidade dos gestos, poderíamos afirmar que o livro em questão é *camp*, na acepção da seguinte “nota” de Susan Sontag:

*To camp é uma forma de sedução – uma forma  
que emprega maneirismos extravagantes*

*sujeitos a uma dupla interpretação; gestos cheios de duplicidade, com um significado espiritual para entendidos e outro, mais impessoal, para leigos. Do mesmo modo e por extensão, quando a expressão se torna substantivo, quando uma pessoa ou uma coisa é “um Camp”, implica uma duplicidade. (1987, p. 325)*

Essa não ostensiva explicitação do que o senso comum imagina ser o “universo gay”, a escassez (quase ausência) de passagens de conteúdo estritamente sexual e o tratamento de histórias de (des)amor que o autor dá ao tema do homoerotismo masculino, são aspectos de *Keith Jarrett* que não correspondem exatamente ao que seria esperado de um livro de “contos gays”. Neste sentido, frustra a expectativa inicial de um leitor que espera entrar em contato com relatos sobre os fatos e os sentimentos envolvidos naquilo que imagina ser os modelos de relações amorosas entre “homossexuais”, pois, o que encontramos nessas narrativas são histórias de paixões, afetos e fracassos amorosos do passado, que se deram entre dois homens, e não “contos gays” no sentido estrito da expressão, levando-se ainda em consideração que a palavra “gay” guarda uma forte ligação com movimentos que visam a fortalecer os laços de identidade e a reforçar a diferença entre homossexual e heterossexual. E é a própria Heloisa Buarque quem contextualiza a classificação “gay” dos contos:

*E que o leitor não se engane também se pensa tratar-se este volume de uma reunião de contos gays estrito senso. Nele não existem papéis sexuais muito definidos. São improvisos que têm como leitmotiv o ethos gay de uma permeável disponibilidade para o sexo. Um pouco como sugere o erotismo e a violência estetizada na extraordinária foto de Mapplethorpe. (1996, orelha do livro)*

Ao menos a advertência está feita: “gays”, sim, mas de um outro modo. Do ponto de vista concreto de sua recepção, portanto, o que podemos comentar a respeito de *Keith Jarrett*? Uma possibilidade de resposta é fornecida por Maria Antonieta Borba, estudiosa da obra de Wolfgang Iser e de sua “teoria do efeito estético”, que, em comunicação proferida no Congresso da ABRALIC de 2000, comenta sua percepção sobre a recepção de *Keith Jarrett*:

*Os primeiros leitores com os quais pude trocar idéias – às vezes na informalidade da sala de aula, ou mesmo num debate com o autor após uma palestra de que participei – falavam dos efeitos artísticos, movidos sempre por comentários elogiosos, embora os depoimentos estivessem exigindo passagens que dessem maior visibilidade às cenas de sexo, desejo, paixão. Pude, então, entender que a denominação “contos gays”, querendo ou não, piscou o olho para o mercado, mas para uma parcela diferenciada. Um público que apreciava a boa literatura que tinha em mãos, mas que queria encontrar aí a realidade de suas expectativas marcadamente picantes, talvez por se tratar de histórias sobre relacionamentos amorosos e, em especial, suponho, de amor entre homossexuais. (pp. 1-2)*

E a piscadela parece ter sido dada com a anuência do próprio Silvano Santiago que, em entrevista ao jornalista Pedro Bial, afirmou: “(...) *eu acho que existem contos, vírgula homossexuais, vírgula gays. É uma questão de gênero, um duplo sentido de gênero.*” (op. cit., p. 244). Silvano refere-se ao gênero (*genre*) conto e aos gêneros (*gender*) masculino/feminino/homossexual. Apesar de esta afirmação, mesmo com a “vírgula” interpondo-se entre o substantivo e o adjetivo, comportar uma visão essencialista do ponto de vista da reflexão sobre a categoria de gênero (*gender*), em nossa opinião, deve-se avaliá-la sem perder de vista a questão mercadológica que está presente na classificação de um livro em policial, biográfico, esotérico ou gay. Preferimos adotar a mesma

opinião de Ana Maria de Bulhões Carvalho, que faz uma análise cuidadosa e pertinente da afirmação de Silviano:

*O uso da expressão conto gay aparece aqui, em primeira instância apenas em seu sentido mais corrente, jornalístico, para indicar o tratamento literário de personagens e enredos que focalizem o homossexualismo masculino. Trata-se de classificação provisória, mas que, de qualquer modo atende às necessidades impositivas das classificações mercadológicas, como os nomes de coleções, ou as prières d'insérer dos editores, para definir as publicações em seus catálogos. A nomeação não considera mérito literário nem a complexidade da questão, conforme abordada pelos estudos culturais, ou pelos estudos gays, mas não é isso que se quer fazer aqui. (op. cit., p. 134)*

Seria válido um argumento que afirmasse que nesses contos reproduzem-se padrões heteroeróticos em relações homoeróticas? Pensemos, por exemplo, nas canções-títulos: cada um dos contos possui o seu *leitmotiv* jazzístico, a canção cujo título também intitula a narrativa. Além de utilizar em sua composição literária uma técnica de improviso musical, ou de encenar literariamente o improviso de jazz, Silviano faz com que as canções desempenhem uma função primordial para a reflexão sobre uma noção de identidade homoerótica. Que temas musicais são escolhidos para pontuar essas histórias? Temas que revelem alguma noção, que possuem alguma carga simbólica que os liguem ao universo do homoerotismo? Ao contrário, o que vemos em cena são canções que, na maneira como sempre foram divulgadas e exibidas por rádio, cinema e televisão, tradicionalmente encontram-se ligadas a um contexto amoroso heteroerótico. Este dado reforça a idéia de que Silviano Santiago não conta histórias de amor “homossexuais”, mas, histórias que encenam possibilidades de expressão afetiva que, sem negá-los(o que de resto consistiria em um preconceito às avessas), afastam-se

dos já desgastados modelos românticos heteroeróticos. As canções, neste caso, funcionam como mais um dado a reforçar a ambigüidade e a “astúcia” de sua composição literária. Silviano comenta:

*E eu aproveitei de certa maneira cada uma dessas canções para poder escrever contos, obviamente com temática homossexual, que desconstróem um certo heterossexualismo que existe nas manifestações da indústria cultural e da cultura POP. Não existe necessariamente nessas canções. Eu fui trabalhando esses temas e me deixando conduzir um pouco pela canção, porque a idéia toda é essa idéia de improvisado, que para mim foi muito importante. (op. cit., p. 246)*

E neste esforço desconstrutor, percebe-se uma boa dose de ironia e um tom bastante iconoclasta no tratamento dado a esse “heterossexualismo”. Isto fica claro nas menções que são feitas às menções das imagens de decadência e velhice de três veteranos artistas americanos, ícones de masculinidade do showbiz: Tony Bennett, Marlon Brando e Gene Kelly. Os quadros são patéticos:

*(...) constante imagem de **Bennett** na telinha. “Está num anúncio de tevê, vendendo quarenta e cinco anos de profissão e vitaminas, com a mais ridícula das cabeleiras postiças”, acrescentou ele.*

*Você deu prosseguimento à maledicência, brincando e perguntando se o corpanzil mastodôntico de **Marlon Brando** em Don Juan de Marco tinha algo a ver com a originalidade. (p. 19)*

***Gene Kelly** acaba de morrer, pacificamente, durante a noite, sem que a própria mulher se desse conta. Ao lado de foto sua recente, um rosto tomado pelos anos e com os olhos perdidos na vaguidão da esclerose, estão sucessivos quadradinhos do rosto juvenil e maduro (p. 45-6).*

Também neste sentido, *Keith Jarrett é camp*, de acordo com o “manifesto” elaborado por Denilson Lopes:

*Na medida em que o camp se situa num espaço de deriva entre categorias, vistas em outros contextos como antitéticas – como, de um lado, teatralidade, ironia e percepção do absurdo dos sentimentos extremos, de outro, autenticidade, intensidade e afirmação dos sentimentos extremos – o que ele enuncia é um desafio mesmo para a constituição de novas afetividades, diante do declínio do amor romântico heterossexual e das mudanças de papéis decorrentes dos processos de modernização socioeconômica que ocorreram nos últimos dois séculos e do desenvolvimento do movimento feminista, liberador de grilhões da família patriarcal mas que parece marginalizar o sentimentalismo (1996, p. 97)*

O último conto do livro, “When I fall in love”, é o que melhor parece traduzir o aspecto do *camp* destacado acima, na medida em que coloca em trânsito uma reflexão sobre as relações afetivo-sexuais contemporâneas pautada nesse “espaço de deriva”, que se manifesta crítico e desconstrutor em relação aos modelos heteroeróticos de amor romântico.

No jogo de “chicotinho queimado” instalado nesse conto, as primeiras pistas são deslizantemente, ambigualmente falsas: o título (“Quando me apaixono”), a respectiva canção e a epígrafe (“Não posso viver sem minha vida. Não posso morrer sem minha alma”: “palavras de Lawrence Olivier, ao final do filme *O Morro dos Ventos Uivantes*.”) sugerem uma atmosfera ultra-romântica para o conto. Entretanto, a relação afetiva que se coloca em cena permite, exatamente, repensar os modelos heteroeróticos de amor romântico e, de alguma maneira, colocar em discussão a emergência de novas possibilidades de arranjos afetivo-sexuais que abarquem as noções de negociação permanente e flexibilidade, em oposição a um modelo no qual há pouca ou nenhuma possibilidade de desvio de uma rígida fixação de papéis.

O conto fala de um homem que, atendendo a um chamado urgente, vai a um hospital para rever Adolfo, o ex-amante que se encontra à beira da morte. Seu gesto se dá tarde demais, entretanto: ao chegar, o companheiro já se encontrava morto diante da família. Frente ao corpo inerte, consumido pela doença(que, apesar de não haver menção explícita, tudo indica tratar-se de AIDS), o narrador/personagem revela aspectos da delicada relação que os uniu no passado, bem como lança um olhar crítico e bastante irônico para as convenções do mundo “heterossexual”. Observemos o tom empregado na caracterização desta relação tendo como contraponto a vida no núcleo familiar:

*Forte amizade, é só isso o que ela pensava da relação de vocês dois até a noite passada, até aquele momento? Uma amizade que fora construída sem os alicerces da infância e da adolescência comuns, ou da camaradagem escolar ou universitária, construída dum maneira adulta e egoísta, como só dois solteirões podem construí-la sem os entraves da esposa, dos filhos e das constantes reuniões familiares, onde o assunto é sempre o mesmo: as alegrias e as dores dos parentes próximos e distantes, as grandes emoções, a espera de uma herança que nunca chega, as doenças infundáveis dos muito velhos e dos muito novos, os conselhos de deixa disso para marido e mulher briguentos, a falta de juízo dos filhos, a empregada trapalhona, a falta de dinheiro já no meio do mês, o salário que não sobe, o preço cada vez mais alto das anuidades do colégio das crianças, o aumento no aluguel e os preços na feira que estão pela hora da morte. (op. cit., pp. 123-4)*

Uma “amizade” construída, enfim, num espaço de “deriva de categorias” no qual as partes envolvidas encenam a tensão *camp* entre a percepção do absurdo dos sentimentos extremos(a paixão e o amor ultra-românticos, no caso) e a afirmação deles. O narrador/personagem intitula de “ternura” o sentimento que nutria por Adolfo. Este, por sua vez, respondia que ternura

*parecia coisa do século XIX, quando as mocinhas de cútis clara e longos cabelos negros tinham de esconder os sentimentos por detrás de leques e os rapazinhos elegantes e frajolas por detrás de punhos rendados. (...) E ficava te imitando, repetindo a palavra ternura em vários e diferentes tons e contextos, **abanando leques invisíveis**. (idem, p. 135, grifo nosso)*

“Abanar leques invisíveis”: eis um gesto de mímica teatral, um “jeito de corpo”, que bem pode traduzir uma astuciosa postura crítica em relação a modelos desgastados de relações afetivas. No mesmo sentido, o uso deliberado de “ternura”, em vez de amor ou paixão, também se mostra crítico em sua contenção. Por isso, constituem gestos à deriva, intersticiais, que conduzem a uma maior flexibilização das “negociações”<sup>2</sup> afetivas, neste caso específico, em relações homoeróticas. São gestos que vêm contribuir para a desconstrução de um discurso que se engendra, desde o século XIX, sobre a verdade e a essência do “homossexual” e do “homossexualismo”. Jurandir Freire Costa comenta:

*Suspeito de que quando se fala de “verdadeira homossexualidade” ou “verdadeira atração homossexual” a imagem evocada é a do amor romântico ou do apaixonamento heterossexual. Onde a tônica posta no “desejo”, na “atração” e não no “comportamento”. Faz parte do imaginário sexual-amoroso da burguesia do século XIX entender que a verdade de um sentimento está em sua “profundidade e intimidade psicológica”. O verdadeiro “homossexual” seria aquele que encarnaria o*

---

<sup>2</sup> Sobre o aspecto das “negociações” nas relações afetivas, ver a análise que Silviano Santiago fez do filme “De olhos bem fechados”, em sua coluna no caderno Idéias/Livros do Jornal do Brasil de 20/11/1999. Comentando a visão de Stanley Kubrick sobre as relações matrimoniais encenadas no filme, Santiago afirma: “Não estamos diante de mais um exemplar da famigerada guerra dos sexos. Descortinam-se as páginas futuras de uma agenda de negociações.” (p. 5)

*ideal do erotismo romântico, só que dirigido a pessoas do mesmo sexo. (op. cit., p. 32)*

Jurandir, assim como Silviano em seu conto, não está preocupado com a busca de uma essência da expressividade homoerótica, mas, ao contrário, busca um alargamento de fronteiras ao identificar uma “*pluralidade de identidades possíveis de serem assumidas pelos indivíduos com inclinações homoeróticas*”(idem, p. 47). Reafirmando a idéia de que vocabulários diversos criam subjetividades diversas, Freire Costa alega ser o vocabulário romântico uma das práticas discursivas que “contaminam” a reflexão sobre o homoerotismo. Silviano Santiago, em sua composição literária, parece ter uma percepção análoga à do psicanalista, porém, em gestos típicos da astúcia do ficcionista, joga “chicotinho queimado” e “abana leques invisíveis” com e para o leitor.

Examinemos a inserção do filme “Love is a many splendored thing”(Suplício de uma saudade) no enredo. O filme encontra-se colocado na origem de tudo, pois, foi após assisti-lo, na porta de um cinema em Copacabana, que os dois encontraram-se pela primeira vez. A história de amor contada no filme traz vários ingredientes de um romantismo açucarado característico deste gênero cinematográfico típico da Hollywood das décadas de 50 e 60. Há muitos obstáculos a serem vencidos para que o casal de apaixonados possa realizar seu amor: ele é casado e a esposa recusa-se a conceder-lhe o divórcio; ela é viúva, mas, sendo eurásiana (metade chinesa, metade inglesa) depende da aprovação da família chinesa para casar-se novamente; ele, americano; ela, eurásiana; ele, um jornalista internacional, cidadão do mundo; ela, uma médica comprometida com o dever de voltar à sua terra natal (no caso, a China comunista de Mao). Pressionada a tomar uma posição por Sen, seu colega chinês, a personagem de Jennifer Jones revela como do ponto de vista de seu amor-paixão ficava enfraquecida a estrita crença ideológica que dividia o mundo da guerra fria entre o lado comunista e o lado capitalista:

*Sen: Não é mais chinesa! Não está vendo a verdade! Olhe no espelho e veja a si mesma!*

*Suyin: Talvez essa seja a diferença de nossos pontos de vista. Você olha no espelho e vê a verdade refletida, mas acho que é uma ilusão... pois, no espelho, o que é direita vira esquerda e o que é esquerda vira direita.*

Enfim, as interdições são muitas. Mas, bebendo em fonte ultra-romântica, o filme, em seu desfecho, coloca a possibilidade de realização deste amor no além, após a morte do jornalista que cobria conflitos bélicos na Coreia. Afinal, “when I fall in love, it will be forever...”

O filme, por si só, já poderia ser considerado um “leque invisível” sendo abanado. Num “conto gay”, o que estaria fazendo um filme como esse a permear o encontro sexual e amoroso entre dois homens? William Holden e Jennifer Jones, dois ícones do mesmo “heterossexualismo” da indústria cultural e da cultura POP, desempenham que papel na economia dessa narrativa? Uma possibilidade de resposta será: seu papel é o de fixar para deslocar; fixam um modelo de relação afetivo-sexual romântica e heteroerótica para deslocá-lo em função do contraste que se estabelece com a relação homoerótica narrada. Neste sentido, todos esses elementos (canções, atores, filmes etc) poderiam ser encarados como procedimentos paródicos, no sentido mais original do vocábulo paródia, o de “canto paralelo”, sem intenção cômica de ridicularizar, mas mantendo um olhar crítico e que convida à reflexão.

A pergunta já foi pronunciada, mas vale a pena reforçá-la: poder-se-ia afirmar que a função desses elementos é simplesmente a de transpor aspectos das relações heteroeróticas para as relações homoeróticas? Ainda que a afirmação fosse plausível, mostrar-se-ia insuficiente para explicar a complexidade das questões em jogo. Ao comentar sobre a presença de convenções “heterossexuais” entre mulheres lésbicas, Judith Butler afirma ser este um dado que só faz revelar e reforçar o status de construção a partir de um ideal, de que se reveste o assim chamado “original heterossexual” :

*The “presence” of so-called heterosexual conventions within homosexual contexts as well as the proliferation of specifically gay discourses of sexual difference, as in the case of “butch” and “femme” as historical identities of sexual style, cannot be explained as chimerical representations of originally heterosexual identities. And neither can they be understood as the pernicious insistence of heterosexist constructs within gay sexuality and identity. The repetition of heterosexual constructs within sexual cultures both gay and straight may well be the inevitable site of the denaturalization and mobilization of gender categories. The replication of heterosexual constructs in non-heterosexual frames brings into relief the utterly constructed status of the so-called heterosexual original. **Thus, gay is to straight not as copy is to original, but, rather, as copy is to copy.** (1990, p. 31) (grifo nosso)*

Reencenar padrões heteroeróticos em contextos homoeróticos, portanto, revela-se também uma poderosa e astuciosa estratégia de reflexão sobre a reorganização das categorias de gênero na pós-modernidade.

A história de um amor que termina com a trágica morte de um dos amantes: essa poderia ser a forma ingênua de resumir o enredo desse último conto de *Keith Jarrett*. Entretanto, o autor coloca em cena uma série de índices, pistas que nos levam a refletir sobre a variedade e a seriedade das questões identitárias, fundamentais para a contemporaneidade. Essa história de amor entre dois homens com final infeliz coloca, de maneira mais explícita que as anteriores do mesmo livro de contos, a questão da possibilidade de expressão do homoerótico não como uma marca identitária que reforce o par opositivo heterossexual/homossexual, mas como uma construção discursiva que aposta conscientemente na ambigüidade e que, ao fazê-lo, deixa de fornecer as etiquetas que os discursos majoritários costumam empregar para “entomologizar” a diferença.

## 6.2. Corpo e individualismo urbano

En ce temps-là la vie était plus belle,  
Et le soleil plus brûlant qu'aujourd'hui  
Les feuilles mortes se ramassent à la  
pelle  
Tu vois, je n'ai pas oublié...

(“LES FEUILLES MORTES”, Jacques  
Prévert)

Cinco contos, cinco canções-temas rasgadamente românticas, cinco separações ou mortes. As palavras-chave para as narrativas de *Keith Jarrett no Blue Note* parecem ser solidão e abandono. Está tudo lá: paisagens brancas e melancólicas de uma cidade coberta de neve; exílio; clandestinidade; corpos insones em busca de ansiolíticos; histórias de amor mal resolvidas; doenças e morte. A alinhar tudo, o corpo que se desloca aleatoriamente pelas cidades, em busca de algum contato um pouco menos fugaz, ou ao menos de um pouco de calor que não seja produzido pelo sistema de calefação. Em entrevista ao caderno de literatura do jornal “O Globo”, Silviano afirmou:

*Há um desajuste nos personagens deste livro, uma sede de amor que é marca da cidade grande. As histórias falam de gente que vive entre as imagens de sonho vendidas, cotidianamente, pelo consumo de luxo e o resto da paisagem urbana, onde habita o lixo desta cruel sociedade de consumo. (“Prosa e Verso”, 1996, p. 1)*

Esta sede de amor que Silviano diagnostica como um “desajuste” é o ponto de partida para os cinco contos do livro. Na verdade, o presente para essas figuras humanas é marcado pela solidão e por um exacerbado individualismo urbano. A solidão aqui é vivida na carne, em toda a sua plenitude, uma vez que estes indivíduos perambulam por seus apartamentos e

pelas ruas das cidades entregues às suas angústias e (na medida do possível) à satisfação das necessidades de seus corpos e, neste sentido, vivem um processo de hiper-sensibilização do próprio corpo. Entretanto, individualistas e auto-centrados, não são capazes de qualquer tipo de interação nem com outros corpos, nem com os espaços que os cercam. Vivem uma situação de entorpecimento da sensibilidade corporal que tem como conseqüência uma passividade tanto diante da dor e da doença (próprias e alheias) quanto das promessas de prazer que a cidade pode oferecer. A hiper-sensibilidade corporal na vida privada, portanto, tem como correlata uma insensibilidade em relação ao “outro” e aos espaços públicos compartilhados. As narrativas oferecem, ainda, diversos índices de adoecimento e envelhecimento do corpo. Entre eles, muitos deixam subentendida a ameaça que representa a epidemia que marca a contemporaneidade: a AIDS.

Em “Autumn Leaves”(Folhas secas) reconhecem-se muitos desses índices. O narrador declara encontrar-se ao final de um longo inverno e narra a sua solidão na decadência desta quase cidade-fantasma do interior norte-americano, coberta do lixo que ninguém nunca vê quem deitou ao chão. Estamos diante de um corpo debilitado física e emocionalmente ocupando o espaço de uma cidade fria e inumana. Além da evidente simbologia contida em “outono” e “inverno” como as estações que representam a velhice, diversos são os sinais de envelhecimento e enfermidades do corpo:

*Você assoa o nariz, expelindo catarro acumulado durante a caminhada. Sai com fiapos discretos de sangue, sinal de que a pressão arterial subiu e os remédios não estão conseguindo controlá-la em nível aceitável. Na última consulta ao cardiologista, ele mandou você dobrar a dose de Lexotan. Pela manhã e também à noite. (p. 26)*

E no conto “When I fall in love”, lê-se:

*O corpo dele não estava sabendo como envelhecer, ou envelhecia de maneira precoce e doentia, deixando que as partes constituintes fossem sendo retificadas, amputadas ou retiradas pelos próprios médicos a fim de que fosse possível a sobrevivência menos dolorosa em tempos onde o antigo charme de carioca da gema ia sendo também corrigido pelas rugas na testa, sendo substituído pela rabugice hipocondríaca (...)(pp. 129-130)*

Neste outro conto, os índices parecem apontar para a AIDS. Por todas as cinco narrativas, esta doença aparece como uma ameaça constante, uma potência que pode transformar-se em ato a qualquer momento. É interessante destacar que, no entanto, as referências a ela são sempre veladas. Neste aspecto, Silviano Santiago, do mesmo modo como em *Uma história de família*, mais uma vez opta por procedimentos deslizantes, instauradores de ambigüidade. O nome não é pronunciado e só depreendemos o sentido do que está sendo dito através de alusões:

*“Pode ser doença, e doença pega. Se já não pegou...”, você diz para você mesmo agora em tom de autocrítica, à espera do esperado. (p. 18)*

*Ontem como hoje não é um canivete aberto que te amedronta. É outra a arma: invisível aos olhos humanos, traiçoeira e, ao menor sinal à vista de sangue alheio, oportunista. A arma não sangra, se reproduz e se robustece no sangue do outro como aves migratórias que constroem novos ninhos nas arvores tropicais, onde são generosamente acolhidas para o acasalamento. Você fez das armas, e das suas metáforas fálicas, brinquedo irresponsável por muitos anos, e agora elas te aparecem como levemente letais. (p. 38)*

*“Fora! saia! rua! sua peste maldita” (p. 125)*

Marcelo Secron Bessa, em sua análise crítica dos discursos sobre a AIDS, afirma que utilizar o recurso da elipse da sigla, empregando um enfoque abstrato, seria uma maneira de mitigar toda a carga negativa que acompanha o pronunciamento de seu nome, pois, citando e comentando o argumento de James W. Jones,

*‘o nome AIDS evoca certas imagens que circunscvem a capacidade de transcender os limites que elas impõem’ (1993:228). Jones, deste modo, considera que, ao se escrever ou pronunciar o nome AIDS, há um sem-número de imagens que podem bloquear a tentativa de se buscarem outras imagens da doença e novas abordagens para ela, o que difere do câncer hoje. (1997, p. 83)*

Podemos afirmar que todo este quadro de falência corporal, tanto no aspecto físico quanto no psíquico, encontra uma flagrante e evidente correspondência na maneira como são vivenciadas as experiências destes indivíduos nos espaços urbanos. Em “Autumn leaves”, por exemplo, a cidade é sinônimo de fragmentação, desvinculação e estranheza. Não há acolhimento possível; não há como o corpo sentir-se aquecido e confortável em um universo de tanta dispersão e insensibilidade, como se tudo já fosse planejado para causar essa sensação. A desorientação é tão grande que se perdem até mesmo as referências de tempo e espaço:

*“Não há por que se queixar do tempo, se nem chegamos a princípios de abril”, foi o que te disse uma voz pessimista às suas costas, na loja de discos. Você tinha acabado de responder positivamente à pergunta do vendedor se fazia muito frio lá fora. Você já se sentia fora do espaço da cidade, agora você se sente fora do tempo dela. Um estrangeiro, inconveniente além do mais (p. 29)*

O narrador/personagem de “Autumn leaves” mora num apartamento alugado e parece viver uma situação provisória. Como comenta Beatriz Resende, o exílio, ainda que voluntário, o “estado de sítio” de um “estrangeiro”, é outra forte marca deste livro:

*Em outra cidade, que não a sua, o narrador/personagem experimenta a vivência de viajante tão comum a nós todos que exercemos o ofício de intelectuais, divulgadores de cultura. Somente a última narrativa o traz de volta ao Rio de Janeiro para a última das separações narradas, a do amigo morto. (RESENDE, B.: 1997)*

Observe-se como nessas narrativas até mesmo os espaços públicos são compartilhados sob uma certa virtualidade, exercendo a função de cenários para encontros promovidos pela impessoalidade fugaz do acaso:

*Se você ousa pôr os pés na rua em dia de neve ou de chuva forte, acaba fazendo uma refeição em restaurante e comprando algumas coisas completamente desnecessárias – é o que você pensa ao abrir o envelope com o CD que tinha acabado de adquirir. A mais brilhante invenção da sociedade de consumo norte-americana foram as lojas aquecidas que abrigam os cidadãos das tempestades de neve e dos aguaceiros, oferecendo-lhes poltronas, som ambiente e café grátis. (SANTIAGO, S.: 1996, p. 17)*

Também na recordação de Paris, os espaços públicos são compartilhados no anonimato, mas servindo, ao mesmo tempo, para aproximar as pessoas e furtivamente roubar-lhes um pouco do calor:

*Entrado o inverno, você se refugiava nas poltronas vermelhas aveludadas das salas aquecidas dos pequenos cinemas do Quartier*

*Latin, ou perambulava pelos grandes salões dos museus, ganhando com a presença da companhia, próxima, anônima e buliçosa, o que tinha encontrado e perdido numa pessoa. (idem, ibidem, p. 41)*

Como evidencia Richard Sennett, a própria distribuição da população das cidades contemporâneas e o seu planejamento parecem ser determinantes para o isolamento em que vivem os homens e mulheres que as habitam:

*Essa carência evidenciada pela dispersão geográfica das cidades contemporâneas, aliada às modernas tecnologias para entorpecer o corpo humano, levou alguns críticos da nossa cultura a consignarem uma divisão profunda entre o presente e o passado. A plenitude dos sentidos e a atividade do corpo foram de tal forma erodidas que a sociedade atual aparece como um fenômeno histórico sem precedentes. Os primeiros indícios dessa transformação são perceptíveis, segundo esses críticos, a partir das mudanças de caráter da população das cidades. A massa de corpos que antes aglomerava-se nos centros urbanos hoje está dispersa, reunindo-se em pólos comerciais, mais preocupada em consumir do que com qualquer outro propósito mais complexo, político ou comunitário. Presentemente, a multidão sente-se ameaçada pela presença de outros seres humanos que destoam de suas intenções. (1997, p. 19-20)*

Na passagem acima, Sennett levanta uma questão que julgamos fundamental para se compreender o exacerbado individualismo urbano contemporâneo: a questão do consumo. Uma das marcas mais evidentes desse individualismo em *Keith Jarrett*, como observou Silvano, é o viver em função do consumo de mercadorias e de imagens de sonho produzidas por elas. Em “Autumn Leaves” não é difícil apontar exemplos: bata azul da *Gap*, revista *pornô*, cd de jazz, “*Village Voice*”, filmes, peças de teatro, anúncios de

tv, remédios e grapefruit. No conto “You don’t know what love is” há a descrição minuciosa (com direito a receita e tudo) do preparo de um jantar sofisticadíssimo para si mesmo, que é um primor de exemplificação do culto ao consumo individual. E em “When I fall in love” faz-se uma referência a um tipo consumidor de expressão do desejo, de demonstração de afeto. Como já se disse, o diálogo entre essas personagens encena uma provável tensão *camp* entre ironia e intensidade em relação à expressão romântica do amor-paixão. A descrição de um modo de demonstrar afeto em uma linguagem de consumo bem pode exemplificar essa tensão:

*Você então explicava que ele era consumidor porque gostava de comprar todas as coisas de que gostava. Não se contentava em vê-las e dizer a elas, pela combinação do olhar e das palavras e por meio deles, que as desejava, que gostaria que um dia desses fossem dele.*  
(op. cit., p. 131)

Consumo é um dos pilares sobre os quais está construído o neoliberalismo, a forma de governo que esvazia a noção de poder público gerenciador do mercado e deixa tudo a cargo do próprio mercado. Noções de público e privado encontram-se mixadas em expressões do tipo “privatização da vida pública” e “publicização da vida privada”, em sociedades ocidentais contemporâneas. Além de visar a facilitar a circulação de mercadorias, o discurso neoliberal da globalização esvazia o sentido de nação, o sentido de espaço compartilhado por pessoas que possuem uma identidade de origem comum. Sendo assim, na era da globalização urbana, a literatura não está mais preocupada em fornecer uma imagem de inteireza que corresponda a uma identidade nacional única, sem fraturas. Que cidade vemos surgir da ficção contemporânea?

Em Keith Jarrett no *Blue Note*, percebemos dois movimentos: um que tende a uma desterritorialização e a um apagamento das fronteiras cidadinas,

no desenho de um mapa em que a cidade seria toda e qualquer; e um outro que pensa as cidades como espaços da memória.

Em “Autumn leaves”, o narrador revela todo o seu estranhamento em relação às cidades por onde passa. Na cidade do interior norte-americano onde provisoriamente reside, ele se configura como um “detetor de ausências”(Cf. GOMES, R. C., internet) , pois o espaço urbano revela-se imaginário, virtual e fantasmático em sua narração. A ausência da cidade, entretanto, “não apaga as marcas do mundo urbano: a violência, a solidão, a ausência de valores morais, a exacerbação do sexo, nenhum traço de humanismo, a perda da *philia*, da cidade compartilhada” ( idem, ibidem). O que melhor parece denunciar a presença humana na cidade é o lixo. O lixo evidencia aspectos de uma sociedade de consumo onde nada mais é feito para durar, tudo é descartável. O narrador de “Autumn Leaves” radicaliza a correspondência entre o que uma cidade é e o lixo produzido por ela. Na verdade, o lixo encontrado pela cidade passa a ser listado e interpretado por ele:

*Essa cidade é o que ela é. Você começou a fazer uma listagem do lixo que ia encontrando pelo meio do caminho. Você ria das coisas anotadas e, entre um item e outro, escreveu que era esse o modo como você progredia na maneira de apreciar e descrever, na atualidade, as cidades norte-americanas. (p. 23)*

E as folhas mortas? E as tão famosas folhas de outono que cobrem a cidade de Paris como um tapete de um colorido tão característico? Que papel desempenharia este clichê romântico nesta narrativa-improvisado? Afinal, também há folhas secas espalhadas por esta cidade do interior norte-americano. O narrador dessacraliza e esvazia o clichê, transformando-o em mais um índice de fugacidade, ou melhor, de algo que poderia sustentar uma falsa ilusão de permanência e durabilidade:

*Passos adiante, você preferiu devolvê-la [a folha seca] ao cimento da calçada, onde a apanhara, do que transportá-la para o livro aberto ao acaso no aconchego do apartamento. Você estava (e ainda está) convencido de que nada do que se está passando nesta temporada de neve, frio e chuva está sendo feito para durar. A folha sabotaria a sua convicção como, aliás, qualquer nota extraída do piano pelos dedos de Keith Jarrett a sabotará para sempre. (p. 32)*

“Bop be”, por sua vez, expressa a desreferencialização e o desenraizamento humanos em imagens oníricas:

*O sol de setembro a pino.  
O viajante abre os olhos. Tinha chegado a um descampado branco de neve que, sem a barreira das montanhas ao fundo, se perdia de vista. Para ter chegado ali, teria sido que ele tivesse saído de algum lugar. Ele não se lembra de ter saído de lugar algum. Ele está ali. Ele não sabe se sempre não esteve ali. O viajante está num descampado branco de neve sob o sol de setembro a pino. Pode ser o pólo Ártico, pode ser o pólo Antártico. A Groelândia ou o Alasca. Pode ser e não é. (p. 73)*

*Árvores sem raízes. Se houver raiz naquela paisagem, ela está invertida e inacessível aos braços humanos. A raiz é o sol de setembro a pino. (p. 75)*

Já no conto “Days of wine and roses”, a cidade imaginada configura-se como uma espécie de deserto em que até mesmo a natureza, representada pelo vento, é hostil e repele o humano, rabiscando e apagando nomes próprios nos ouvidos do narrador:

*Não se ouviam vozes humanas pelo caminho. O silvo cortante do vento rabiscava e apagava nomes próprios nos seus ouvidos, rabiscava e*

*apagava. Você imaginou que não havia casas na cidade. Não há casas. Só ruas. Você imaginou que não havia famílias na cidade. Não há famílias. (pp. 54-5)*

Alexandre Faria, comentando o conto “Cenários”, de Sérgio Sant’Anna, faz uma afirmação que bem poderia ser direcionada às passagens acima:

*Precisamente, o narrador da passagem destacada propõe-se a ler o ilegível. Fixar as imagens da cidade contemporânea, sabendo-se sempre ludibriado por elas, o que aponta para a impossibilidade de representação da cidade enquanto cenário mimético da narrativa: não é mais possível uma geografia a Balzac, ou mesmo como a apresentada pelo alto modernismo. Constata-se o desaparecimento da cidade enquanto presença encorpada da narrativa. O narrador é um detetor de ausências: a literatura volta-se para o menos evidente. (FARIA, Alexandre: 1999, p. 39)*

Com esta afirmação, o ensaísta reitera a visão de Fredric Jameson, segundo a qual o Pós-modernismo, “a lógica cultural do capitalismo tardio”, lida com o dilema de representar o irrepresentável. Comentando a estrutura arquitetônica de uma casa projetada pelo arquiteto Frank Gehry, em Santa Mônica, Califórnia, Jameson constata:

*De forma mais articulada, ele nos confronta com as paradoxais impossibilidades (aí incluídas as impossibilidades de representação) inerentes à mais nova mutação evolutiva do capitalismo tardio em direção a “algo diferente” que não é mais a família ou a vizinhança, a cidade ou o estado, ou mesmo a nação, mas algo tão abstrato e dessituado como o anonimato de um cômodo de uma rede internacional de motéis, ou o espaço neutro dos terminais de aeroporto que desfilam sua mesmice em nossa memória. (2000, p. 137)*

E no conto “Autumn leaves” há uma referência explícita a estes espaços abstratos e dessituados no registro que faz o narrador do estranhamento causado pela visão da cidade do alto de um prédio. Repleta de edifícios-garagem, apresenta-se ainda mais “estranha”, asséptica e inumana:

*Da janela da sala de jantar, descerradas as cortinas, a cidade é outra. Te parece uma miniatura de Wall Street ou da Park Avenue, uma cidade totalmente outra, desconhecida dentro da cidade conhecida pelas caminhadas, imaginada talvez pelo número de edifícios-garagem, mas nunca entrevista. Lá do décimo segundo andar, já com o copo de uísque na mão, descortinam-se todos os belos, afilados e estilizados edifícios do centro financeiro da cidade. (...) Mostram-se como são aos olhos do espectador: lindos, limpos e opacos. (p. 29-30)*

O número de edifícios-garagem remete-nos à noção de “*non-lieu*”, aludida por Beatriz Resende, em um comentário sobre o filme *Crash, estranhos prazeres*, de David Cronenberg. Os não-lugares da cidade contemporânea seriam aqueles espaços da transitoriedade e da rotatividade, como estacionamentos, auto-estradas e garagens de aeroportos. Segundo Marc Augé, autor citado por Beatriz:

*Les non-lieux ce sont aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) que les machines des transports eux-mêmes ou les grands centres commerciaux, ou encore les camps de transit prolongé où sont parkés les refuges de la planète. (Apud RESENDE, B.: 1997, internet)*

Estas paisagens e lugares que traduzem uma radical desreferencialização e uma acentuada desterritorialidade estão associadas também ao enfraquecimento da noção de cidade como espaço estruturador da

memória coletiva, da sabedoria e da experiência. Em “Bop be” a fragmentação da memória e da experiência relaciona-se com o entorpecimento psíquico e corporal de indivíduos desterritorializados nas metrópoles contemporâneas. Para um corpo entorpecido, rechaçar a experiência transforma-se em “questão de sobrevivência”:

*A memória do viajante retém de bom grado traços brancos e esgarçados como o próprio algodão de que é constituída. Ela repele, rechaçando como inoportuno, qualquer traço que possa maculá-la, machucá-la, torná-la experiente. Questão de sobrevivência. Sentimentos e emoções brancos num corpo vestido em campo branco de neve, onde a temperatura tem a suavidade de uma noite primaveril. (p. 78)*

No conto “Days of wine and roses”, o narrador recrimina-se:

***Ficarei eternamente tirando água do poço com os baldes da memória? você inventa a pergunta sentado na poltrona encardida que acolhe e rechaça o inquilino brasileiro de nariz arrebitado. (p. 58)***

Por outro lado, encontramos nestes contos, muitas vezes, uma nostalgia crítica que se volta para a recordação das cidades do passado. No conto “Autumn leaves”, por exemplo, percebe-se este sentimento de nostalgia no contraste que se estabelece entre a Paris de ontem e a Paris de hoje. A Paris dos anos 60 é descrita como uma cidade mais propícia para a experiência humana, menos barulhenta e menos iluminada. Uma cidade própria para se caminhar a esmo, com praças, jardins e cafés, cenário de grandes amores cantados nos versos da tradicional “*chanson française*”. A Paris contemporânea, por outro lado, apresenta-se muito mais como um espetáculo

para olhos de espectadores passivos do que como uma cidade que convida à exploração e ao desbravamento:

*Da outra vez que foi a Paris, uma década e meia mais tarde, você buscou em vão o jardim, o banco e as folhas secas à beira do Sena. Nos anos 60, a cidade tinha poucos carros, menos barulho e menos luzes, sobrevivia de maneira um pouco distraída, como sobrevivem os vagabundos, os **clochards**, ou as pessoas que jogam na cara da vida vá te catar, **je m'en fous**. Apesar de ter sido exaltada em prosa e verso, em arte erudita e popular, Paris tinha pudor de se apresentar em roupa de gala numa vitrina de loja de luxo. Discreta como uma **midinette**. Os monumentos clássicos não recebiam a iluminação excessiva que recebem hoje. (p. 36)*

Finalizando esta análise, comentemos o conto “You don’t know what love is”/Muezzin, no qual a recordação da cidade do Rio de Janeiro para o narrador também se dá dentro desta dimensão de uma nostalgia crítica. Nesta narrativa, a cidade surge como um contraponto para se pensar o estado de distopia e privação corporal e psíquica em que se encontra o narrador ao residir em um país estrangeiro. O conto é uma espécie de “Canção do exílio” pós-moderna, sem o tom laudatório da primeira.

O bairro de Ipanema surge como uma estranha imagem onírica em que se metamorfoseia em tapete voador, bolha de sabão, nuvem branca, globo leitoso, tubarão branco, baleia branca e em espelho que “repete” a cidade coberta de neve em que o narrador encontra-se, provavelmente em uma situação provisória, em apartamento alugado. Finalmente, ainda como espelho, o bairro reflete “uma imagem inversa e improvável”: Ipanema, transformada em espelho, reflete a imagem flutuante de um bairro com todas as características da própria Ipanema. Ipanema “repete” Ipanema.

Sua memória de Ipanema passa por uma reflexão sobre o modo como uma cidade pode determinar posturas corporais. Lembra-se do despojamento e

da seminudez dos “meninos do Rio”, dos olhos nos olhos nos passeios à beira-mar. E faz a comparação com seu estado atual em meio a neve, calefação e corpo vestido:

*(...) você fica pensativo e reflete que a imagem dupla sonhada nessa noite – espelho da cidade onde você está nos Estados Unidos e reflexo do bairro onde você mora no Brasil – no máximo poderia ser o **encontro desencontrado** da neve aqui embaixo (que constitui a realidade de janelas fechadas com luzes acesas durante o dia, de calefação com secura no ar e de corpo vestido, realidade com que você convive nesses dois últimos meses de inverno) com o sol tropical lá em cima( que ano após ano, sempre, correu, corre sobre a sua cabeça, levando você a abrir, tão logo entra no apartamento, portas e janelas, deixando o vento percorrer solto e sibilante os vários cômodos em contraponto a música que sai dos alto-falantes do aparelho de som, levando você a querer aliviar depressa o corpo das roupas, despertando naquele o gosto pelo meio-nudismo e pela falta de pudor). (p.95, grifo nosso)*

O “encontro desencontrado” diz respeito à comparação que o narrador faz entre a dupla imagem sonhada e uma colagem de Rauschenberg “em que o gigantesco e sólido Empire State (...) se reflete na mastodôntica e leve Torre Eiffel”. Em suas reflexões sobre a colagem, o narrador chega à conclusão de que a Torre Eiffel cria a necessidade de arte cotidiana na Paris das caminhadas a pé e dos artistas de vanguarda; nela, “o ferro constrói infinitas e cínicas armações de óculos para os olhos livres” (p. 94), enquanto que o Empire State, com suas armações de ferro fechadas, interceptam a vista.

Toda esta reflexão é ponto de partida para que se narrem as imagens de Ipanema que o narrador vem extraindo das cartas dos amigos, em contraponto com as imagens do bairro que guarda na memória:

*No alto do Empire state imaginado por Rauschenberg, você não beija a Torre Eiffel de concreto armado que é a Ipanema que você deixou há três anos. Arrepiado que nem a bela Fan Wray diante do selvagem e amoroso King Kong, você desentranha das sucessivas cartas uma paisagem urbana desmantelada, um bairro de calçadas e ruas esburacadas como se de repente o prefeito tivesse mandado explodir uma bomba no meio da praça Nossa Senhora da Paz. (p.96)*

O narrador aqui faz uma crítica contundente às obras do “Rio Cidade”, planejadas e executadas pelo então prefeito César Maia e seu secretário de obras Luís Paulo Conde, em meados da década de 90. A crítica volta-se também para a “batalha campestre ipanemense”, numa referência à guerra travada entre traficantes de drogas nos morros cariocas, transformando a antiga e mítica Ipanema das moças e moços que passam num doce balanço, num caos urbano: britadeiras, buzinas, engarrafamentos de veículos, sinais multicoloridos, caçadas esburacadas configuram-se para esse narrador em uma “batalha naval” em que arquitetos “brincam” de afundar a cidade. O Rio de Janeiro para este indivíduo em trânsito é, em vez de fonte de saudade e de uma confortável sensação de possuir um porto seguro para onde voltar, símbolo de destruição e esfacelamento. Esfacelamento, que, entretanto, é também interno.

A solidão e o isolamento urbanos são pensados, neste conto, deste a epígrafe – “Nas emaranhadas redes duma grande cidade, o telefone é (...) o confidente dos nossos segredos mais íntimos...” (p. 89). O narrador é despertado pela ligação telefônica de uma mulher que procura por um homem chamado Michael. Apesar de este não ser o seu nome, a mulher continua a telefonar e o narrador, sem saber direito tratar-se ou não de um determinado casal com quem manteve relações no passado, envolve-se na história contada por telefone e deixa-se levar por ela. O jogo aqui parece ser com *Cidade de Vidro*, o primeiro romance de Paul Auster que compõe *A Trilogia de Nova York*.

Após o jantar, o narrador adormece novamente e sonha dessa vez com a cidade em que está morando nos Estados Unidos metamorfoseando-se em imagens que visam a apagar “qualquer resquício de memória do passado longínquo e de lembrança dos dias atuais”. Tenta um resgate, mas o esforço revela-se inútil:

*Você procura desesperadamente vislumbrar os amigos nas janelas dos edifícios, os conhecidos caminhando pelas ruas, as babás ninando bebês nas praças, o povaréu boêmio nos bares pés-de-chinelo, os ricos nos restaurantes da moda, se contentaria até com as imagens que descrevem a batalha naval ipanemense desencadeada pelo prefeito, tudo na vã tentativa de reiniciar uma caminhada despreocupada pelo bairro onde você nasceu, cresceu e não está morando mais. (p. 117)*

Voltando à estranha imagem sonhada ao iniciar-se o conto, observamos que Ipanema, metamorfoseada em espelho, “repete” Ipanema. Fredric Jameson observa o fato de que o espelho rechaça o que está à sua volta, “um rechaço para o qual encontramos analogias nos óculos de sol espelhados que tornam impossível ao interlocutor ver nossos olhos e, com isso, conseguem uma certa agressividade para com o Outro e um certo poder sobre ele” (1993, p. 36). Podemos dizer, portanto, que, neste conto, Ipanema não “repete”, e sim repele Ipanema. O bairro da memória repele o bairro contemporâneo. A cidade repele a cidade.

When the child was a child  
It walked with its arms swinging.  
It wanted the stream to be a river  
the river a torrent  
and this puddle to be the sea.  
When the child was a child  
It didn't know it was a child.  
Everything was full of life, and all life was one.  
When the child was a child  
It had no opinions about anything.  
It had no habits.  
It sat cross-legged, took off running,  
had a cowlick in its hair  
and didn't make a face when photographed.  
When the child was a child  
it was the time of these questions:  
Why am I me, and why not you?  
Why am I here, and why not there?  
When did time begin, and where does space end?  
Isn't life under the sun just a dream?  
Isn't what I see, hear and smell  
only the illusion of a world before the world?  
Does evil actually exist,  
and are there people who are really evil?  
How can it be that I, who am I,  
didn't exist before I came to be  
and that someday  
the one who I am  
will no longer be the one I am?  
(*"When the child was a child"*, Peter Handke )<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Tradução livre para o inglês de um fragmento do poema "Als das Kind Kind war", *leitmotiv* recitado e cantado durante todo o filme "Asas do Desejo" (*"Der Himmel Über Berlin"*), 1987, Wim Wenders. (internet)

## 7. A face enrugada: o martírio de São Sebastião

Cada parte do teu corpo,  
 Cada flecha envenenada,  
 Flechada por pura inveja  
 É um pedaço de bairro, é uma praça do Rio  
 Enchendo de horror quem passa.  
 Sebastian, Sebastião,  
 Diante de tua imagem tão castigada e tão bela  
 Penso na tua cidade  
 Peço que olhes por ela.  
 ("Sebastian", Milton Nascimento)

Do not go gentle into that good night,  
 Old age should burn and rave at close of day;  
 Rage, rage against the dying of the light.  
 (Dylan Thomas)

A novela *De Cócoras* evoca uma situação-limite, um “estado extremo”, na medida em que coloca em perspectiva o último dia na vida de Antônio de Albuquerque e Silva, homem já idoso, aposentado e viúvo que está se deixando morrer. A experiência da morte é vivenciada pelo personagem em dois níveis: a morte para o mundo, que se revela em um não reconhecimento ou num deslocamento da função dos objetos que o cercam, e a morte para si, que se dá, ao contrário, na percepção do próprio corpo como o limite final, a batalha derradeira na qual só há uma possibilidade de resultado: morrer. O próprio autor, na entrevista já mencionada, afirma que seu livro trata

*de sentimentos violentos e é isso que me interessa: esses rompantes de expressão que não passam necessariamente pela linguagem, mas pelo corpo. De Cócoras é um livro sobre as angústias do corpo humano (op. cit.).*

Todos os objetos e seres que cercam Antônio perdem a sua função e transformam-se em presságios, em anunciadores da morte que chega: o relógio que, gradativamente, perdeu os ponteiros das horas, dos minutos e dos segundos; a dentadura postiça que não consegue morder; uma maçã que azinhavra no prato; a vizinha já viúva que falece; o cachorro Gama, velho, abandonado, sujo, sarnento e “invisível” aos olhos dos outros; azulejos brancos são e não são azulejos brancos.; a cadeira é a mesma e é outra. Todos nos falam, de uma maneira ou de outra, sobre o aniquilamento da matéria e sobre as pequenas mortes do cotidiano.

Entre eles, o corpo de Antônio, em estado de total privação, nos é apresentado em três espaços diferentes de sua casa, sendo estes ainda os delimitadores das três partes em que o livro se divide: “na cozinha”, “no alpendre” e “no quarto de dormir”. Muito mais do que tristeza, o que define o estado emocional desse homem, ao circular por esses espaços, é uma profunda melancolia.

Em seu já clássico texto “Luto e Melancolia”, Freud trata do estado melancólico como uma “patologia” que difere do luto, o estado psíquico temporário pelo qual os indivíduos passam ao sofrerem uma perda. Observe-se a caracterização da “doença” por Freud:

*Os traços mentais distintivos da melancolia são um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de auto-estima a ponto de encontrar expressão em auto-recriminação e auto-envilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição (FREUD, S.: 1974, p. 276).*

Manifestando esses traços mentais, Antônio é, sem dúvida, um melancólico que já não encontra razão alguma para permanecer vivo, exceto uma: recuperar o passado com o auxílio de sua memória. Ainda que olhar esse

passado signifique constatar uma existência medíocre em todas as áreas em que se desenvolve um ser humano: uma família “seca” e sem afeto; um trabalho medíocre e feito sem gosto; um casamento morno, com uma mulher sem graça (nem de perto a Rita Hayworth do filme “Gilda”, paixão de sua juventude). Olhar o presente, da mesma forma, é constatar a decadência e o envelhecimento progressivo do corpo, em total solidão. Futuro não há: o tempo de Antônio é um “tempo sem flecha”(Cf. SANTIAGO, S.: 1999, p. 28).

Julia Kristeva assim descreve a morbidez solitária e lúcida que se manifesta nos estados melancólicos:

*Vivo uma morte viva, carne cortada, sangrante, tornada cadáver, ritmo diminuído ou suspenso, tempo apagado ou dilatado, incorporado na aflição... Ausente do sentido dos outros, estrangeira, acidental à felicidade ingênua, eu tenho de minha depressão uma lucidez suprema, metafísica. Nas fronteiras da vida e da morte, às vezes tenho o sentimento orgulhoso de ser a testemunha da insensatez do Ser, de revelar o absurdo dos laços e dos seres (1989, p. 12).*

Esta lucidez do ser melancólico coaduna-se com aquela que acompanha o movimento sisífico de empurrar uma pedra montanha acima mesmo sabendo que ela, ao chegar ao topo, rolará novamente montanha abaixo. Em *O Mito de Sísifo*, desenvolvem-se as premissas do que é denominado por Camus de “sensibilidade absurda”, a “doença do espírito” de que sofreria o nosso tempo. Indagar-se sobre o sentido da existência seria a questão filosófica primordial. Valeria a pena viver ou o suicídio seria a única saída possível para os homens conscientes? A absurdidade ganha forma no momento em que se percebe que o homem é apenas homem, está só, não possui proteção divina e, não importa o que faça de bem ou de mal, sua vida terá um único desfecho possível: a morte. Estudar, servir à pátria, trabalhar, casar-se, ter filhos, boa parte das atividades humanas estão voltadas para o futuro. Diante da constatação da

absurdidade da existência e da ausência de um deus redentor, haveria alguma compensação em continuar apostando nesse futuro? O autor afirma: “*Essas inseqüências são admiráveis porque, afinal, se trata de morrer*” (1989, p. 33). Camus não faz, de maneira alguma, a apologia do suicídio. Esta seria, pelo contrário, uma atitude não compatível com a consciência de um homem absurdo. A noção de absurdidade envolveria uma revolta, uma não resignação e o suicídio constitui, a seu ver, “*a aceitação em seu limite*” (idem, p. 71). O paralelo com a figura mítica do rei Sísifo e seu castigo eterno esclarece sobre a maneira como a revolta se insere na vida de um homem absurdo: ao descer a colina, após ver rolar a pedra que havia levado até o topo, Sísifo encontra-se consciente de seu trabalho infrutífero e de seu destino. A revolta é exatamente essa “*certeza de um destino esmagador*”(idem, ibidem). E é por isso que Sísifo, apesar de preso a um castigo, é mais livre do que quando vivia entre as intrigas dos deuses: é mais livre porque sabe, é consciente.

Antônio, apesar de reconhecer o absurdo da existência e a ausência de um Deus criador (“*Esquece deus – contra-argumentou Antônio –, e pense na sua saúde. Na sua vida.*”[SANTIAGO, S.: 1999, p. 35] ), é um homem que diz “*não a Sísifo*”. É tão lúcido quanto ele, mas recusa-se a continuar a rolar sua pedra. Ao contrário de seu irmão, que se encontra em situação semelhante a sua (idoso, viúvo e aposentado), Antônio recusa-se a mascarar sua fragilidade e sua solidão existencial, apegando-se à religião ou à companhia de quem quer que seja. Duas passagens da novela podem ilustrar essa afirmação. Na primeira, depois do funeral de sua mulher, Antônio lê uma folha de papel que lhe havia sido entregue por Norma, uma possível ex-amante. Tratava-se de uma oração que pretendia reconfortar aqueles que passavam pela perda de um ente querido. Nela, havia garantias de que a alma seria eterna e de que, portanto, morrer para esta vida significaria apenas nascer para uma outra, na qual reencontraríamos todos os que amamos. Ao final, havia uma recomendação para que se fizesse um gesto que, para aqueles que acreditassem, confirmaria a crença e forneceria uma espécie de alívio para a dor sofrida. Eis a atitude de Antônio ao terminar de ler a oração:

*E no último parágrafo a oração recomendava que o sobrevivente, depois de levar o ente querido à morada passageira, dissesse três vezes a palavra grega **Ephapax** [uma vez e para sempre], batendo o punho cerrado na testa, na boca e no peito.*

*Antônio não disse três vezes a palavra **Ephapax**. Voltou a dobrar a folha de caderno em quatro, depositando-a em seguida no criado-mudo (idem, p. 48).*

O outro momento em que o personagem recusa-se a escamotear a sua realidade é aquele em que ele não permite que o irmão mais velho vá morar com ele, em sua casa, revelando impaciência e desagrado em relação às atitudes de união e solidariedade em momentos difíceis. A dureza de suas palavras revela a imagem que tem de si mesmo e a consciência profunda de que prefere encarar de frente sua solidão e o porvir:

*- Nesta casa habitada por zumbis, de morto-vivo chega eu – acrescentou, diante da perplexidade do irmão. – Filho adotivo por filho adotivo, teria escolhido um mais novo do que você, meu irmão, mais bonito e menos barulhento (p. 49).*

O que poderia haver de mais “positivo” nesta constatação da absurdidade da existência seria exatamente a lucidez que ela provoca em cada pequeno ato, em cada mínima decisão a ser tomada. Antônio, como fez notar o próprio Silvano Santiago ao ser entrevistado, possui esta lucidez diante do encontro com o divino e com a morte:

*Já o meu livro é uma tentativa de apreensão do que seja a morte, a velhice, esse encontro com o divino. E no caso, uma recusa desse diálogo. É o ser humano em sua plenitude mesmo na maior agonia.(op. cit.)*

Em seu livro de poemas *Cheiro Forte*, repleto de imagens de envelhecimento, falência de órgãos e decadência do corpo, Silviano faz uma “homenagem aos que dizem **não** a Sísifo” (1995, p. 31). Trata-se do seguinte poema:

*Entre as duas metades  
da maçã cortada ao meio  
(metáfora),  
o Aconcágua? o Vesúvio?  
ou a Cordilheira do Antes?  
Salto ou não salto? (idem ibidem)*

Reforçando a idéia de que, apesar de sua lucidez, Antônio diz não a Sísifo, esta mesma imagem repetir-se-á em *De Cócoras*. Dos objetos que o cercam em sua casa, um deles merece, em nossa opinião, especial atenção por sua potencial carga simbólica e significativa para a composição desse texto: a maçã cortada em pedaços que apodrecem num prato. Antônio, logo nas primeiras páginas do livro, trava um verdadeiro duelo com esta fruta que, por causa de uma dentadura, já não consegue enfrentar com dentadas. Recusa-se a levá-la à boca, pois, ingerir a maçã significaria ganhar vida, aceitar fazer parte do mundo, devolver os ponteiros ao relógio e continuar rolando sua pedra montanha acima. A recusa pode ser lida também como uma rejeição ao que a fruta representa enquanto símbolo do erotismo e do pecado original, pois, para ele

*Não existe mais culpa nem pecado. Não existe mais remorso nem penitência. Nem graça existe mais. Quando Eva é expulsa do paraíso, diz que chora lágrimas que caem no chão onde brotam lírios. Existiriam lírios se houvesse lágrimas nos meus olhos, é o que pensa Antônio, tomado pelo sentimentalismo das lembranças de aulas do catecismo. Os olhos de Antônio são dois rios secos (op. cit., p. 16).*

O fato é que seu olhar concentra-se apenas no trabalho do tempo na fruta, em seu lento apodrecimento:

*Na casa de Laranjeiras, não há móveis, não há utensílios domésticos, não há objetos de uso pessoal, não há seres humanos, não há vozes. O tempo não corre pela casa de Laranjeiras. Há a maçã cortada em pedaços no prato, tomada agora pelo escuro do azeitão e pelo lento apodrecimento. A maçã ganha incessantemente a sua noite de mistério (p. 28).*

Poder-se-ia dizer que se trata, na verdade, da inserção de uma imagem, de uma composição do gênero natureza-morta na narrativa, pois Silviano “pinta” um homem decrépito, que abandona a vida, diante de um quadro de natureza-morta. Ou talvez poderíamos dizer que o próprio corpo do personagem, em conjunto com os objetos que o cercam, compoem essa natureza-morta. E que tipo de olhar essa espécie de arte (e, conseqüentemente, esse texto de Silviano) procuraria? Pintar naturezas-mortas significaria um esvaziamento temático ou um simples interesse por aspectos técnicos ou formais na pintura? Paul Cézanne, célebre por pintar maçãs e pêssegos dispostos em meio a outros objetos, alegava não fazer pintura totalmente abstrata. Achava importante manter um vínculo com o mundo real, por mais tênue que fosse. As maçãs de Cézanne, portanto, não são maçãs, mas também não são apenas manchas coloridas, pois encerram um mistério, da mesma forma como a maçã diante de Antônio “ganha incessantemente a sua noite de mistério”. Sendo assim, tendemos a seguir a linha de pensamento desenvolvida por Meyer Shapiro em seu ensaio “As Maçãs de Cézanne”: as naturezas-mortas buscam a demora do espectador, num olhar não apressado, que seja capaz de perceber o instante em sua duração. Observe-se a afirmação de Schapiro:

*A natureza-morta engaja o pintor (e também o observador capaz de superar o hábito da percepção casual) num olhar duradouro que revela aspectos novos e fugazes do objeto estável. A princípio de aparência banal, ele pode tornar-se, no decorrer da contemplação, um mistério, uma fonte de divagação metafísica (SCHAPIRO, M.: 1996, p. 62).*

Narrar/pintar de forma concisa e enxuta, com escassez de cores e simplicidade de linhas, a precariedade e a estabilidade do corpo de um “homem sem qualidades”(Cf. PIRES, P. R.: 1999) no último dia de sua vida, tema que poderia ser considerado simples, banal e melodramático, revela-se, assim, tanto uma estratégia de adequação entre forma e conteúdo, quanto uma estratégia de desautomatização do familiar, do apenas aparentemente banal. Na natureza-morta “pintada” por Silvano Santiago, as referências à maçã, ao próprio corpo de Antônio e à disposição dos demais objetos que o cercam (d)enunciam uma narrativa que se constrói sob o ponto de vista de um olhar que, ao privilegiar o deslocamento da função e os caracteres pictóricos predominantemente primários daquilo que descreve (os vermelhos, amarelos e ouros da maçã, o branco dos azulejos/relógios sem ponteiros e da dentadura que não morde, as pintas e as veias esverdeadas das mãos de velho), busca um contato com aspectos menos óbvios ou depara-se com o estranhamento de objetos familiares e cotidianos. E assim procedendo, engaja também o leitor/espectador nessa busca:

*A maçã é mais vermelha perto do cabinho, Antônio observa. Ele não sabe por que pedaço começar a comer a maçã. O pedaço recoberto pela casca mais vermelha, o recoberto pela casca mais amarelada. Vermelho ou amarelo? Maduro ou verde? Sangue ou ouro? – pensa de maneira indecisa. Põe na balança as seis palavras e não se decide por nenhuma delas para dar início à paródia do uni, duni, te. Não quer pensar na maçã cortada em pedaços pequenos, no prato*

*à sua frente. Pensa na fruta inteira, no momento em que fora colhida na Argentina. O vermelho engana o amarelo. E vice-versa. O maduro engana o verde. E vice-versa. O sangue engana o ouro. E vice-versa. Quer sorrir da comédia dos equívocos proposta pela casca da maçã ao colhedor de frutas argentino. Não quer ver sangue no prato. Não quer ter ouro na boca (op. cit., pp.14-15).*

Na passagem acima, parece ficar clara a intenção pictórico-literária do texto. Observe-se a maneira sutil como, na indecisão de por onde começar a paródia do uni, duni, te, entrelaçam-se as matérias-primas da pintura e da literatura: os pares vermelho/amarelo, maduro/verde, sangue/ouro são pensados enquanto cores ou alusões cromáticas, mas também enquanto palavras a serem escolhidas ou colocadas numa balança.

Antônio não se decide por nenhuma delas, entretanto; permanece sem levar a maçã à boca, percebendo-a não como a maçã real que está à sua frente para servir-lhe de alimento para o corpo, mas como o resultado de uma série de engrenagens, projetos e esforços exigidos pela vida cotidiana – “Pensa na fruta inteira, no momento em que fora colhida na Argentina”. A passagem revela o caráter irônico e inusitado do olhar de Antônio para os fatos da vida, como se já os observasse de um ponto de vista exterior a ela – “quer sorrir da comédia dos equívocos proposta pela casca da maçã ao colhedor de frutas argentino”. Seria esse olhar fruto do “suicídio anterior” de alguém que já ocupa o “outro lado da existência”, o “não ser” de que nos fala Antonin Artaud (internet, s/d)?

Essa visão irônico-melancólica dos fatos e objetos do mundo revela também a impossibilidade de se viver a experiência da aura. Walter Benjamin escreveu que Baudelaire “*descreve olhos que haviam por assim dizer perdido a capacidade de olhar*”(op. cit., p. 141). Tecendo considerações sobre o *spleen* na obra do poeta, afirma:

*O melancólico vê, assombrado, a Terra de volta a um simples estado natural. Não a envolve nenhum sopro de pré-história. Nenhuma aura. É assim que aparece nos versos de “O Gosto do Nada”, que se acrescentam aos outros já citados.*

*‘Contemplo do alto a terra esférica e sem cor,  
E nem procuro mais o abrigo de uma gruta.’  
(idem, p. 137)*

O olhar de Antônio para as coisas é exatamente este olhar que se encontra impedido de reconhecer-lhes a cor, a aura, e de restituir-lhes a função. José Gil, comentando Benjamin, afirma que “a experiência da aura seria fundamentalmente uma experiência do olhar; e a percepção de uma forma bela equivaleria a conferirmos-lhe o poder de levantar os olhos sobre nós”(1996, p. 61). Tal percepção exigiria, portanto, atenção, presença no olhar e uma certa expectativa de resposta. E isto, Antônio perdeu. A passagem abaixo parece ser exemplar para ilustrar a relação deste personagem com os objetos do mundo:

*O mundo anda rejeitando as aparências. Desbotou para sempre. O mundo não seduz mais os olhos de Antônio. A cada nova manhã anda perdendo a capacidade de fabricar as velhas cores e seus matizes deslumbrantes. Silenciou-se de vez. O mundo não dialoga mais com Antônio. Anda perdendo o perfume das flores e o zumbido dos insetos. Embruteceu de vez. O mundo não inebria mais os sentidos de Antônio. Embotou-se de vez ( p. 57).*

É importante ressaltar que também aqui a narrativa encontra nas cores a metáfora ideal para descrever um mundo que não oferece mais perguntas ou respostas: o mundo “desbotou para sempre”. Poderíamos dizer que Antônio, em toda a sua privação, com todas as suas faltas, perdas, angústias e sensação de vazio existencial, encarna radicalmente o homem contemporâneo,

atingido “de supetão” pelo esvaziamento das utopias e pelas perdas do contato com o divino e da esperança de que “dias melhores virão”.

## 7.1. Corpos flechados: Antônio e o Rio

O homem que cavalga longamente por terrenos selváticos sente o desejo de uma cidade. Finalmente, chega a Isidora, cidade onde os palácios têm escadas em caracol incrustadas de caracóis marinhos, onde se fabricam à perfeição binóculos e violinos, onde quando um estrangeiro está incerto entre duas mulheres sempre encontra uma terceira, onde as brigas de galo se degeneram em lutas sanguinosas entre os apostadores. Ele pensava em todas essas coisas quando desejava uma cidade. Isidora, portanto, é a cidade de seus sonhos: com uma diferença. A cidade sonhada o possuía jovem; em Isidora, chega em idade avançada. Na praça, há o murinho dos velhos que vêem a juventude passar; ele está sentado ao lado deles. Os desejos agora são recordações.

*(As Cidades Invisíveis, Ítalo Calvino)*

Em *De Cócoras*, Silviano Santiago constrói um quadro de múltiplas “falências” e disfunções corporais. Antônio dá sinais de distúrbios emocionais que se refletem no corpo e engendram todo um **modus vivendi** voltado para um cotidiano repleto de depressão e melancolia. Há, por toda a descrição da família em que o personagem cresceu, vários índices de um profundo desamor entre seus membros. São indivíduos extremamente parcimoniosos e “secos” na maneira de demonstrar afeto. Não parece ser à toa que Silviano apresente Antônio e seus irmãos como uma linhagem de estéreis. Ele, seu irmão e suas duas irmãs jamais tiveram filhos, pois a segura afetiva é também fisiológica. O irmão pensou em adotar filhos e uma das irmãs chegou efetivamente a fazê-lo. Entretanto, Antônio nunca pôde levar a sério esta idéia. Na verdade, sente-se mesmo repugnado por ela. A passagem abaixo ilustra bem a sua posição a esse respeito:

*Se o irmão mais velho de Antônio lhe disser pela enésima vez que se arrepende muito, que se arrependimento matasse, ele já estaria morto, se ele lhe disser que devia ter adotado um filho quando o médico lhe garantiu que ele*

*era estéril e que o casal nunca iria ter filhos, e se , em seguida, ele perguntar ao irmão mais novo por que você não adotou um filho, você que também é estéril e que tem todas as qualidades morais exigidas para se adotar um filho – Antônio não vai ter resposta para a pergunta. Não vai querer, como nunca quis, inventar uma desculpa qualquer e esfarrapada para justificar a demência precoce de ser pai postíço de alguém (p. 29-30).*

Acompanha-se a imobilidade do “corpo sem voz” (Cf. p. 28) deste homem melancólico, sem apetite, destituído de seu trabalho e privado de sua companheira, sem motivação para ver ou falar com quem quer que seja. A decadência físico-psíquica do corpo envelhecido é descrita com os mesmos detalhes pictóricos que encontramos na descrição da maçã que azinhavra cortada no prato. Descreve-se a mesma natureza-morta, pois, assim como Antônio só tem olhos para o trabalho do tempo na fruta, também só tem olhos para o trabalho do tempo em seu próprio corpo:

*Antônio olha o dorso avermelhado das próprias mãos. Está adornado por pintas de velho, como tecido estampado. As pintas de velho são coloridas de um amarelo sanguessuga que contrasta com o tom claro da epiderme e os poucos pêlos negros. Antônio procura e não descobre mais uma antiga cicatriz. Cadê o dodói que estava aqui? O gato comeu. Ele vê no dorso das mão o triângulo das veias estufadas e esverdeadas que saem do pulso, se trancam em nós e se perdem na raiz dos dedos. Algumas poucas verrugas perderam o tom escuro de nascimento e se confundem com as pintas de velho. Os dedos não esticam totalmente. Vivem meio dobrados pela calcificação das juntas. As mangas compridas do pijama e do roupão escondem a flacidez dos músculos (p. 84-5).*

A vida urbana, a violência, as constantes perturbações sonoras e apelos visuais da cidade grande provocam um comportamento fóbico no personagem. Sofre de uma espécie de síndrome do pânico, de um medo de perder o controle sobre o próprio corpo: *O medo de parar o carro em sinal vermelho ou de entrar com o carro em qualquer túnel da cidade virou pavor* (p. 14). O ritual de visita mensal ao irmão mais velho é cumprido acompanhado de um sentimento de profunda ansiedade:

*Ao volante Antônio ia sobrepondo ao antigo mapa do sistema viário da cidade o novo sistema e, com o radar da imaginação, ia recobrando de tinta vermelha as avenidas e ruas por onde o carro passaria. Antes do carro chegar ao destino, estacionava-o ao lado do prédio da Almirante Cochrane, onde o irmão mais velho morava com a mulher. A imaginação só não subia o elevador antes do dedo indicador tocar a campainha porque Antônio não tinha vontade de entrar naquele apartamento* (p. 14).

Antônio é um personagem que encarna alguns dos mais significativos “males” do nosso tempo. “Doenças” que são ao mesmo tempo da psique, do corpo e da sociedade. Mais acertado até seria dizer que a maneira como elas se encontram colocadas na novela denuncia o quanto essas separações são questionáveis. Corpo, psique e sociedade são vasos comunicantes e só idealmente podemos conceber linhas divisórias entre estes três elementos. Pode-se afirmar, portanto, que, em *De Cócoras*, a reflexão sobre o corpo passa também por uma reflexão sobre o corpo político, na medida em que parece haver uma correspondência entre decadência e abandono do corpo e decadência e abandono da cidade, do espaço urbano. Richard Sennett,<sup>2</sup> estabelecendo relações entre experiências corporais e os espaços em que vivem as pessoas e investigando como as questões do corpo foram expressas

---

<sup>2</sup> Op. cit.

na vida cotidiana e na arquitetura urbanística, afirma ser bastante antiga a noção de organização da cidade, da nação, do corpo político, enfim, como um reflexo do idealizado funcionamento do corpo humano. Vinculava-se a forma do corpo humano à forma da cidade para que esta funcionasse de maneira tão orgânica e integrada quanto aquela. Na novela de Silviano Santiago, o que se observa é exatamente o contrário. A correspondência aqui se daria através de índices de caos, descontrole, disfunção e morte. Observemos a maneira como a cidade é descrita na passagem abaixo:

*Falava das excentricidades carnavalescas do ex-prefeito da cidade, dos roubos a bancos na cara das autoridades policiais, dos seqüestros feitos pelo Comando Vermelho, da incompetência da polícia carioca que, se já não prendia bandido pé-de-chinelo, agora que não ia prender traficante de drogas armado até os dentes, das enchentes na praça da Bandeira que congestionam o trânsito da zona norte para a zona sul, dos engarrafamentos na rua do Catete e no largo do Machado e da falta de educação do carioca ao volante (p. 35-6).*

Esta leitura que relaciona a decadência do corpo envelhecido e a decadência da cidade mal gerida segue indicação do próprio autor de *De Cócoras*, como se pode perceber na declaração abaixo:

*[o personagem] De certa forma, simboliza o envelhecimento precoce do Brasil, em particular da cidade do Rio de Janeiro, que foi se tornando uma cidade sem utilidade pública na medida em que deixou de ser a capital do país. O personagem se deixa morrer assim como a cidade vai se deixando morrer (Op. cit.).*

Como bem observou Renato Cordeiro Gomes,

*particularmente em cidades como o Rio, demolir é índice do apagamento do passado, da memória, da cidade compartilhada, da cartografia afetiva. Aqui, construir o novo é apagar o velho, não deixar marcas: tudo vai sendo sucessivamente substituído (1994, p. 17).*

É exatamente este o posicionamento de Antônio em relação à sua cidade: “construir o novo é apagar o velho”. Como um guardião da memória coletiva de sua cidade, prefere o Rio de sua juventude, do bonde, de antes de ser construído o Aterro do Flamengo. O trecho abaixo descreve uma singular experiência sensorial e corpórea numa viagem de bonde :

*Sentado na beirada do banco, como eu gostava de levantar a cortina nos dias de vento e chuva! Depois que o motoneiro dava o sinal de partida no ponto da Glória e o bonde entrava na Augusto Severo, ficava olhando a antiga praça Paris. Era eu quem deslizava pelos trilhos, como que abrindo um túnel por entre as amendoeiras de folhas avermelhadas pelo outono. Gostava de aspirar o cheiro acre de gasolina queimada que soprava do aeroporto Santos Dumont e vinha encanado pela avenida Beira-Mar (p. 52-3).*

Várias são as passagens em que o personagem lamenta as mudanças na paisagem do Rio. Ele chega mesmo a ter uma teoria para explicar o desenvolvimento urbano do Rio de Janeiro: o aumento da agressividade dos habitantes é diretamente proporcional à expansão da cidade para a zona sul. “Nas lojas de comércio, os caixeiros, nos bares e restaurantes, os garçons, nos ônibus e lotações, os motoristas e cobradores, todos iam perdendo a fidalguia fraterna” (p. 13). Alexandre Faria relaciona essa nostalgia em relação ao trato cordial entre os habitantes de uma metrópole com a ativação de uma memória coletiva em torno de uma cidade mítica:

*Uma metrópole é, em última análise, habitada por estranhos, pessoas que se cruzam sem se conhecer. O isolamento do sujeito proporciona a ativação da memória coletiva em torno de uma cidade mítica, melhor que a atual e com fortes marcas provincianas, que representa o ideal de convívio pautado pela cordialidade e pelo reconhecimento mútuo (1999, p. 72).*

Num outro momento, a crítica volta-se para modificações mais recentes e mais localizadas: as obras do Rio Cidade. Aqui aparece pela segunda vez, na ficção de Silviano, uma crítica velada a esse conjunto de obras realizadas na cidade do Rio de Janeiro (o mesmo tom crítico está presente no conto “You don’t know what love is/ Muezzin”, de *Keith Jarrett*). Como já se viu, criado e desenvolvido pelo Prefeito César Maia e pelo arquiteto Luís Paulo Conde, este projeto de remodelamento da cidade interferiu em alguns dos pontos mais sagrados e cultuados da paisagem da antiga capital federal. Vejamos a reação de Antônio às mudanças no calçadão da Avenida Atlântica:

*Desde a última grande reforma da avenida Atlântica, Antônio não se banhou mais nas águas do oceano. Gostava de estacionar o velho Studebaker onde não há mais hoje lugar para estacionar.*

*- Primeiro, foram os pedestres(...) Os pedestres ganharam inteirinho o novo calçadão da praia. Depois, vieram os ciclistas. Os ciclistas abiscoitaram quase metade do calçadão, transformando-o em ciclovia. Estacionar o carro contra o calçadão de dentro, não estaciono. De frente para os prédios, de costas para a praia, nunca! – concluía, justificando mais uma manhã de domingo em casa (p. 17).*

Ironicamente, o personagem é engenheiro, ou seja, sua profissão exigiu que passasse a vida a lidar com cálculos e orçamentos de obras públicas. Entretanto, abomina a idéia de construir prédios novos. “*Gostava da casa, do*

bairro e da cidade do jeito que eram” (p. 62). Sua opinião de profissional é a seguinte:

*Antônio era um engenheiro que desprezava as obras de engenharia recentemente construídas e as projetadas para a cidade, tanto as de responsabilidade do departamento quanto as de responsabilidade da prefeitura municipal. Todas serviam para desfigurar definitivamente a imagem anos quarenta da capital federal. Pensava que, se os velhos e sábios mestres-de-obra portugueses ressuscitassem um dia, jogariam no lixo da história o ensino das politécnicas, os cálculos estruturais e os projetos de ossaturas de concreto armado (p. 65).*

Antônio fala do lugar de um homem velho e aposentado. Em nossas sociedades pautadas por valores de beleza, vigor físico e culto à performance individual, motivo suficiente para ser excluído do direito à cidadania. Houve um tempo em que ser velho significava ser sábio, conselheiro e guardião dos mais valorosos dos tesouros humanos: a experiência e a memória. Ecléa Bosi afirma:

*Ele [o ancião], nas tribos antigas, tem um lugar de honra como guardião do tesouro espiritual da comunidade, a tradição. Não porque tenha uma especial capacidade para isso: é seu interesse que se volta para o passado que ele procura interrogar cada vez mais, ressuscitar detalhes, discutir motivos, confrontar com a opinião de amigos, ou com velhos jornais e cartas em nosso meio (1983, p. 40).*

Contrastivamente, vivemos em um tempo em que, nas palavras de Edgar Morin,

*A experiência dos velhos se torna lengalenga desusada, anacronismo. A 'sabedoria dos velhos' se transforma em disparate. Não há mais sabedoria (apud STEPANSKY, Daizy: 1999, p. 137).*

Antônio, como aposentado do DNER carioca, fala de sua convivência com uma prática política que administra a cidade de maneira destruidora, saqueadora e corrupta. Pesaroso, conversa com o irmão sobre as mudanças físicas pelas quais a cidade passou no decorrer da sua vida e enfurece-se com o poder público:

*Isso tudo são lembranças. Lembranças de um velho ranheta, como você diz. Veio depois o seu querido e todo-poderoso Lacerda, mandou expulsar o mar com as pedras do aterro, e veio depois algum outro prefeitinho de merda, que mandou botar abaixo o palácio Monroe e cercar com grades (p. 53).*

Observe-se, ainda, que o pensamento que reflete sobre o passado da cidade, fruto da memória e da experiência, é subestimado mesmo pelo “velho ranheta”. Aqui percebe-se o auto-envilecimento tão característico dos indivíduos melancólicos como Antônio, combinado com uma profunda consciência do desprestígio e do lugar nada privilegiado que são atribuídos às lembranças de um velho.

Por outro lado, Antônio não abre mão de suas memórias, ainda que sejam fonte de sofrimento e dor psíquica e que saiba que elas nada poderão modificar. O confronto com a novela *A Morte de Ivan Ilitch* poderá exemplificar o que afirmamos: Ivan Ilitch encontra-se extremamente doente, entregue aos padecimentos a que seu corpo o submete e preso a uma cama; nada pode fazer além de revoltar-se contra a indiferença daqueles que o cercam e repassar os fatos passados de sua vida. E neste exercício constante de memória, Ivan encontra na infância o seu porto seguro, o seu lugar de felicidade:

*E ele começou a repassar em sua imaginação os melhores momentos de sua agradável vida. Mas, estranhamente, nenhum desses melhores momentos de sua vida tão agradável agora lhe pareciam o que pareceram na época – nenhum deles, exceto as primeiras lembranças da infância. Lá na infância, havia alguma coisa realmente agradável com a qual seria possível viver, se pudesse recuperá-la (1997, p. 95).*

Para Antônio, em *De Cócoras*, as recordações da infância, entretanto, não são das mais felizes. E quase tudo parece convergir para os acontecimentos que envolviam sua mãe. Algo de misterioso paira no ar quando se trata de falar sobre ela. Por algum motivo, que não fica esclarecido, ela é descrita como uma mulher sob a qual se mantinha uma vigilância constante. Doença? Loucura? Infidelidade? Ou somente uma portadora de depressão e melancolia crônicas? O fato é que o ambiente não era nada harmonioso no casarão do Catete onde residia a família. O comportamento da mãe de Antônio gerava muitos conflitos:

*Sempre com o penhoar escuro estampado de flores coloridas, a mãe se senta contrastivamente ao lado esquerdo do marido. Ele lhe diz que já está cansado de lhe dizer que não gosta de que se apresente para o almoço com aqueles trajes e que também está cansado de lhe perguntar por que não tinha passado uma escova nos cabelos antes de descer. Ele não apreciava os modos desmazelados da esposa e não sabia mais o que fazer.*

*- Não gosto desses seus modos displicentes de rapariga da vida – é isso o que ele dizia também (p. 90).*

Além disso, vivia trancada no quarto, nunca saía de casa se estivesse sozinha ou acompanhada somente das filhas, não tinha amigas e só falava ao

telefone com o próprio marido. Na memória de Antônio, ela surge como uma mulher magra, pálida, com olheiras profundas e cara de doente, que vivia sob a autoridade da figura forte de seu pai. Sabemos que houve um parto e que em seguida a mãe de Antônio morreu, morrendo depois o caçula, Beбето. Entretanto, ainda que tenha morrido em função de alguma complicação relativa à sua última gestação, há vários índices que apontam para uma conduta emocional “perturbada” e auto-destrutiva por parte dela. E, se observarmos bem, é este o comportamento que Antônio adotará após a morte de sua mulher, culminando com seu último dia de vida descrito na novela *De Cócoras*. É exatamente neste último dia que ele recuperará na memória e reviverá no corpo o evento traumático que o marcará para sempre: a morte de sua mãe. Ecléa Bosi, comentando as noções bergsonianas de memória e percepção, afirma que quando se evocam imagens do passado, “as imagens formadas estão mediadas pela imagem, sempre presente, de nosso próprio corpo” (op. cit., p. 6). Observe-se a análise que a autora faz da etimologia do verbo “lembrar-se”:

*“Lembrar-se”, em francês se souvenir, significaria um movimento de “vir” “de baixo”: sous-venir, vir à tona o que estava submerso. Esse afloramento do passado combina-se com o processo corporal e presente da percepção: ‘Aos dados imediatos e presentes dos nossos sentidos nós misturamos milhares de pormenores de nossa experiência passada. Quase sempre essas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais retemos então apenas algumas indicações, meros ‘signos’ destinados a evocar antigas imagens (idem, p. 9).*

Escondido embaixo da mesa sobre a qual estava sendo velado o corpo morto de sua mãe, de cócoras, da maneira mais fragilizada possível, o menino Toninho descontrola-se e “borra-se” todo. A narrativa alterna Antônio e Toninho, evidenciando que, ao vir à tona, o trauma de infância estava sendo

revivido e atualizado no corpo de Antônio naquele momento. Daí podermos afirmar com Paulo Roberto Pires que:

*O principal encontro deste personagem de ressonâncias beckettianas - em sua decrepitude física e nas tintas mortíferas de sua memória - é com seu passado. No fim da vida, desamparado, tendo como interlocutor um cachorro velho e sarnento que lhe inspira asco e ternura, Antônio é, como nunca antes voltara a ser (ou, talvez, como nunca deixara de ser sem o saber), o menino que, de cócoras, se esconde sob o caixão da mãe no velório perdido no passado de uma rua do Catete, o órfão que costura sua lembrança mais pelos vazios do que pela vivência (“Prosa e Verso”, 17/04/1999).*

Começando a acertar as contas com o passado, elaborando o processo de catarse a que antes não se permitia, Antônio, enfim, se reencontra com Toninho, une as pontas do passado e do presente, e pode descansar. Ao final da lembrança, o que resta é a imagem do rosto de sua mãe oferecendo conforto e segurança ao filho e entoando “Acalanto”: *Só eu velo/ Por você, meu bem* (p. 99).

No último segmento da narrativa, “No quarto de dormir”, encontra-se o episódio com os anjos que vêm “buscar” Antônio. O embate entre Antônio e o primeiro anjo é outro dado que bem pode ilustrar o apego do personagem à sua memória, à sua narrativa pessoal. Este Primeiro anjo é descrito como uma “estilização” do anjo católico tradicional, “*com o olhar doce, meigo e protetor, como em imagem de santinho de primeira comunhão*” (p. 101). Assim Antônio o enxerga:

*Vê primeiro um estranho filete de luz que desenha uma auréola dourada em torno dos cachinhos de cabelo cor de açafreão. Vê em seguida um rosto que pode ser de menino, de menina, de homem, de mulher, de viado (sic),*

*de travesti. Vê depois que a figura alada desce para a sua cama como um passarinho, não tivesse ela uma miniatura de cabeça humana e braços abertos duplicando as asas fechadas. Distingue a multiplicidade de cores na túnica que a figura alada veste. Procura os pés e não vê. (p. 113)*

Esta figura “fantasiada” e espalhafatosa de anjo *camp*<sup>3</sup> deseja fazer cessar o sofrimento de Antônio, incentivando-o a entregar-se a ele e a abandonar os sonhos e as recordações da infância. Próximo à morte, num sonho com a própria vida, Antônio volta-se para a sua infância e, conseqüentemente, para todos os eventos dolorosos daquela época. O anjo não consegue ver qualquer sentido em vasculhar desta maneira o passado, pois, “*não se busca a sabedoria derradeira sobre uma vida humana na infância*” (op. cit., p. 106). Tenta, então, interferir em sua corrente de memória, advertindo-o:

*Sua infância, Antônio, é um poço de sangue, mentiras, incesto e dores, cumplicidades, conspirações, traições e assassinatos. Teria sido melhor que o poço da infância ficasse para sempre soterrado. Fosse soterrado com o entulho do casarão do Catete, quando este foi derrubado a golpes de picareta pelos operários da construtora.*

*- Para que você quis preservar a água do poço no lugar mais recôndito da sua memória?*  
(p. 108)

Antônio, entretanto, desdenha da ajuda oferecida pelo anjo, desconfia de sua misericórdia e de sua bondade. Recusa-se a estender-lhe a mão para dirigir-se com ele a um claro e sereno céu azul, a um *admirável mundo novo*. Como no poema de Drummond, o melancólico personagem teria a mesma

---

<sup>3</sup> Denílson Lopes, em seu “*Manifesto Camp*”, cita a figura do anjo como uma das encarnações do travesti, “metáfora máxima da tensão entre memória e olhar, efêmero e identidade, personagem alegórico de uma modernidade inconclusa e em crise, a que mais ‘dramatiza, problematiza, distende e comenta a própria noção de vivência de papel social’ (...)” (op. cit., p. 98)

atitude desdenhosa, ainda que a “máquina do mundo”, com sua “total explicação da vida”, se abrisse “majestosa e circunspecta” diante de si. Nos olhos do anjo, só consegue enxergar hipocrisia, inveja e cobiça daquilo que a ele faz humano e que àquele falta. O que poderia ele saber da dor de ser homem?

Esta situação assim descrita remete-nos ao belo filme do cineasta Wim Wenders, “Asas do Desejo”. Anjos, do alto de sua eternidade e onisciência, observam de cima a cidade de Berlim e seus habitantes. Possuem a capacidade de ouvir os pensamentos dos humanos e de confortá-los com sua presença, mas em nada podem interferir. Sua função é apenas permanecer espírito, observar e preservar, mantendo-se à distância. Nada sabem realmente dos sentimentos dos humanos e, cobiçosos, monitoram seus pequenos atos. Em um deles, o anjo Damiel, a cobiça é tanta que, após apaixonar-se por uma trapezista de circo, decide “cair”. Quer viver como humano; quer “supor em vez de saber”; quer poder dizer “ ‘ah’ e ‘oh’ e ‘ei’ em vez de de ‘sim’ e ‘amém’ ”<sup>4</sup>. Sua paixão pela trapezista parece ser antes uma paixão por sua capacidade de ser fugidia, provisória, finita e, ainda assim, colocar-se em situação de risco todos os dias. Damiel troca o peso da eternidade pela oportunidade de, como um humano, experimentar sensações e sentimentos, na construção de uma narrativa própria, não mais ocupando o lugar de observador das narrativas alheias.

Os anjos, nesse filme, são os guardiões da memória da humanidade e, portanto, da cidade de Berlim. Estão lá desde o princípio dos tempos, desde quando a “História ainda não havia começado”<sup>5</sup>. Estavam lá antes da Segunda Guerra Mundial e viram a construção do muro que dividiu a cidade em uma parte ocidental e outra oriental. No filme, é a Berlim Oriental de antes de 1989, ano da queda do muro, que estes anjos observam e guardam. Há, entretanto, uma figura humana que exerce também o papel de guardião dessa memória: o velho Homer. Ele caminha pela *Postdamer Platz*, a praça em ruínas dividida

---

<sup>4</sup> Wenders, Wim, “Asas do Desejo”, 1987.

<sup>5</sup> Idem.

pelo muro, praticamente um deserto. A praça que Homer conheceu na infância foi destruída por bombas em 1945. Observado pelo anjo, o velho, visivelmente cansado e provavelmente sentindo a proximidade da morte, folheia um livro com fotos que mostram os horrores da guerra. Como se percebesse a presença do anjo, Homer elenca uma série de imagens líricas que remetem à infância e a um tempo de paz, e pergunta:

*- Devo desistir agora? Se eu desistir agora a humanidade perderá seu contador de histórias[narrador]. E se a humanidade perder seu contador de histórias, perderá também sua infância.*<sup>6</sup>

Como já afirmamos, em *De Cócoras*, a atitude do primeiro anjo demonstra, assim como a dos anjos do filme, inveja e cobiça em relação à narrativa de Antônio centrada nos acontecimentos dolorosos de sua infância. Entretanto, aqui o anjo incentiva-o a abandonar a sua história, que se confunde com a história do casarão onde residia, com a da rua do Catete, com a memória de sua cidade, enfim:

*É preciso livrar-se da infância como, da manhã para a noite, a rua do Catete se livrou do casarão dos Albuquerque e Silva e como, de um dia para o outro, você se livrou de ser proprietário de um imóvel indesejável.*

*- Não, não olhe para trás, Antônio. Fixe os olhos no tempo que se aproxima e está à sua espera – é o que em voz alta o anjo aconselha a Antônio.*

Percebendo a cobiça nos olhos do anjo, Antônio, numa atitude bem mais agressiva que a de Homer, rechaça veementemente sua oferta e não abre mão dos elementos que compõem a sua história de vida. Assim procedendo, não apenas está tentando preservar a própria narrativa, como também age

---

<sup>6</sup> Idem.

coerentemente em relação ao seu discurso sobre as transformações na cidade do Rio de Janeiro, contra o desenraizamento e o apagamento da memória que a urbanização racionalizante produz. Afinal, como afirma Rogério Lima ao comentar o filme “Sem Fôlego”, de Paul Auster, “é necessária a memória de um velho para que a cidade submersa no avanço urbanístico possa ser recuperada” (LIMA, R.: 2000, p. 187). Por fim, o anjo acaba por penetrar em seu sonho para fazê-lo esquecer o passado e perder a memória: lembranças da infância, de uma família que já não há, de um casarão no Catete já demolido, de uma cidade que já não é a mesma.

Como se pode perceber, *De Cócoras* traz um número considerável de evidências que podem confirmar nossa hipótese de que o corpo envelhecido, doente, inapetente e melancólico do não-cidadão Antônio é pensado em conjunto com uma cidade também doente, depredada e impotente diante do que ainda está por vir. Através de uma recuperação memorialista, a narrativa avança, segredos são revelados, traumas de infância trazidos à tona e, ao final, uma segunda criatura, uma espécie de “anjo exterminador” elimina Antônio, livrando-o da angústia de viver mais um dia.

Para o Rio, a cidade em destaque na novela, não deixa de haver uma morte simbólica. A cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro agoniza tanto quanto o corpo de Antônio em *De Cócoras*. Na capa do livro, encontra-se “São Sebastião”(1947), de Guignard, o padroeiro da cidade que morreu crivado de flechas. A última imagem do livro é a de Antônio com o peito ferido, morrendo como um São Sebastião flechado.

## 8. CONCLUSÃO

**Se você nunca soube quando tudo começou, como vai poder adivinhar como tudo vai terminar? é o que você se pergunta.**

(“When I fall in love”, Silvano Santiago)

Este trabalho buscou pensar a complexa rede de relações em que está inserido o mundo contemporâneo, globalizado e multicultural, bem como as possibilidades e condições de representação literária de tal mundo. E é também de modo complexo que se dá tal representação.

Na contemporaneidade, corpo e cidade não mais são concebidos como modelos de perfeição, funcionalidade e harmonia das partes. As noções de corpo conjugam, ao mesmo tempo, elementos de metamorfoses múltiplas e entorpecimento, hiper e insensibilidade; e os mapas das cidades apagaram-se. Corpo e cidade, dados do ser humano que já constituíram a base da formação de identidades fortes, como no caso da Grécia e da Roma antigas, hoje, com suas noções fragmentadas, funcionam como elementos instauradores de desajuste psíquico e estranhamento nas sociedades de consumo.

Costuma-se afirmar que o pessimismo contém um evidente conteúdo conservador; o pessimista seria, no fundo, alguém que, ao mesmo tempo, encontra-se desencorajado para a ação modificadora e desejoso de restabelecer uma ordem que julga perdida.

Pode parecer conservadora e nostálgica esta análise sobre as sociedades contemporâneas. Assim como pode figurar melancólico nosso olhar lançado sobre a melancolia literariamente encenada, e entorpecida nossa visão sobre o entorpecimento do corpo no contexto urbano contemporâneo. A título de conclusão, portanto, alguns esclarecimentos devem ser feitos.

Faz parte do processo de elaboração de um trabalho como este a definição de recortes e a escolha de abordagens teóricas; e os recortes, de um modo ou de outro, sempre estão condicionados pelo olhar que seleciona e segmenta. Entretanto, procuramos trabalhar com agenciamentos propostos pelas próprias economias das obras literárias analisadas. Estes não são livros que celebram o lado comunicativo e desejante da vida e nem a cidade multicultural como espaço de segurança e bem-estar. Nem o prazer de amar, ser amado, trabalhar, viver enfim. Pelo contrário, falam de seres humanos em crise, alienados de si mesmos, do Outro e do mundo.

Os imaginários urbanos contemporâneos representam para eles uma situação de desterritorialização, seja como excluídos de seu direito à cidade, seja como estrangeiros em qualquer parte do mundo. As disfunções e o caos que observamos nos espaços urbanos, por sua vez, manifestam-se nos corpos desses indivíduos em forma de uma série de desajustes orgânicos e psíquicos.

Entretanto, não se trata, nem de nossa parte, nem afirmamos que de parte das obras literárias analisadas, de julgar, nostálgica e romanticamente, a vida presente em função de uma mitificação acrítica do passado, reservando para o futuro apenas o papel de depositário do horror maquínico. Trata-se, isto sim, de problematizar o presente, tentando lidar com os novos gozos e misérias ofertados pelo mundo contemporâneo, de uma maneira crítica. Se há nostalgia, é crítica, e não ultra-romântica e pessimista.

Ana Maria de Bulhões Carvalho afirma que o ficcionista Silviano Santiago, ao perscrutar o passado, jamais se desprende do olhar crítico, da “meia-máscara do ensaísta” (op. cit., p. 163). E é também de modo crítico e não-utópico que as obras de Silviano Santiago analisadas neste trabalho parecem lidar com a vida presente. Estes livros colocam o ser humano inserido no esquizofrênico emaranhado da teia urbana, sem nada que os ligue efetivamente a uma idéia de comunidade, de pertencer a algum grupo de seres humanos. O contato com o outro pode acontecer pelo telefone ou no anonimato e na fugacidade de um dia de compras. Ou o sentimento de exclusão pode ser tão forte que já não se queira mais contato algum, como

acontece com o Antônio, da novela *De Cócoras*. Pode-se estar no próprio país ou no exterior, não importa: a sensação é sempre a de ser um estrangeiro no mundo. O crítico André Bueno, comentando as obras de Kafka, Joyce e Brecht, assim coloca a questão da apreensão desse mundo de estranheza pela literatura:

*A pergunta que se coloca pode ser a seguinte: como é que a forma literária lida com esse mundo urbano da estranheza, do alheamento, da alteridade, da fragmentação? A partir do presente, pode-se sugerir que trata disso fornecendo uma **imaginação crítica e ampliada da vida cotidiana e histórica**, dando espaço para que o leitor confronte, digamos assim, uma estranheza (a opacidade da vida cotidiana, os fetiches da mercadoria, os sinais dispersos, a apenas aparente falta de hierarquia na reprodução do cotidiano) (BUENO, A.: 2000, p. 99).*

E é assim, como fonte de “imaginação crítica e ampliada da vida cotidiana e histórica”, que nos compele a entrar em contato com nossas próprias “estranhezas” cotidianas, que entendemos funcionar os mundos criados por Silviano Santiago nas obras aqui analisadas. E as estranhezas não dizem respeito a aspectos necessariamente negativos. Indivíduos cindidos e fragmentados podem, ao perceberem a fragmentação própria e alheia, buscar a reinvenção de si mesmos, do cotidiano, do amor, da política, das esferas públicas e privadas, enfim. O exercício de reinvenção pode ser que contribua para um quadro em que a tolerância com as diferenças seja o sentimento que forneça o tom para as relações humanas presentes e futuras. A multiplicidade, a diversidade e os novos agenciamentos propostos por essas noções contemporâneas não são aspectos negativos em si; pelo contrário, podem ser bem-vindos e até desejáveis. O modo como o ser humano lida com essas questões, portanto, não precisa ser também negativo. Como bem observou Richard Sennett, “essas questões começam na carne”.

## 9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AUSTER, Paul. *Cidade de Vidro*. In: *A Trilogia de Nova York*. São Paulo: Nova Cultural, s/d.

BENDASSOLLI, Pedro Fernando. Público, privado e o indivíduo no novo capitalismo. In: *Tempo Social*; Rev. Sociol. USP, São Paulo, 12(2): 203-236, novembro de 2000.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. – (Obras escolhidas ; v. 3)

\_\_\_\_\_. Paris, a cidade no espelho. In: *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995. – (Obras escolhidas; v.2)

BESSA, Marcelo Secron. *Histórias Positivas: a literatura (des)construindo a AIDS*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

\_\_\_\_\_. *Perigosos – mas nem tanto – auto-retratos*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PUC, 2001.(mimeo)

BHABHA, Homi, K. Introdução. In: *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BORBA, Maria Antonieta Jordão de O. *Notas sobre Keith Jarrett no Blue Note: nos trópicos, uma literatura de Silviano Santiago*. Comunicação apresentada no Congresso da ABRALIC de 2000. (mimeo)

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: R. A. Queiroz, 1983.

BROWN, Peter. *Corpo e Sociedade: o homem , a mulher e a renúncia sexual no início do cristianismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

BUENO, André. Sinais da Cidade: forma literária e vida cotidiana. In: LIMA, Rogério & FERNANDES, Ronaldo C.(org.). *O Imaginário da Cidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília : São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

BUTLER, Judith. Subjects of Sex/Gender/Desire. In: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Identidades Engendradas. In: JOBIM, José Luís (org.). *Literatura e Identidades*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

CARTER, Angela. *Burning your Boats: The Collected Short Stories*. New York: Henry Holt, 1995.

CARVALHO, Ana Maria de Bulhões. *6X4 Máscaras do narrador na obra de Silviano Santiago*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. (mimeo)

CÉSAR, Ana Cristina. *A Teus Pés*. São Paulo: IMS/Ática, 1998.

CHIARA, Ana Cristina de Rezende. *Leituras Malvadas*. Rio de Janeiro: PUC, 1996(mimeo)

COULANGES, Fustel de. *A Cidade Antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

\_\_\_\_\_. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

CULLER, Jonathan. *Deconstruction*. In: *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca: Cornell University Press, 1982.

\_\_\_\_\_. Criticism and Institutions: The American University. In: ATTRIDGE et al., eds. *Post-Structuralism and the Question of History*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1987.

FARIA, Alexandre. *Literatura de subtração: a experiência urbana na ficção contemporânea*. Rio de Janeiro: Papel Virtual, 1999.(e-book)

FONSECA, Rubem. *Contos Reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. *A Confraria dos Espadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. *Secreções, excreções e desatinos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

FOUCAULT, Michel. Os Corpos Dóceis. In: *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

\_\_\_\_\_. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1997.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: *Obra completa* (v. 14). Rio de Janeiro: Imago, 1974

GIL, José. Transformações da Aura – Duchamp. In: *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D'água, 1996.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

\_\_\_\_\_. Detetive de subtrações nos percursos urbanos da literatura (Apresentação). In: FARIA, Alexandre. *Literatura de subtração: a experiência urbana na ficção contemporânea*. Rio de Janeiro: Papel Virtual, 1999.(e-book)

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Com ar de troça: as humanidades como um campo de forças, vistas hoje do Brasil (Prefácio). In: JOBIM, José Luís. *Formas da Teoria: sentidos, conceitos, políticas e campos de força nos estudos literários*. Rio de Janeiro: Caetés, 2002.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HARAWAY, Donna J. Um manifesto para os *cyborgs*: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e Impasses: O Feminismo Como Crítica da Cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HELENA, Lúcia. O Equilíbrio instável dos fantasmas. In: JOBIM, José Luís (org.). *Literatura e Identidades*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. Sobre *Keith Jarrett no Blue Note*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996. (Orelha de livro).

HUTCHEON, Linda. Teorizando o pós-moderno: rumo a uma poética. In: *Poética do Pós-modernismo: História, Teoria, Ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. *O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

JAMESON, Fredric. O Pós-modernismo e a Sociedade de Consumo. In: KAPLAN, E. Ann. (org.). *O Mal-estar no Pós-modernismo: teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

\_\_\_\_\_. Arquitetura: Equivalentes espaciais no sistema mundial. In: *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2000.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: JOHNSON, R., ESCOSTEGUY, Ana C., SCHULMAN, Norma (org.). *O que é, afinal, Estudos Culturais?* Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

KRISTEVA, Julia. Um contra-depressor: a psicanálise. In: *Sol negro: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LAURETIS, Teresa de. A Tecnologia de Gênero. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e Impasses: O Feminismo Como Crítica da Cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LIMA, Luiz Costa. O cão Pop e a Alegoria Cobradora. In: *Dispersa Demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

\_\_\_\_\_. Dependência cultural e estudos literários. In: *Pensando nos trópicos: (dispersa demanda II)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

LIMA, Rogério. A permanência das imagens e os fragmentos da esquina: Wim Wenders e Paul Auster e as formas de imaginação da cidade. In: LIMA, Rogério & FERNANDES, Ronaldo C.(org.). *O Imaginário da Cidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília : São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

LOPES, Denilson. Manifesto *Camp*. In: *Gragoatá* n. 3(2. sem. 1996). Niterói: EDUFF, 1996.

MARTIN, Biddy. "Sexual Practice and Changing Lesbian Identities". In: *Destabilizing Theory: Contemporary Feminist Debates*. Michèle Barrett & Anne Phillips (eds.). Cambridge: Polity Press, 1992.

MEYER, Regina M. Prosperi. Urbanismo – à procura do espaço perdido. In: *Revista USP/Dossiê Cidades*. São Paulo, Março/Maio, 1990, Nº 5.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos Escritos*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

MURICY, Kátia. *A Razão Cética: Machado de Assis e as Questões de seu Tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

OLINTO, Heidrun Krieger. Apresentação: como falar de literatura hoje? In: *Palavra/Departamento de Letras da PUC-Rio, nº 7*. Rio de Janeiro: Editora Trarepa, 2000.

ORLANDI, Luiz B. L. Simulacro na Filosofia de Deleuze. In: *34 Letras*, n.º 5/6 Setembro/1989.

PORTER, Roy. História do Corpo. In: BURKE, Peter. *A Escrita da História: Novas Perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1991.

ROUDINESCO, Elisabeth. A Sociedade Depressiva. In: *Por que a psicanálise?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

\_\_\_\_\_. Errata. In: *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

\_\_\_\_\_. *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

\_\_\_\_\_. O Narrador Pós-moderno. In: *Nas malhas da Letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. As escrituras falsas são. In: *34 Letras*, n.º 5/6 Setembro/1989.

\_\_\_\_\_. *Cheiro forte*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

\_\_\_\_\_. *Keith Jarrett no Blue Note: (improvisos de jazz)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

\_\_\_\_\_. *De Cócoras*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. O homossexual astucioso (Primeiras – e necessariamente apressadas – anotações). In: *Brasil/Brazil: Revista de Literatura Brasileira*. Nº 23, ano XIII, 2000.

\_\_\_\_\_. *O Falso mentiroso*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

\_\_\_\_\_. O Cosmopolitismo do pobre. In: *O Cosmopolitismo do pobre*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

\_\_\_\_\_. *Histórias mal contadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

SARLO, Beatriz. Abundância e Pobreza. In: *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

SCHAPIRO, Meyer. As Maçãs de Cézanne: Um Ensaio sobre o Significado da Natureza-morta. In: *A Arte Moderna: Séculos XIX e XX: Ensaio Escolhidos*. São Paulo: EDUSP, 1996.

SCHNAIDERMAN, Boris. Vozes de Barbárie, Vozes de Cultura: Uma Leitura dos Contos de Rubem Fonseca. In: FONSECA, Rubem. *Contos Reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SENNETT, Richard. *Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. In: *Tragédias*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

SONTAG, Susan. Notas sobre *Camp*. In: *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SOUZA, Roberto Acízelo de. Campo literário. In: *Literatura & Cia.: idéias-diretrizes mínimas para os estudos literários*. Niterói/Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense/Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1999 (pré-publicação, mimeo).

\_\_\_\_\_. Literatura. In: *Literatura & Cia.: idéias-diretrizes mínimas para os estudos literários*. Niterói/Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense/Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1999 (pré-publicação, mimeo).

STEPANSKY, Daizy. Velhice, imaginário e cidadania. In: VILLAÇA, Nízia et alii(org.). *Que corpo é esse? novas perspectivas*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual Romance ? Uma Ideologia Estética e sua História: O Naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

\_\_\_\_\_. Ficção 80: dobradiças e vitrines. In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

TOLSTÓI, Leon. *A Morte de Ivan Ilitch*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

VILLAÇA, Nízia e GÓES, Fred. *Em nome do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

**REFERÊNCIAS NA INTERNET:**

GOMES, Renato Cordeiro. *Espaço e Nação: Espaços da memória – Espaços identitários*.

<http://acd.ufrj.br/pacc/z/numero4.html>

GUILHERME Jr., Maurício. *O ensaísta é como um montador de filmes*.

<http://www.ufmg.br/boletim/bol1472/sexta.shtml>

HANDKE, Peter. “When a child was a child” (fragmento)

<http://www.cs.ut.ee/~gordon/when.html>

HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Cidade ou Cidades? Uma pergunta à guisa de introdução*.

<http://acd.ufrj.br/pacc/literaria/cidades.html>

RESENDE, Beatriz. *O Súbito Desaparecimento da Cidade na Ficção Brasileira dos Anos 90*.

<http://acd.ufrj.br/pacc/roma/html>

SMITH, Benjamin. *In what ways and for what reasons, do we inscribe our bodies ?*

<http://www.bme.freeq.com/culture/981115/whatways.html>

**ARTIGOS, RESENHAS E ENTREVISTAS DE JORNAIS:**

FREIRE, Vinícius Torres. *A utopia do século 21*. "Caderno Mais", *Folha de São Paulo*, 07 Abr. 1996. Entrevista com Lucien Sfez.

ORSINI, Elisabeth. *Jazz de desejo e solidão*. "Prosa & Verso", *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 out. 1996.

PIRES, Paulo Roberto. *Réquiem para o homem sem qualidades*. "Prosa e Verso", *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 abr. 1999.

ROUDINESCO, Elizabeth. *A dama de ferro da psicanálise*. "Caderno B", *Jornal do Brasil*, 02 Maio de 1999. Entrevista.

SANTIAGO, Silviano. *A literatura é cada vez menos literária*. "Caderno Idéias", *Jornal do Brasil*, 24 abr. 1999. Entrevista

\_\_\_\_\_. *De olhos bem fechados*. "Caderno Idéias", *Jornal do Brasil*, 20 Nov. 1999.

VILLAÇA, Nízia. *O Corpo está em mutação*. "Caderno Idéias", *Jornal do Brasil*, 20 Fev. 1999. Entrevista.

ZAPPA, Regina. *O Humanismo Ameaçado*. "Caderno B", *Jornal do Brasil*, 24 Jan. 1999. Matéria e entrevista com Jurandir Freire Costa.

**REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS:**

KING, Henry. *Suplício de uma Saudade (Love is a Many Splendored Thing, 1955)*. Jeniffer Jones – William Holden. Música: Alfred Newman.

WENDERS, Win. *Asas do Desejo (Der Himmel Über Berlin, 1987)*. Bruno Ganz – Solveig Dommartin – Otto Sander – Curt Bois – Peter Falk. Música: Jürgen Knieper. Roteiro: Wim Wenders. Colaboração: Peter Handke.

## **RESUMO**

Este estudo realiza uma leitura de obras de ficção do escritor Silviano Santiago. Tal leitura aponta para as relações que podem ser observadas entre sua ficção e uma noção e uma prática multiculturalistas na contemporaneidade. Para tanto, investigam-se as relações entre os imaginários do corpo e da cidade e suas possibilidades e condições de representação. Além disso, verifica-se o impacto que as noções contemporâneas de espaço causam em tais obras ficcionais. A pesquisa toma como corpus de análise literária as mais recentes obras publicadas pelo escritor em questão.

## RÉSUMÉ

Cette étude entreprend une lecture des oeuvres fictionnelles de l'écrivain Silviano Santiago. Telle lecture signale les relations que nous pouvons observer entre la fiction de l'auteur et une notion et une pratique multiculturalistes dans le cadre de la contemporanéité. Pour autant, nous examinerons les rapports entre les imaginaires du corps et de la ville, et encore leurs possibilités et leurs conditions de représentation. En outre, nous vérifierons l'impact causé par les notions contemporaines d'espace en ces oeuvres fictionnelles. La recherche que nous avons menée recouvre les oeuvres les plus récentes de cet auteur comme *corpus* de l'analyse littéraire.